

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Canada

LA MISE À L'ÉCART DE
L'ART DU TRAVAIL SOCIAL:
LES U-TOPIQUES

PAR
LOUIS CUMMINS

Thèse présentée à l'École des études supérieures
et au département de philosophie de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise en Philosophie.

Université d'Ottawa
Ottawa 1985

© Louis Cummins, Ottawa, Canada, 1985.

TABLE DES MATIÈRES

0. DES RUPTURES AUX DISCOURS	1
0.1 Ruptures/repères.	1
0.2 Projections narcissiques?	9
0.3 Et le paradoxe?	17

PREMIÈRE PARTIE: TEXTES SPÉCULAIRES

1. COMMUNIQUER	18
1.0 De la vision à la communication.	18
1.1 L'interprétation iconologique.	19
1.2 Lectures sémiologiques.	25
1.2.1 Des paradigmes de la linguistique et de la psychanalyse...	25
1.2.2 Aux codes sémiotiques des théories de la communication.	30
1.2.3 Fondements: la communication architecturale.	37
1.2.4 Et le problème de la double articulation?	39
1.2.5 Signification ou information?	44
1.3 De la communication aux conceptions du monde.	49
2. IDÉOLOGIE	51
2.0 La communication des idéologies.	51
2.1 Les idéologies de l'art.	54
2.2 L'histoire des idéologies imaginées.	61
2.3 L'idéologie de la représentation.	67
3. PRATIQUES ARTISTIQUES, PRATIQUES UTOPIQUES	71
3.0 De l'idéologie spéculaire à l'utopie.	72
3.1 Le pré-apparaître dans l'art...	74
3.2 Ou la nature naturante.	80
3.3 Fuites vers...	88

DEUXIÈME PARTIE:
LA MISE À L'ÉCART

4. LES LIEUX DE L'ART: CES U-TOPIQUES?	90
4.0 Parcours.	90
4.1 Lieux architecturaux...	93
4.2 Lieux de lecture:	98
4.3 Le modèle: l'utopie.	103
4.4 Autre non-lieu: le parc national.	107
4.5 Image spéculaire.	112
5. L'UTOPIE DE L'ART: LE MODÈLE MUSÉOLOGIQUE	117

TROISIÈME PARTIE:
PRODUCTIONS

6. L'ART COMME TRAVAIL SOCIAL	127
6.0 Deux apories de l'esthétique.	127
6.1 Peindre n'est pas parler.	130
6.1.1 La peinture comme dispositif.	130
6.1.2 Son rapport à la technique.	134
6.1.3 Matière, forme, fonction, rythme.	139
6.2 Dialectique de l'occultation.	141
6.3 Le travail.	148
7. EFFETS ET MANIPULATIONS	155
7.0 Effets théoriques et pratiques.	155
7.1 De la réception à la production.	156
7.2 L'artiste est un producteur.	158
7.3 La transformation de la matière.	161
7.3.1 Le Bauhaus.	162
7.3.2 Transformations de matériaux.	171
7.4 Moyens techniques.	176
7.5 Valeur d'échange.	188
7.6 Sans-titre.	191
8. SILENCES!	192
OUVRAGES CITÉS	199
FIGURES	206

DES RUPTURES AUX DISCOURS

0.1 Ruptures/repères

Les transformations opérées par les pratiques artistiques contemporaines apparaissent comme étant une provocation et une incitation à la philosophie de l'art.

À l'époque des sociétés industrialisées, les manifestations artistiques ont pris des formes multiples qui se sont succédé à un rythme comparable à celui des transformations techniques, économiques, sociales et politiques qui ont suivi ce qu'il est convenu d'appeler la révolution industrielle¹. Il nous suffit de passer

1 Nous associons ici les pratiques artistiques contemporaines à la révolution industrielle. De la sorte, on considère implicitement que l'art contemporain relève de la modernité; ce qui n'est pas nécessairement évident. En effet, on pourrait distinguer une nouvelle période dans l'histoire de la culture occidentale qu'on pourrait appeler, avec d'autres, "post-moderne". Cependant, les distinctions entre société industrielle et post-industrielle, entre culture moderne et post-moderne, ne vont pas de soi: il faudrait relever ce qui caractérise chacun des termes, il faudrait aussi prendre part au débat qui a cours sur cette question et qui dépasse, pour le moment, notre propos. Nous devons donc nous contenter des imprécisions qui sont ici posées. Voir à ce sujet: Jean-François Lyotard, La condition post-moderne.- Paris: Éditions de Minuit, 1979. Hal Foster, "Re: Post", Parachute, # 26, (1er trimestre 1982): 11-15.

rapidement en revue quelques-uns des courants artistiques qui se sont manifestés depuis la fin du siècle dernier pour corroborer ce constat: Suprématisme, Rayonnisme, Cubisme, Surréalisme, Orphisme, Futurisme italien, Expressionnisme, Dada et Neue Sachlichkeit, Abstraction géométrique, Abstraction lyrique, Art brut, Art informel, Action painting, Expressionnisme abstrait, Pop-art, Op-art, Minimal art, Art conceptuel, Art cinétique, Hyper-réalisme...Et la liste est incomplète! Tous ces courants, qui sont fort distincts les uns des autres, partagent une même volonté de produire un art nouveau qui prétend échapper à la tradition. Tout se passe comme si chaque courant artistique était la négation de tous les autres, ne se posant qu'en opposition avec ce qui le précède². Les "avant-gardes" artistiques ont produit des ruptures en série et fait place à des champs d'expérimentation de plus en plus diversifiés et larges de sorte que les critères d'appréciation traditionnellement reconnus et acceptés ont été mis en cause, questionnés, débattus et, souvent, neutralisés par les pratiques artistiques elles-mêmes. Nos convictions esthétiques et nos comportements par rapport aux objets d'art et aux manifestations artistiques ont dû se transformer. Devant les nouvelles expérimentations artistiques, les incertitudes théoriques ont remplacé les jugements traditionnels.

2 Plus près de nous, par contre, il semble que la tendance soit inversée et que les références à la tradition et à "certains mouvements du XX^e siècle se multiplient. L'art contemporain cite de plus en plus fréquemment non seulement les oeuvres d'un passé éloigné, mais aussi de courants artistiques tels l'expressionnisme, le fauvisme, etc.

Les ruptures et modifications qui se sont produites dans le champ de l'activité artistique depuis la fin du siècle dernier ont entraîné une production de textes théoriques qui se sont donné comme objectifs de questionner l'activité artistique contemporaine, d'explicitier les poétiques qui étaient réalisées dans les oeuvres particulières, et de proposer des lectures déterminées des objets et manifestations artistiques. D'autres textes, quant à eux plus nostalgiques, se sont, empressés de décrier l'art actuel, de le fustiger, au nom des valeurs du passé. D'autres encore ont tenté d'identifier les lieux de ruptures et de mesurer leurs effets. Enfin, quelques autres plus audacieux ont cherché ou proposé de nouveaux fondements à l'art. La machine artistique semblant s'emballer, les expérimentations se multipliant et déplaçant continuellement les limites du "possible artistique"³ frôlant quelques fois et intentionnellement la dérision, le clownesque, produisant des langages nouveaux et, dans certains cas, des codes tout à fait autonomes, propres à une oeuvre ou à une série d'oeuvres particulières, le paradoxal anti-art devenant lui-même condition de production et source de ce que l'art contemporain a de plus spécifique, il apparaissait nécessaire aux esthéticiens, aux théoriciens et aux critiques d'art d'établir et d'identifier des

3 L'usage que nous faisons, ici, de la notion de "possible artistique" ne se réfère pas à celui qu'en fait Ernst Bloch, Le principe Espérance/traduit par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard.- Paris: Gallinard, 1977. Nous voulons simplement signifier que ce qui est maintenant possible en art, les travaux et les recherches qu'on y réalise, ne l'a pas toujours été, non seulement au niveau des possibilités techniques, mais aussi au niveau des conceptions et des problèmes posés.

repères, d'expliquer les transformations qui se sont produites afin d'explicitier les problématiques qui se manifestaient dans le champ de l'art.

Dans une certaine mesure, quelques activités artistiques contemporaines posent radicalement la question des limites de l'art; nous voulons dire qu'elles se produisent souvent à la limite de ce qui n'est plus de l'art ou de ce qui n'est pas reconnu comme tel ou, encore, de ce qui ne fait pas partie de nos "représentations" traditionnelles en la matière: un urinoir ou une enveloppe pour une machine à dactylographier, un amoncellement de roche, ne sont pas des objets d'art. Selon quelles conditions les "ready-made" de Marcel Duchamp, les sculptures de William Vazan, les emballages de Christo, les interventions et les performances sont-ils de l'art ou des objets d'art. Le fait qu'on doive nécessairement les considérer comme des objets et des manifestations artistiques indique clairement que ce qui peut et doit être considéré comme étant artistique a largement été modifié tout au long du XX^e siècle. Produisant l'art à la limite de ce qu'il n'est plus, l'art contemporain pose de la sorte la question de sa propre condition de possibilité comme art, puisque cette transgression des limites manifeste, dans les faits, que l'art est tel ou tel et son autre, à la fois. L'objet d'art, transgressant la limite de ce qui est considéré comme art soulève l'aporie d'une définition moderne de l'art et l'identification d'un champ artistique déterminé. Les imprécisions et les contradictions qui se sont développées dans le champ de la pratique artistique apparaissent dès lors comme une provocation à la "philosophie de l'art"; provocation

devant ici "être comprise" dans le double sens de défi et d'incitation, d'affront et de cause. Paradoxalement, toute conception de l'art se trouve à la fois invitée à se faire et falsifiée.

Par ailleurs, les productions artistiques de la tradition sont elles aussi perçues sous des aspects distincts de ceux qu'elles avaient dû avoir à l'époque de leur réalisation. Par exemple, les objets d'art qui étaient liés au culte avaient une fonction déterminée dans le système culturel d'une société donnée; ils étaient donc perçus et reçus dans le contexte de ce système; hors de ce système, ces objets sont nécessairement perçus en fonction d'autres critères ou d'autres valeurs, telles leurs valeurs plastiques ou documentaires par exemple. On acceptera aisément qu'un retable dans un musée ne peut être perçu de la même manière qu'il ne l'était à son lieu d'origine par les gens qui participaient aux cultes religieux. Analogiquement, les oeuvres classiques reproduites dans une oeuvre pop⁴ modifient la perception de ces mêmes oeuvres puisque le contexte proposé se distingue nettement de celui qui lui était inhérent à son origine. Mais plus profondément, l'art contemporain nous oblige à faire une "lecture" différente de la tradition pour les principales raisons suivantes: 1) parce que l'une des caractéristiques de l'art du XX^e siècle est d'explorer les limites de l'art, 2) parce que la recherche plastique "pure" (formes, couleurs, volumes,

4 Voir par exemple Larry Rivers, Maîtres hollandais et cigares, 1963 Huile sur toile, 244 X 172 cm. (Figure #1) (les reproductions des planches se trouvent à la fin). L'oeuvre reproduit l'usage publicitaire de Rembrandt, Syndics. Voir aussi, Tano Festa, Détail de la chapelle Sixtine, 1963. Huile et collage sur toile, 193 X 130 cm (Figure #2).

structures,...) constitue une part importante de l'activité artistique de ce siècle de sorte que les objets d'art de la tradition apparaissent davantage selon l'angle de leur aspect, "forme"⁵, 3) parce que l'art contemporain produit des oeuvres qui ne peuvent plus "être perçues comme belles", qui n'ont pas et qui ne cherchent pas à l'être (la beauté comme condition de production et de réception des objets d'art ayant été reléguée au second plan ou, tout simplement, mise de côté, dans les faits et en théorie)⁶.

Bref, l'activité artistique contemporaine, par les ruptures qu'elle a opérées à différents niveaux, a entraîné avec elle un questionnement théorique inéluctable sur la nature, le statut et les

5 Un texte comme celui de Johannes Itten, L'art de la couleur, est particulièrement éloquent à ce sujet; tout l'exposé théorique sur la couleur fait référence à l'Histoire de l'art, mais du point de vue de la théorie des contrastes colorés; l'histoire de l'art est ainsi analysée en fonction des phénomènes de la couleur et d'une expression moderne de ces phénomènes.

6 Une discussion importante pourrait être faite sur cette question "d'un art qui n'est plus beau", on pourrait soulever un certain nombre de questions, pour déterminer à quelles époques historiques l'art était beau et à partir de quelle époque il n'a plus à être beau; on pourrait aussi se demander ce que signifie pour la philosophie et, plus profondément, pour toute une culture, que l'art ne soit plus beau. Mais ces questions dépassent notre propos actuel; nous pourrions néanmoins considérer comme un indice le questionnement qui porte sur le beau et sur "l'art qui n'est plus beau". Voir à ce propos le texte de Garbis Kortian, "L'art appartient-il au passé? La thèse hégélienne de la fin de l'art et la psychanalyse", Critique, no 416, (janvier 1982): 72-83. Dans ce texte, l'auteur situe les thèses de O. Marquard développées dans "Zur Bedeutung der Theorie der Unbewussten für eine Theorie des nicht mehr Schöner Kunst", (Die nicht mehr schöner Kunst: Poetik und Hermeneutik, 1968) dans la perspective de la philosophie de l'art de Hegel, et plus particulièrement sur le dépassement de l'art par l'art romantique et l'invitation qui est ainsi faite à la philosophie.

fonctions de l'art. Mais, en même temps, parce que la pratique artistique opérait ces ruptures, qu'elle se produisait à la limite de ce que l'art n'est plus, le discours qui porte sur l'art se trouve sans objet spécifique et mis en question par cette pratique même. Devant la disparition de leur objet, les théories de l'art ont eu à questionner leur propre statut, à délimiter les problèmes propres aux pratiques et aux objets qu'on voulait décrire, à établir les correspondances possibles entre ce que ces théories et ces descriptions énonçaient à propos des objets d'art et ceux-ci. Des théories descriptives, méta-descriptives et normatives se sont ainsi développées, tentant d'identifier les lieux de ruptures, les conditions de transformations de la production artistique, proposant des "lectures" déterminées des oeuvres d'art selon qu'on appréhendait l'art en fonction de tel ou tel registre (sociologique, psychanalytique, sémiologique, politique, etc.) interprétant les sens possibles des oeuvres ou énonçant les conditions d'énonciation des différents discours possibles sur l'art.

A partir de ce qui précède, on peut dégager deux niveaux de problèmes. Le premier porte sur les différentes interprétations possibles de la pratique artistique contemporaine, sur le sens que prend cette pratique dans le contexte des différentes conceptions que nous nous faisons de l'art et de ses manifestations, sur les rapports entre l'art actuel et celui de la tradition, sur les ruptures opérées dans le champ des pratiques artistiques et le sens qu'on doit donner

à ces ruptures, sur ce qu'est l'art quand celui-ci se produit à la limite, toujours provisoire, de ce qu'il n'est plus. Bref, ce premier niveau de problèmes relève des théories de l'art elles-mêmes et vise à identifier quelles sont les conditions qui permettraient de rendre compte de la meilleure façon possible des transformations et des ruptures opérées dans le champ de la pratique artistique ainsi que des problématiques de l'art actuel.

Mais un second niveau de problèmes vient se superposer au premier. Dans la mesure où la pratique artistique du XX^e siècle a justement opéré ces transformations et ruptures, qu'elle s'est faite à la limite de ce que l'art lui-même n'est plus, c'est la légitimité même d'une théorie de l'art qui semble être posée comme problème. En effet, dans la mesure où l'art du XX^e siècle a souvent été associé aux avant-gardes et s'est réclamé d'elles, dans la mesure où il a provoqué les différentes conceptions étriquées des contemporains de sa production (encore aujourd'hui, pour le non-spécialiste, l'art du début du siècle apparaît comme étant avant-gardiste!), dans la mesure où il s'est refusé à l'intégration aux conceptions traditionnelles de l'art, où il a tenté d'éviter la récupération idéologique ou mercantile de la classe dominante, où il a continuellement bouleversé les conceptions culturelles habituelles en matière artistique, dans la mesure aussi où, à chaque fois qu'on croit saisir "la vérité de l'art", son "essence", sa "nature" et ses fonctions, celui-ci se dérobe, devient tout autre et falsifie ce qu'on dit, ce sont les théories de l'art qui semblent prises à partie, qui semblent visées. Comme les différentes propositions possibles sur les pratiques

artistiques de ce siècle non seulement doivent être en mesure d'en effectuer adéquatement ou efficacement la description, mais doivent aussi légitimer leur existence puisqu'elles sont presque toujours falsifiées par les mêmes pratiques, la question de la légitimité des théories de l'art se pose aux deux niveaux: celui de l'adéquation avec l'objet décrit et celui de la possibilité même de tenir un tel discours sur une pratique qui semble ineffable⁷.

0.2 Projections narcissiques?

La pratique discursive sur l'art n'étant pas elle-même pratique artistique, le discours sur l'art trouve dans les objets d'art ce qu'il y a lui-même mis.

Le discours supporte mal l'altérité; schématiquement, nous pourrions dire qu'il oscille entre deux pôles: réduire l'autre à soi, l'inclure dans ses propres coordonnées, transformer l'autre pour qu'il prenne les apparences du discours, ou bien reconnaître du discours et du langage partout, croire que le monde est un livre ouvert qui attend d'être déchiffré, croire en l'identité d'une chose et ce qu'on en dit parce que les deux sont de même nature. Dans un

7 Comme on le verra plus loin, l'"ineffabilité" de la pratique artistique ne doit pas être ici associée aux idées telle que "l'expression des sentiments effectuée dans l'art se fait dans le champ visuel parce qu'inexprimable dans des mots", mais d'un point de vue plus radical. Nous nous référons plutôt aux entreprises qui ont tenté de développer des interprétations de l'art en fonction d'une codification des objets d'art considérés du point de vue de leur caractère communicationnel. Voir Infra: 1.24, notre discussion sur le débat Eco/Lévi-Strauss.

cas, le discours croit être le langage des choses; dans l'autre, en montrant les choses, il se montre lui-même. Ceci ne signifie pas qu'il en soit nécessairement ainsi, c'est-à-dire que tout discours reprend l'un ou l'autre des deux modèles; mais que tout discours se présente dans le contexte de cette tension où il se montre lui-même et où il devient autre chose que du discours puisqu'indifférencié.

Quelles douces choses que les sons et les mots!

Les sons et les mots ne sont-ils pas les arcs-en-ciel et les ponts qui relient ce qui est éternellement séparé?...

Les noms et les sons n'ont-ils pas été donnés aux hommes afin qu'ils prennent plaisir aux choses?

Quelles douces choses que les sons et les mots!

C'est une douce folie que le langage;

L'homme en parlant s'évade par-delà les choses.

Qu'ils sont doux, le langage et le mensonge des choses!

Notre amour danse avec les sons sur des arcs-en-ciel diaprés⁸.

En regard de l'art, le discours, habitué au système de la représentation classique⁹, est enclin à l'esprit magique et au mysticisme: il croit être un équivalent substituable à tout ce qui n'est pas lui-même, de sorte que, dans le contexte de l'interprétation des objets et des manifestations artistiques, devant leur

8 Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra/traduit par Geneviève Blanquiss.- éd. bilingue- Paris: Aubier Flammarion, 1969.- T.2, 147-9. On se souviendra que ce sont là les paroles de Zarathoustra pour inciter ses animaux à expliciter la pensée de l'Éternel Retour, tout en voulant indiquer que cette pensée ne pouvait et ne devait pas devenir une doctrine. Ce passage montre le caractère illusoire, magique, du langage.

9 Voir Michel Foucault, Les mots et les choses - Paris: Gallinard, 1966.- 400 p.

indétermination apparente, il semble se construire comme une légitimation de soi-même. Légitimation de soi, narcissisme, esprit magique, substitution de l'image à la réalité, tels sont des termes qu'il nous faut ici associer pour saisir notre propos.

On se souviendra dans quelle mesure, pour Freud, l'art entretenait un rapport fondamental avec le narcissisme. Sarah Kofman, dans son livre sur l'esthétique freudienne¹⁰, a résumé cette thèse de la façon suivante:

C'est dire que le narcissisme de l'art n'est pas seulement secondaire, lié à l'identification centrifuge ou centripète, mais aussi un narcissisme primaire lié à la croyance en la toute-puissance des idées, à la recherche de l'auto-suffisance. Par là, il rappelle le narcissisme infantile, celui des primitifs animistes et est comparable à la magie. Il est dans nos sociétés ce qui survit de l'animisme primitif.¹¹

¹⁰ Sarah Kofman, L'enfance de l'art- Paris: Payot, 1970.- (Coll. Science de l'homme). Comme on le verra plus loin, cette lecture de Freud n'est pas la seule possible.

¹¹ Ibid.: 165.. Cité hors-contexte, l'énoncé de S. Kofman peut paraître étrange. Pour ne pas alourdir notre texte, nous préférons présenter dans cette note quelques passages essentiels qui précèdent la citation et qui permettent de mieux saisir les analogies que nous proposons:

- Ce rapport entre l'art et le narcissisme est fondamental. La structure narcissique nous apparaît la clef de l'activité artistique, elle caractérise le psychisme de l'artiste et celui de l'amateur d'art. Le concept de narcissisme est un concept mythique que Freud emprunte à une légende, et ce n'est pas ici un hasard, puisque celle-ci dit sans réfléchir comme telle la vérité du psychisme. Et ce n'est pas non plus un hasard si le concept de narcissisme apparaît pour la première fois chez Freud, quelques mois avant son texte sur Léonard. (...) Le narcissisme de l'art est analogue à celui du rêve. Il se caractérise par l'identification centrifuge qui opère par projection des processus psychiques à l'extérieur; chez l'amateur joue aussi l'identification centripète. Dans le premier cas le sujet identifie l'autre à sa propre personne, dans le second, il identifie sa propre personne à une autre. (Nous soulignons). p. 163-164.

Le passage du texte freudien qui suit confirme la lecture de Kofman:

L'art est le seul domaine dans notre culture où la toute-puissance des idées se soit maintenue. Dans l'art seulement il arrive qu'un homme, consumé par les désirs, fait quelque chose de semblable à l'illusion artistique, produit des effets d'affect, comme si c'était quelque chose de réel; c'est avec raison que l'on parle de la magie de l'art et que l'on compare l'artiste à un magicien¹².

En réalité, les propositions freudiennes à l'égard de l'art, de son caractère narcissique et magique, constituent peut-être la marque distinctive, non pas de l'art, mais du discours qui porte sur lui. L'analyse de cette projection du discours de l'esthétique sur son objet constitue l'une des questions que nous examinerons dans ce texte.

Mais on doit ajouter que le retournement de la critique freudienne contre elle-même doit être situé dans la perspective d'une autre critique du mysticisme, celle-là formulée par Ludwig Wittgenstein. On se souviendra que celui-ci avait justement critiqué l'interprétation freudienne des rêves en montrant qu'elle était réductionniste. La critique adressée à Freud repose sur l'hypothèse qu'il en est de même des différentes formes de rêves comme des différentes formes de jeux de langage; c'est-à-dire que c'est une erreur de penser que les mots ont tous la même nature ou la même fonction. En développant les notions de "jeux de langage" et de "ressemblance de famille" et en affirmant que les différents jeux de langage sont appelés "langage" parce qu'ils se ressemblent les uns les autres de différentes façons, Wittgenstein voulait mettre

12 Sigmund Freud, Totem et tabou/traduit par S. Jankélévitch.- Paris: Payot, 1- 186 p. (Coll. Petite bibliothèque Payot), 106. Cité par Kofman, op. cit.: 167.

l'accent sur l'illégitimité qu'il y aurait à penser que tous les mots remplissent la même fonction à l'intérieur de la langue. Dans un passage très important des Investigations philosophiques¹³, l'auteur énonce cette critique du réductionnisme linguistique:

Instead of producing something common to all that we call language, I am saying that these phenomena have no one thing in common which makes us use the same word for all, but that they are related to one another in many different ways. And it is because of this relationship or these relationships that we call them all "language" (l'auteur souligne)¹⁴.

Cette conception de l'analyse des différents phénomènes vaudra pour la psychanalyse de sorte qu'il adressera aussi cette même critique à l'égard des conceptions freudiennes de l'interprétation des rêves¹⁵.

Dans les lectures des textes de Wittgenstein que Jacques Bouveresse a proposées, le mythe est justement identifié au réductionnisme:

Il y a production d'un mythe toutes les fois qu'au lieu de regarder simplement la manière dont les choses se présentent dans chaque cas nous sommes conduits à postuler la présence d'un élément déterminé qui doit rendre compte de la manière dont elles se présentent dans tous des cas¹⁶.

Le mysticisme de Freud nous indique peut-être dans quel sens on doit questionner le discours de l'esthétique. En effet, il y a peut-être lieu de se demander: 1) dans quelle mesure le réductionnisme de Freud n'est pas une opération relativement courante dans la constitution des discours théoriques sur l'art; 2) dans quelle mesure le

13 L. Wittgenstein: Philosophical Investigations/translated by G.E.M. Ancombe.- Oxford: B. Blackwell, 1972.

14 Ibid.: par. 65; 31.

15 Id.: "Conversations sur Freud", Leçons et Conversations: 87-105.

16 Jacques Bouveresse, La rime et le raison: science éthique et esthétique.- Paris: Les éditions de Minuit, 1974: 15 et 16.

réductionnisme en matière d'interprétation des phénomènes artistiques, ne s'apparente pas lui-même au narcissisme. En d'autres mots, dans quelle mesure le discours théorique sur l'art ne procède-t-il pas par réduction aux différentes caractéristiques du discours, par projection narcissique?

En posant cette question, on est invité à en poser une série d'autres assez radicales en regard de l'objet d'art, et des conditions de formation des théories de l'art, du discours de l'esthétique: Les objets d'art peuvent-ils se réduire à l'ordre de la représentation? Ont-ils nécessairement une signification? Ont-ils seulement un sens? L'art est-il un langage différent pour dire les mêmes choses que le discours? Finalement, il y a peut-être lieu de se demander si le discours sur l'art ne supposerait pas que l'art ne serait qu'une forme différente du discours?

Nous analyserons quelques théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art qui supposent d'une manière ou d'une autre, le caractère discursif de l'art. Nous tenterons de montrer comment les discours, considérés dans leur ensemble, fonctionnent comme des systèmes de légitimation du discours par lui-même.

Par ailleurs, cette critique suppose qu'on soit en mesure d'opposer au "réductionnisme discursif" d'autres dimensions qui ne se laissent pas, elles, réduire à l'activité discursive, qui manifestent l'altérité radicale de l'art. Nous croyons pouvoir réaliser ce programme, partiellement du moins, par l'introduction d'une conception de la production artistique qui la considère comme une modalité du travail social.

Quelques remarques s'imposent ici. D'abord en formulant l'hypothèse que l'art doit être conçu comme une modalité du travail social, nous ne prétendons nullement que cette dimension de la production artistique soit unique. Cette proposition ne se substitue pas à toutes les autres, elle doit être considérée comme l'une des formes possibles qui permettent de rendre compte de la production artistique. Cependant, elle nous intéresse ici à deux titres: 1) elle permet de contraposer une dimension radicalement non-discursive aux théories qui supposent le caractère communicationnel et discursif de l'art, 2) elle ouvre un champ d'analyse peut-être assez efficace pour rendre compte des pratiques artistiques contemporaines dans ce qu'elles ont de plus paradoxal et de plus spécifique: ruptures, exploration et transgressions des limites, examen attentif et acharné de la matière plastique, recherche d'intégration des arts visuels aux arts de l'espace, volonté d'associer la production artistique aux orientations politiques.

On doit aussi ajouter que, non seulement l'hypothèse que nous formulons ne doit pas être considérée comme substitut à toutes les autres dimensions possibles de l'art, mais elle s'appuie, implicitement, sur la reconnaissance d'une autre hypothèse qui affirmerait la spécificité du figural¹⁷.

¹⁷ Jean-François Lyotard, Discours, figure -Paris: Klincksieck, 1974. Le texte de Lyotard s'ouvre sur cette position:

- Que "l'oeil écoute", comme disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible. (...)

Ce livre-ci proteste: que la donnée n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir; que cette différence, et la mobilité immobile qui la révèle, est ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifié. (p. 9). (suite à la page 16)

En fait, la critique que nous voulons formuler à l'égard des théories descriptives, méta-descriptives et normatives qui ont identifié l'art à la communication, repose sur la reconnaissance d'une autonomie relative de la production artistique et de la recherche plastique; autonomie ne signifiant pas indépendance. Il ne s'agit donc pas d'affirmer l'exclusivité d'une dimension de la production artistique, il s'agit de dégager les ouvertures qu'une hypothèse rend possibles.

Si ce discours-ci ne peut-être considéré comme "mystique" au sens où Wittgenstein l'avait proposé dans les Investigations philosophiques, il est possible qu'on le considère tel du point de vue de celui de l'auteur du Tractatus¹⁸: que l'indicible constitue l'élément mystique. Il est probable que les solutions aux problèmes de l'art se trouvent comme celles des problèmes de la vie; mais les

(suite de la note 17)

Et plus loin,

Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas interioriser en signification. L'art est posé dans l'altérité en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique. L'art veut la figure, la "beauté" est figurale, non-liée, rythmique. (p. 13).

¹⁸ L. Wittgenstein, Tractatus Logico-philosophicus/translated by D.F. Pears et B.F. McGuinness.-éd. bilingue-London: Routledge and Kegan Paul, 1961. Une excellente lecture du rôle du mysticisme dans la logique de Wittgenstein a été faite par Jacques Poulain, Logique et Religion - La Haye, Paris: Mouton, 1973.

problèmes que nous posons ici sont ceux du discours et non ceux de l'art: il s'agit d'indiquer quelques limites du discours de l'esthétique, par une stratégie toute wittgensteinnienne en montrant que d'autres formes de jeux de langage sur l'art sont possibles.

0.3 Et le paradoxe?

En voulant, de l'intérieur même de la pratique discursive, ouvrir le discours à la pratique artistique, nous risquons le paradoxe. En effet, du point de vue de la pratique discursive, de cette pratique-ci donc, il est paradoxal de prétendre produire un discours sur une pratique que nous reconnaissons comme étant nécessairement autre, comme échappant nécessairement à l'ordre du discours. De la sorte, on risque l'indécidabilité de nos hypothèses; plus, on accepte et reconnaît cette indécidabilité comme étant nécessaire ou inéluctable. Devant cette difficulté, il aurait été possible d'occulter le paradoxe ou bien de se taire. Dans le premier des deux cas, nous aurions reproduit les illusions du discours descriptif qui croit naïvement que les faits bruts se présentent dans la dureté et la pureté du cristal, faisant taire toute critique possible par leur seule présentation. Dans le second cas, les limites que nous voulons poser en regard du discours sur l'art n'auraient pu l'être. Au risque donc du paradoxe, ce discours-ci se produit incertain et indécidable.

PREMIÈRE PARTIE:
TEXTES SPÉCULAIRES

1.

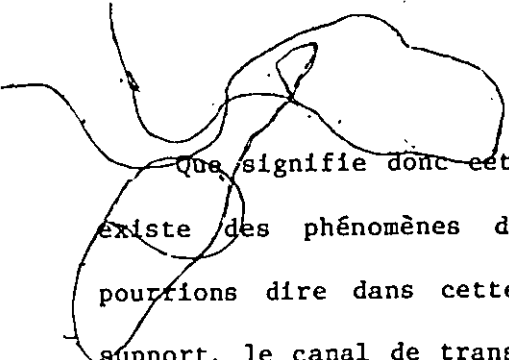
COMMUNIQUER

1.0 De la vision à la communication

- "Au niveau des faits visuels personne ne met en doute l'existence des phénomènes de communication"¹.

En effet, l'un des présupposés les plus importants de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la critique d'art consiste justement à reconnaître, explicitement ou non, le caractère communicationnel des objets d'art d'ordre visuel. Si on ne peut douter de ce caractère à l'égard de la littérature (roman, poésie, théâtre, si ces catégories signifient encore quelque chose), puisque cette reconnaissance est triviale, les théories descriptives, méta-descriptives et normatives des arts visuels ont supposé qu'il en était de même pour leur objet. En fait, nous pourrions affirmer sans trop errer qu'il en est de même pour une certaine part de tout ce qui a été fait dans le champ des arts visuels, c'est-à-dire qu'un certain nombre d'objets d'ordre visuel ou plastiques, ont été conçus pour communiquer.

1 Umberto Eco, La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique/traduit par Uccio Esposito-Torrigiani:-Paris: Mercure de France, 1972. En réalité, la citation est ici incomplète; on doit la lire comme suit: "Au niveau des faits visuels personne ne met en doute l'existence des phénomènes de communication, mais on peut douter du caractère linguistique de ces phénomènes". Nous commenterons cette citation plus en détail dans la suite du texte.



Que signifie donc cet énoncé qu'au niveau des faits visuels, il existe des phénomènes de communication? Schématiquement, nous pourrions dire dans cette perspective que l'objet d'art serait le support, le canal de transmission, d'un message entre un destinataire et un destinataire au moyen d'un(ou de plusieurs) code(s)². Chaque manifestation artistique "contiendrait" un message qui nous serait plus ou moins caché, mais qu'il nous serait néanmoins possible de déchiffrer, à condition qu'on puisse en reconstituer le(s) code(s). L'interprétation des objets d'art et des manifestations artistiques consistera alors à faire ressortir le(s) message(s) possible(s) de ces objets ou de ces manifestations en retraçant le(s) code(s) qui les ont rendus possibles, qui ont permis leur actualisation. La question qu'on doit dès lors se poser pourrait se formuler de la façon suivante: quels sont les différents codes que nous pourrions répertorier et qui nous permettraient de faire une lecture efficace des objets d'art et des manifestations artistiques d'ordre visuel? Les réponses à cette question ont été multiples; nous voudrions en examiner quelques-unes.

1.1 L'interprétation iconologique

Panofsky est sans doute celui qui a joué un rôle déterminant dans l'élaboration des théories descriptives et méta-descriptives de

2 A propos du sens qu'on donne généralement à la notion de "communication" en linguistique et dans les théories de la communication, cf. J. Dubois, Dictionnaire de linguistique/par J. Dubois (et al.). - Paris: Larousse, 1973. 96-99.

l'art, qui ont visé à être un tant soit peu objectives et rigoureuses dans l'interprétation des significations possibles des objets d'art. Sans avoir explicité de façon exhaustive les différents codes de l'interprétation des objets d'art, il a proposé une classification des différents niveaux d'interprétation des œuvres d'art en les associant à différents niveaux possibles de signification. Essentiellement, il a repéré trois niveaux de signification auxquels correspondent trois niveaux d'interprétation:³

1.1.1 Un niveau de signification primaire ou naturelle, subdivisée en signification de fait et signification expressive: Panofsky se réfère, ici à l'identification de ce qui est perçu soit au niveau de la représentation d'objets, soit au niveau des sentiments représentés; ce niveau de signification correspond à ce que Panofsky appelle la description pré-iconographique.

1.1.2 Un niveau de signification secondaire, ou conventionnelle: Si la description pré-iconographique se réfère aux motifs d'une représentation, picturale par exemple, le niveau de signification conventionnelle se caractérise par les images, les histoires et les allégories représentées, c'est-à-dire aux significations qui sont données conventionnellement à la représentation simultanée d'un certain nombre de motifs

3 Nous citons Panofsky sans guillemets, tout en le résumant, pour la commodité de notre présentation; Erwin Panofsky, Essais d'iconologie: Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance/traduit par C. Herbet et B. Teyssède.- Paris: Gallimard, 1967: 13 à 45.

combinés avec des concepts ou des thèmes; la signification conventionnelle d'une oeuvre est prise en charge, analysée, par la description iconographique.

1.1.3 Un niveau de signification intrinsèque ou niveau de contenu: Ce niveau de signification constitue l'objet de la "synthèse" ou de l'interprétation iconologique; celle-ci se réfère au contexte général de la réalisation des oeuvres d'art par un artiste déterminé; l'oeuvre d'art est, ici, considérée comme un document historique qui se situe dans un contexte déterminé de l'histoire de l'humanité et en exprime une dimension, telle qu'elle a été vécue ou perçue par un artiste. Panofsky utilise les notions de symptôme et de valeur symbolique pour désigner ce qu'il entend par signification intrinsèque⁴; celles-ci désignent la représentation synthétique d'une époque, d'une mentalité, d'une conception du monde.

Tout le travail de l'Histoire de l'art consistera à effectuer les analyses et à réaliser les synthèses pertinentes en procédant de la description pré-iconographique jusqu'à l'interprétation iconologique en passant par la description iconographique. Ce qu'il

⁴ Commentaires des Teyssèdre, in Erwin Panofsky, op. cit.: 20 note 5, et 21, note 2.

faut cependant souligner, c'est que le but de ce travail est l'interprétation iconologique.⁵ Puisque celle-ci suppose qu'on ait pu réaliser les niveaux de description précédents de façon adéquate et, qu'en même temps, ceux-ci présupposent celui des conceptions du monde pour la réalisation de l'oeuvre, il se produit un cercle méthodologique au niveau de l'interprétation iconologique: pour produire cette synthèse qui est réalisée dans une oeuvre particulière, on doit être en mesure de présenter une description adéquate des motifs, des thèmes, des histoires et des allégories qui sont réalisées, mais une telle description, pour pouvoir se réaliser, suppose qu'on saisisse les conceptions du monde qui l'ont rendu possible, or, l'oeuvre d'art particulière est un document qui permet cette saisie des conceptions du monde de l'humanité à un moment déterminé de son histoire. Mais, ce n'est là qu'un cercle méthodologique, puisque les différents niveaux de signification se construisent et s'éclairent mutuellement.

Cette brève présentation des thèses de Panofsky ne rend pas justice au travail remarquable qui a été réalisé par l'auteur; elle nous permet néanmoins de percevoir l'essentiel des présupposés

5 Outre les Essais d'iconologie, déjà cité, voir E. Panofsky: L'oeuvre d'art et ses significations: Essais sur les "arts visuels"/traduit par N. Teyssèdre et B. Teyssèdre.- Paris: Gallimard, 1969 plus particulièrement: 255 sq.; voir aussi La perspective comme forme symbolique/traduit par Guy Ballangé.- Paris: Éditions de Minuit, 1975: 37-182. Il n'est pas dans notre propos d'examiner le fonctionnement effectif de ce travail d'interprétation. Nous voulons simplement indiquer les principales orientations pour faire ressortir le présupposé qui lui est inhérent.

inhérents à ces thèses: l'oeuvre d'art est pourvue de significations qui peuvent être répertoriées selon trois niveaux distinct de représentations et interdépendants les uns des autres: représentation naturelle et expressive, représentation conventionnelle et "conceptuelle" et représentation des conceptions du monde d'un peuple, d'une classe, d'une période historique, d'une philosophie. En tant que l'oeuvre d'art est pourvue de significations, nous pouvons dire qu'elle communique ces significations à des récepteurs et qu'elle se constitue comme un véritable document de l'histoire de l'humanité:

"(...) notre intuition synthétique doit être contrôlée par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances générales et essentielles de l'Esprit humain furent exprimées par des thèmes et concepts spécifiques; c'est-à-dire sur ce qu'on pourrait appeler une histoire des symptômes culturels-ou symboles, au sens de Cassirer-en général. L'historien de l'art devra confronter ce qui paraît être la signification intrinsèque de l'oeuvre (ou du groupe d'oeuvres) qui occupe son attention, avec ce qui lui paraît la signification intrinsèque d'autres documents culturels, historiquement liés à cette oeuvre (ou ce groupe d'oeuvres), en aussi grand nombre qu'il lui sera possible de les prendre en main: documents portant témoignages sur les tendances politiques, poétiques, religieuses, philosophiques et sociales de la personnalité, l'époque ou le pays à l'étude. Comme il va sans dire, réciproquement l'histoire de la vie politique, de la poésie, la religion, la philosophie, des situations sociales devrait être utilisée dans le même esprit que les oeuvres d'art⁶

6 Id. Essais d'iconologie, op. cit.: 29 la légitimation de la notion "d'intuition synthétique" est présentée dans la note de Teyssèdre; pour lui, comme pour Panofsky, cette notion se justifie justement par le rôle des connaissances dans les sciences humaines, qui ne sont pas seulement érudition ou connaissance objective, historique, mais affaire de sensibilité et de perception esthétique. La subjectivité de la connaissance aurait aussi sa place dans le champ du savoir.

Les mesures de contrôle de l'intuition synthétique qui permet l'interprétation iconologique, doivent donc être multiples et étroitement liées aux autres disciplines et connaissances des sciences humaines. Quoi qu'il en soit, les objets de l'interprétation iconologique, clairement exprimés ici par l'auteur, corroborent cette idée que les oeuvres d'art sont pourvues de signification, qu'elles représentent les conceptions que les êtres humains se font de l'existence et de leurs conditions d'existence, et qu'elles communiquent ces significations, et ces représentations à l'ensemble des membres d'une collectivité; "communication" qui peut aussi être reçue à d'autres époques que celle de son "expression" à condition d'être prise en charge par l'historien de l'art dans le mouvement d'une situation synthétique soumise à une série de contrôles propre à la discipline ou de nature interdisciplinaire.

Mais, on pourrait objecter que cette méthode reste trop intuitive malgré les mesures de contrôle qu'elle se donne. Dans la mesure où les unités significatives qu'elle croit pouvoir identifier ne sont peut-être pas données purement et simplement, dans la mesure où ces unités sont peut-être construites, on peut se demander si ces unités apparentes sont constituées par d'autres composantes. Et quelles sont ces composantes?

En d'autres mots, les unités de significations^{que} identifiées par Panofsky sont peut-être décomposables en unités plus petites qui seraient, elles, constitutives des objets d'art considérés comme des

phénomènes de communication. Depuis un certain temps, on a cherché à développer des méthodes qui permettraient d'effectuer des lectures des objets d'art d'ordre visuel.

1.2 Lectures sémiologiques:

1.2.1 Des paradigmes de la linguistique et de la psychanalyse...:

La sémiologie a produit une analyse des phénomènes de communication qui seraient présents dans les oeuvres d'art. La légitimité de cette entreprise, qui se veut scientifique, repose d'abord sur l'autorité que s'est méritée la linguistique structurale depuis Ferdinand de Saussure. En effet, celle-ci a été considérée comme étant la discipline modèle des sciences humaines parce que, selon Claude Lévi-Strauss:

- a) elle a un objet universel, qui est le langage articulé dont aucun groupe humain n'est dépourvu;
- b) sa méthode est homogène; autrement dit, elle reste la même quelle que soit la langue particulière à laquelle on l'applique: moderne ou archaïque, "primitive" ou civilisée;
- c) cette méthode repose sur quelques principes fondamentaux dont les spécialistes sont unanimes (en dépit des divergences secondaires) à reconnaître la validité⁷.

La linguistique structurale est ainsi considérée, à la fois, comme le modèle privilégié de la sémiologie et comme faisant partie de cette science générale des signes⁸.

7 Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale deux - Paris: Plon, 1973: 351-352.

8 Voir à ce propos, ce que Ferdinand de Saussure en dit dans le Cours de linguistique générale - Paris: Payot, 1968: 32-35.

Sur la base de la linguistique structurale, une sémiologie de la peinture sera esquissée, entre autres, par Louis Marin. Reprenant à son compte les principaux paramètres de la linguistique saussurienne et les problématisant en regard de la spécificité des objets d'art d'ordre visuel, Marin propose dans son texte "Éléments pour une sémiologie picturale"⁹, la mise en place de quelques-unes des grandes lignes que devrait chercher à développer une sémiologie picturale. Celle-ci repose préalablement sur la possibilité de montrer qu'une lecture de l'oeuvre d'art est nécessaire, il nous invite ainsi à penser le tableau comme un texte-figure qui peut être lu: "Le tableau est un texte figuratif et un système de lecture"¹⁰, nous dit-il, parce que la lecture c'est un parcours du regard d'un ensemble graphique et le déchiffrement d'un texte. La lecture du tableau tiendra sa légitimité du fait que l'espace "existentiel" du tableau, peu importe la dimension réelle de l'oeuvre, s'annule nécessairement dans un autre espace, fictif, utopique, dira Marin. En d'autres mots, l'espace vécu du tableau, du fait que celui-ci est ce qu'il est, transforme cet espace en un autre espace qui "dématérialise" cet espace et l'oeuvre, à "l'imaginaire" et au savoir. Le tableau modifie le champ de la perception et force le regard à effectuer des parcours qui sont de l'ordre du déchiffrement et du démembrement. La lecture du tableau s'effectuera donc à cause d'un déplacement nécessaire de l'espace vécu, réel, à un espace

⁹ Louis Marin, "Éléments pour une sémiologie picturale", Études sémiologiques - Paris: Klincksieck, 1971: 17-43. Voir en particulier les pages 18-19.

¹⁰ Ibid.: 19.

imaginaire, fictif qu'est l'espace induit par l'objet d'art d'ordre visuel¹¹.

Une fois montrée la légitimité de l'entreprise, Marin examinera, tour à tour, les principales notions de la linguistique structurale, telles les notions de "syntagme", de "paradigme", de "code", de "dénotation", de "connotation", de "message" et de "symbole indiciel" dans le but explicite de montrer la pertinence ou non de chacune de ces notions en regard de l'analyse des oeuvres d'art. Mais par rapport aux objets visuels que sont les tableaux, les seules coordonnées de la linguistique paraîtront insuffisantes et il faudra encore leur ajouter d'autres notions, celles-là empruntées à la psychanalyse, telles les notions de "déplacement", de "condensation" et de "surdétermination" qui permettront de rendre compte des figures picturales et de leurs lectures.

Mais, encore là, la critique qui avait été adressée à Panofsky demeurerait toujours pertinente dans la mesure où on s'en tiendrait aux "unités significatives". La constitution d'un "lexique" pictural, l'explicitation d'une "syntaxe" picturale ainsi que la reconnaissance et l'identification de "thèses" picturales qui se seraient manifestées dans l'histoire (les motifs, leur articulation et les significations culturelles et psychologiques qui leur donnent naissance) pourraient apparaître nettement satisfaisantes, à première

¹¹ Ibid., p. 20 cf. aussi Ibid. "Le discours de la figure", in op. cit; 45-60. Nous discuterons plus en détail de cette pratique de la "lecture" des oeuvres d'art.

vue, si on n'exigeait pas que la sémiologie de la peinture se constitue justement comme l'étude des systèmes de signes; ce qui serait paradoxal. Marin le souligne expressément, la possibilité de fonder une sémiologie de la peinture repose sur la possibilité de repérer des structures élémentaires du système de la peinture. Aussi, ces structures "existent"-elles?

La légitimité de la sémiologie en général, et celle de la sémiologie de la peinture en particulier, reposent sur la possibilité de constituer de telles structures élémentaires qui rendent possible la lecture des oeuvres. Mais étant donné le caractère historique, dynamique, des manifestations artistiques, la mise en place et la reconnaissance d'éléments non-significatifs ne seraient pas suffisantes à elles seules pour constituer une sémiologie structurale; la multiplicité des éléments possibles réduirait, sinon empêcherait, qu'on puisse dégager de telles structures. Pour contrer cette difficulté, Marin répondra que...

le tableau n'est pas l'assemblage, la combinaison ou la combinatoire d'éléments dépourvus de sens, qui, à partir d'un certain degré de complexité, par une opération mystérieuse, l'acquerrait. D'emblée, les éléments du sens que dégage l'analyse, ont du sens parce qu'ils ne sont saisissables que dans leur articulation signifiante¹².

Aussi, la constitution des systèmes de signes dépend de la possibilité d'identifier des systèmes de relations qui pré-existeraient aux éléments que l'on pourrait isoler.

¹² Op. cit.: 39.

Reprenant les Esquisses pédagogiques de Paul Klee, il montre que le point, par exemple, ne peut être isolé de son développement, que la ligne ne peut être isolée de la surface, etc., de la sorte, il retrouve, ou recrée, la notion d'"élément différentiel" tel qu'elle avait été développée par Ferdinand de Saussure et reprise par tous les linguistes structuralistes à sa suite. En effet, selon la lecture que Marin fait des textes de Paul Klee, l'élément, le point par exemple, n'est jamais saisi en lui-même comme un élément non-signifiant, qui, agencé avec d'autres éléments, rendrait possible la formation d'une signification; l'élément est saisi dans une mise en relation nécessaire avec d'autres d'éléments, et c'est cette mise en relation qui détermine la possibilité de l'existence de l'élément comme élément. Pour Klee, l'élément n'est qu'un pouvoir-être-autre, pourrions nous dire, et "n'existe" que dans ce pouvoir-être; il doit être considéré comme énergie qui se déploie dans une mise en relation qui rend possible les éléments ainsi polarisés. On se souviendra que de Saussure avait d'abord posé le signe comme étant le rapport entre un signifiant et un signifié, comme étant le composé de ces deux "niveaux"¹³; mais, on sait aussi qu'il a démontré avec force arguments que les signes linguistiques et les éléments de la langue, ne peuvent être délimités que dans leur caractère différentiel, négatif, qui les constitue comme signe, ce n'est pas leur valeur intrinsèque qui les définit mais leur valeur d'opposition: ils sont ce que les autres ne sont pas¹⁴. C'est ce qui a fait dire à de

¹³ Op. cit.: p. 98 et sq.

¹⁴ Ibid.: 155 et sq.

Saussure que "dans la langue, il n'y a que des différences (...) sans termes positifs"¹⁵. Marin retrouve cette conception des éléments de la peinture chez Klee avec d'autant plus d'intérêt que ce dernier a conçu les différents éléments picturaux à partir d'un système d'oppositions sémantiques comme la mesure, la densité et la qualité¹⁶. Bien qu'aux yeux de Louis Marin la constitution d'une sémiologie picturale puisse poser un certain nombre de problèmes dans la mesure où il est nécessaire d'apporter des modifications profondes au modèle qui l'inspire, en l'occurrence, la linguistique structurale, en y incorporant les données théoriques de la psychanalyse sur le rêve, en particulier celles de condensation et de surdétermination, Marin montre qu'il est néanmoins possible de réaliser une lecture, ou plutôt des lectures, des tableaux qui dévoileront les structures possibles de leur sens.

1.2.2 ... aux codes sémiotiques des théories de la communication.

Bien que de manière différente, dans la perspective de fonder et de constituer une sémiologie, Umberto Eco a, pour sa part, répertorié un certain nombre de codes de la communication visuelle en montrant, entre autres, que tous les codes possibles n'ont pas "nécessairement deux articulations fixes"¹⁷. Cet énoncé théorique est très important pour la constitution d'une sémiologie des codes visuels, et

15 Ibid.: 166.

16 L. Marin "Éléments ..." op. cit.: p. 40-42.

17 U. Eco, op. cit.: 206.

plus particulièrement pour l'interprétation ou l'analyse d'un certain nombre de manifestations artistiques tels le cinéma, la peinture, l'architecture, la musique.

À vrai dire, pour U. Eco, la constitution d'une sémiologie comme étude des systèmes de signes n'est possible que si elle se démarque de la linguistique qui a pour objet exclusif la communication verbale. La sémiologie ne pourra se développer que si elle développe son propre système d'analyse. Pour justifier cette thèse, Eco démontre d'une part que le principe linguistique de la double articulation est limitatif et injustifié pour analyser d'autres systèmes de communication et, d'autre part, montre à partir des travaux de Peirce que la mise en place d'un système de signes visuels est possible.¹⁸

On sait que la linguistique suppose deux niveaux d'articulation des codes de la langue, ce principe est connu sous le nom du "principe de la double articulation". La première articulation est la constitution linéaire des énoncés en unités pourvues de sens (mots, syntagmes, phrases); la seconde articulation est la constitution des monèmes (les plus petites unités significatives, à peu près équivalentes aux mots, mais pas uniquement à eux, puisque, par exemple, les terminaisons des verbes sont des unités significatives), à ~~partir~~ d'unités non-significatives, différentielles et existant en nombre limité dans chaque langue¹⁹.

¹⁸ Cf. Ibid.: 171-172. Voir aussi, "L'analyse des images", Communications, no. 15.

¹⁹ Cf. Dictionnaire de linguistique, op. cit.: 49-50.

À la suite de Prieto, Eco propose de considérer que le nombre possible des niveaux d'articulation des codes ne soit pas fixe et que les rapports entre eux ne soient pas fixes non plus²⁰. Pour ce faire, il montre qu'il y a des codes très différents dans les actes communicationnels; codes qui ne reproduisent par la structure de la double articulation de la langue; certains n'ont pas d'articulation (par exemple, la canne blanche de l'aveugle est un code à signification unique, sa présence signifie "je suis aveugle", son absence ne signifie rien) et d'autres qui sont à articulations mobiles" (comme les cartes à jouer, par exemple, qui peuvent être combinées entre elles selon des niveaux différents ou être pourvues de sens de façon différente d'un jeu à un autre)²¹. Il montre ensuite comment le cinéma est nécessairement constitué d'une triple articulation, ce qui serait relativement unique au niveau des actes communicationnels²².

Il nous apparaît opportun de rappeler ici les différents codes proposés par Eco dans la mesure où celui-ci les reprend plus loin pour analyser certaines manifestations communicationnelles d'ordre

20 U. Eco, op. cit.: 210.

21 Ibid.: 207-210. Eco identifie plusieurs types d'articulations des codes, nous en indiquons seulement deux, ici, à titre d'exemple.

22 Ibid.: 219-230, où l'auteur critique les essais de sémiotique filmique de Metz et de Passolini et où il montre comment le cinéma est le produit d'une triple articulation: a) figures iconiques, b) énoncés iconiques et photogrammes, c) codes "kinémorphes" composés de "kinèmes", c'est-à-dire de "sections de gestes" qui, une fois replacés dans leur continuité diachronique, constituent ces "kinémorphes".

visuel (cinéma, publicité, art informel, et architecture) et les utilise comme appui argumentatif à l'élaboration d'une théorie sémiologique. Aussi, dans la mesure où, la légitimité de la sémiologie repose sur sa capacité à identifier "adéquatement" les différents codes, à légitimer leur valeur heuristique, ou leur efficacité, ainsi qu'à assurer la spécificité de son objet, l'argumentation portant sur la pertinence de ces codes, tels qu'ils auront été identifiés, permet d'élargir ou de restreindre les possibilités d'une telle théorie sémiologique²³:

1.2.20 Les codes perceptifs:

Il s'agit des conditions de la perception telles qu'elles pourraient être établies par la psychologie de la perception.

1.2.21 Les codes de reconnaissance:

Ils ont pour fonction de structurer les conditions de la perception en objets de reconnaissance, par association des blocs de perception en objets de reconnaissance, ils rendent possible la reconnaissance des objets dans la mesure où l'association de catégories différentes s'effectuent; Eco parle ici de "sèmes" et de "propositions iconiques", un sème étant un signe dont le signifié est une proposition de la

23 Nous résumons, ici, les propositions d'U. Eco, Ibid.: 215-217.

langue et une proposition iconique, un bloc de signifiés²⁴ (par exemple, un ensemble de feuilles reliées dans un carton = livre).

1.2.22 Les codes de transmission:

Ils rendent possible la transmission des images selon telle ou telle condition de la perception; Eco donne ici l'exemple du grain de la photographie, les lignes des images télévisuelles; nous pourrions dire la facture matérielle et technique d'une image.

1.2.23 Les codes tonaux:

Ce sont les systèmes de variantes facultatives qui sont généralement codifiés et qui connotent ces intonations particulières, ou qui sont des systèmes de connotations stylisés.

1.2.24 Les codes iconiques:

Selon Eco, "La plupart se basent sur des éléments perceptibles réalisés à partir des codes de transmission; ils s'articulent en figures, signes et énoncés"²⁵:

²⁴ Ibid.: 206-207; les notions de "figures" et de "signes" sont empruntées, à Louis Hjelmslev; celle de "sème" à Prieto et Buyssens. La notion de "figure" correspond mutatis mutandis, à celle de "phonème" mais dans un registre tout autre, de sorte que l'utilisation de cette notion doit être exprimée dans un langage approprié.

²⁵ Ibid.: 215.

- 1.2.241 Les figures sont les conditions de la perception transcrites en signes graphiques selon des modalités établies par le code (par exemple, les contrastes de lumière transcrits dans un médium et selon des tonalités déterminées);
- 1.2.242 Les signes dénotent des unités de reconnaissance à l'aide d'artifices graphiques conventionnels ou de modèles abstraits;
- 1.2.243. Les énoncés iconiques sont des images (image d'un arbre, d'une personne); les énoncés iconiques constituent des systèmes qui permettent d'identifier les signes iconiques.
- 1.2.25 Les codes iconographiques sont constitués de codes iconiques pour connoter des énoncés iconiques plus complexes et culturalisés (par exemple: homme + couronne sur la tête = cet homme est un roi).
- 1.2.26 Les codes du goût et de la sensibilité, qui varient d'une époque à une autre, d'un groupe culturel à un autre, déterminent les connotations qui seront issues des codes précédents.
- 1.2.27 Les codes rhétoriques sont des modèles ou des normes par suite d'une conventionnalisation des énoncés iconiques ou des énoncés iconographiques; Eco les

subdivise en figures, prémisses et arguments rhétoriques visuels.

1.2.28 Les codes stylistiques sont des codes qui marquent par connotation le style d'un auteur, d'une époque, d'une tendance;

1.2.29 Les codes de l'inconscient structurent certaines codifications déterminées de façon telle qu'ils entraînent des réactions et des comportements déterminés des récepteurs; Eco, fait allusion, ici, à certains codes de l'inconscient qui sont utilisés dans la publicité, par exemple, et visent des comportements et des réactions déterminés de la part des récepteurs, dont l'usage de la sexualité ne constitue qu'un exemple fort connu (d'autres codes inconscients pourraient être relevés, telle l'image de la famille comme symbole de sécurité et de respect de l'autorité).

Pour Umberto Eco, on le voit, l'ensemble des phénomènes visuels, produits de l'activité humaine, sont des phénomènes de communication; ils sont donc nécessairement codes et, ce, de multiples façons. L'analyse des énoncés iconiques (1.2.24.3) est le niveau le plus "profond" à partir duquel l'analyse sémiologique peut s'effectuer puisque les signes iconiques ne sont constitués que dans le contexte

ou le système de leur occurrence; les autres codes "plus profonds" font l'objet, ou peuvent faire l'objet, d'autres disciplines: c'est le cas de la psychologie de la perception qui devra rendre compte des codes perceptifs, de la psychologie de l'intelligence ou de la mémoire, ou de l'anthropologie culturelle, qui devront rendre compte des codes de reconnaissance, de la psychologie en général qui devra rendre compte de la transmission des codes perceptifs. Dans ce contexte, U. Eco propose, comme on le verra de façon plus détaillée ci-bas, que les énoncés iconiques peuvent être considérés, mutatis mutandis, comme des idiolectes.

1.2.3 Fondements: la communication architecturale:

Une fois posées les conditions d'une sémiologie des phénomènes de communication visuelle, entre autres par l'identification et la constitution de codes qui rendent possible une telle communication, il faut mesurer la théorie aux contre-arguments les plus probants.

Or, comme l'auteur le reconnaît lui-même, l'architecture constitue le phénomène culturel qui risque le plus de faire échouer toute entreprise sémiologique qui considère que "tous les phénomènes de culture sont des systèmes de signes, c'est-à-dire que la culture est essentiellement communication" (l'auteur souligne)²⁶. Ce contre-argument consisterait à dire que les objets architecturaux ne servent pas à communiquer, mais qu'ils ont pour fins propres des

²⁶ Ibid.: 261.

fonctions déterminées. Eco soutient que l'objet architectural est un signe dans la mesure où nous nous construisons une "représentation" de sa fonction et de sa forme, ou plutôt que nous construisons un modèle de l'objet architectural qui est communicable graphiquement ou visuellement²⁷. Ainsi, parce que nous produisons ce modèle et parce que nous pouvons le communiquer, nous avons déjà produit une codification de cet objet. Reprenant les mots de Roland Barthes "dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage"²⁸, Eco croit pouvoir affirmer que l'objet architectural, devient le signe d'une fonction déterminée. De là, découle la définition qu'il donnera du "signe architectural": "la présence d'un signifiant dont le signifié est la fonction que celui-ci rend possible"²⁹. Le signifié d'un signe architectural c'est donc la fonction qu'il permet. À titre d'exemple, l'auteur propose de considérer qu'un escalier, avant d'être une fonction, celle de monter, est un signe de cette fonction, et est compris comme tel; pour deux raisons, d'abord, la fonction d'un escalier est apprise ; ensuite, parce que si la reconnaissance de l'objet peut être faite, le stimulus et la fonction pourront en découler, de sorte que la reconnaissance de l'objet équivaut à la communication de sa fonction. Ce sont ces considérations qui feront dire à l'auteur que l'énoncé "la forme suit

27 Ibid.: 263; c'est parce que "l'homme préhistorique", imaginé par Eco, peut produire un modèle de la grotte et qu'il peut communiquer ce modèle, que l'objet architectural, la grotte, devient un signe (dans l'argumentation de l'auteur, bien sûr).

28 Ibid.: 263.

29 Ibid.: 265.

la fonction" est un mysticisme³⁰ puisque la forme dépend d'ores et déjà d'un système social déterminé qui fournit le code qui rend possible et la fonction et la forme de cette fonction. Plus clairement,

- En termes de communication, le principe que la forme suit la fonction signifie que la forme de l'objet doit rendre possible la fonction mais elle doit aussi la dénoter, et si clairement, que la fonction doit être désirable et aisée et susciter les mouvements les plus propres à les remplir. (L'auteur souligne)³¹

Ainsi la forme de l'objet architectural est déjà codifiée par un système social de sorte que la fonction qui est "attachée" à cette forme est en même temps dénotée par elle; la forme de l'objet architectural est considérée ici comme composante d'un système de signes et perçue comme signifiant d'une fonction déterminée³².

1.2.4 Et le problème de double articulation?

L'autre contre-argument qui pourrait être opposé aux thèses qui cherchent à fonder une sémiologie des phénomènes visuels, qui générerait la reconnaissance du caractère communicationnel de ces phénomènes, c'est celui qui suppose que tous les phénomènes de communication (culturelle) sont constitués minimalement des deux niveaux d'articulation, tels que nous les avons indiqués ci-haut

³⁰ Ibid.: 272-273.

³¹ Ibid.: 272: Dans son texte, les passages soulignés constituent les propositions démontrées ou à être démontrées.

³² Nous reviendrons sur cette prise de position puisqu'elle nous apparaît manquer de cohérence avec le rejet du structuralisme ontologique avancé par l'auteur.

(1.22); un seul des deux niveaux d'articulation présent dans un phénomène ne permet pas de considérer ce phénomène comme en étant un de communication. Si on reprend en perspective la position de Barthes énoncée précédemment, les phénomènes "culturels" qui ne seraient pas constitués selon le principe de la double articulation seraient culturellement, "impertinents", "dépourvus de sens". Umberto Eco a formulé l'hypothèse qu'on puisse considérer que les codes visuels se distinguent des codes du langage par le fait qu'ils ne sont pas nécessairement structurés selon le principe de la double articulation. Nous avons souligné cette dimension ci-haut en rappelant que, pour l'auteur, les niveaux d'articulation ne sont pas fixes et que leurs rapports ne sont pas fixes non plus. Nous avons présenté comme exemple de cette avenue, pour la sémiologie, le cinéma qui fonctionnerait selon trois niveaux d'articulation. Au niveau de la peinture informelle, de la musique sérielle et d'une certaine poésie contemporaine, Eco postule qu'elles fonctionneraient à un seul niveau d'articulation. Ce postulat permettrait de comprendre certains phénomènes d'ordre visuel comme des phénomènes de communication qui n'apparaissent pas de prime abord comme tels. En effet, on pourrait ne pas voir comment les objets de la peinture informelle pourraient communiquer, ni ce qu'ils communiquent.

Toutefois, Eco a postulé la simple articulation d'un code pour montrer que la sémiologie pourrait rendre compte de ces manifestations artistiques, tout en les considérant comme des manifestations permises dans le champ culturel, en l'occurrence celui du XX^e siècle,

il répondait ainsi à Claude Lévi-Strauss qui ne voyait pas en quoi l'art abstrait était, de façon pertinente, de l'art puisqu'il ne proposerait pas des signes mais de purs et simples objets de nature³³.

Dans son entretien avec Georges Charbonnier, C. Lévi-Strauss affirmait:

En ce qui me concerne, c'est de cette façon - là que je réagis à la peinture abstraite; elle peut me séduire, mais je reste victime de son côté décoratif. Il y manque, à mes yeux, l'attribut essentiel de l'oeuvre d'art qui est d'apporter une réalité d'ordre sémantique³⁴.

Il ne reste plus qu'à annoncer, comme d'autres l'ont fait avant lui, la mort de l'art³⁵. Selon Lévi-Strauss l'art doit signifier, ou ne pas être. Postulant l'universalité du code linguistique comme modèle de tout acte de communication culturelle, comparant ainsi la peinture à la poésie, il proposera ailleurs que:

C'est la même chose en peinture où les oppositions de formes et de couleurs sont accueillies comme traits distinctifs relevant simultanément de deux systèmes: celui des significations intellectuelles, héritées de l'expérience commune, résultant du découpage de l'expérience sensible en objets; et celui des valeurs plastiques, qui ne devient significatif qu'à la condition de moduler l'autre en s'intégrant à lui³⁶.

33 Eco, Ibid.: 230.

34 Georges Charbonnier, Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. -Paris: Julliard et Plon, 1961: 156.

35 Ibid., "L'avenir de la peinture": 159-175.

36 Claude Lévi-Strauss, -Mythologiques: Le cru et le cuit. -Paris: Plon, 1964: v.1, 29.

En ce sens, l'art ne peut être considéré comme tel que s'il s'intègre aux systèmes culturels qui l'ont rendu possible, ceux-ci étant compris comme ensembles de significations. En ce sens, l'art serait un document "archéologique" ou "archétypique" de l'histoire de l'humanité ou de la civilisation. Ainsi, les productions artistiques ne sont significatives que si elles sont prises en charge et "pré-formées" par une culture déterminée.

Plutôt/que de se demander comment l'art abstrait a été rendu possible par les sociétés industrialisées, pourquoi il a pris source dans ces sociétés, Lévi-Strauss prend la position suivante:

On comprend alors pourquoi la peinture abstraite, et plus généralement toutes les écoles qui se proclament "non figuratives", perdent le pouvoir de signifier: elles renoncent au premier niveau d'articulation et prétendent se contenter du second pour subsister. Particulièrement instructif à cet égard est le parallèle qu'on a voulu établir entre telle tentative contemporaine et la peinture calligraphique chinoise. Mais, dans le premier cas, les formes auxquelles recourt l'artiste n'existent pas déjà sur un autre plan, où elles jouiraient d'une organisation systématique, Rien donc ne permet de les identifier comme formes élémentaires: il s'agit plutôt de créatures de caprice, grâce auxquelles on se livre à une parodie de combinatoire avec des unités qui n'en sont pas³⁷.

Ainsi, puisque pour lui la peinture "organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente comme organisation sensible"³⁸ l'art abstrait ne pourra être considéré comme de l'art dans la mesure où, même s'il transforme une matière sensible, la couleur par exemple, il ne fait pas accéder

³⁷ Ibid.: 29.

³⁸ Ibid.: 30; cf aussi Entretiens, op. cit.: 130, 131, 150, entre autres.

l'objet, la matière, à l'ordre des signes. L'art étant pour lui à mi-chemin entre la nature et la culture, parce que d'une part il produit des objets qui sont de facture naturelle et d'autre part, parce que ces objets participent à l'ordre de la signification, étant conditionnés par cet environnement culturel, la production artistique contemporaine, qui n'a pas de sens ne peut être de l'art.

Des positions de Claude Lévi-Strauss, on peut donc dégager que le principe de la double articulation tel que formulé par la linguistique structurale devrait être maintenu comme composante essentielle des analyses de tous les systèmes de communication et de tous les systèmes de signes. Cette thèse signifie deux choses: a) pour la théorie sémiologique, cela signifie qu'une des conditions de sa légitimité comme discipline scientifique se pose sur la possibilité ou non de répertorier et de constituer des champs sémiotiques: un champ d'analyse possible comme champ communicationnel dépend de la possibilité ou non d'identifier les deux niveaux d'articulation des signes; b) pour les "pratiques communicationnelles", (celles qui prétendent être telles ou qu'on voudrait telles dans la théorie), cela signifie que, si elles ne "répondent" pas au principe de la double articulation, elles sont exclues du champ de la communication.

Comme on peut le constater, cette prise de position a des implications importantes dans la constitution d'une sémiologie possible de la peinture. C'est à cette question, on l'a vu que L. Marin a tenté de répondre par l'affirmative, dans le chapitre du

texte "Éléments pour sémiologie picturale" intitulé: "Les Structures élémentaires de la signification picturale"³⁹. Umberto Eco croit, pour sa part, qu'on doit abandonner ce postulat parce qu'il ne permet pas de rendre compte de la totalité des phénomènes de communication et parce qu'il risque de mettre en jeu la sémiologie.

1.2.5 Signification ou information?

Pour reprendre le cas de la peinture informelle, Eco postule donc que ce qui la caractérise c'est la mise en oeuvre d'un code unique qui se situerait au niveau "micro-physique, dont l'artiste décèle le code dans les structures de la matière sur laquelle il travaille"⁴⁰.

Dès lors, la peinture informelle serait, pourvue de signification de deux manières: a) d'abord il y a lieu de se demander si l'abstraction géométrique ne reproduit pas les codes mathématico-géométriques de sorte que, en regard d'elle l'art informel se produirait comme un système de signes désignant dialectiquement ces mêmes codes géométriques⁴¹; b) Eco suggère aussi de prendre en considération que l'informel institue des codes autonomes, oeuvre par oeuvre (ou série d'oeuvres d'un auteur) en "reproduisant" les structures micro-physiques de la matière. Tout se

39 L. Marin, op. cit.: 38-43.

40 Op. cit.: 231.

41 Ibid.: 231.

passé donc comme si les codes iconiques⁴² mis en oeuvre étaient simplement des codes iconiques différents de ceux auxquels nous sommes habitués. Dans ces oeuvres, il se produirait alors un "aplatissement du sémantique, du syntactique, du pragmatique, de l'idéologique sur le micro-physique"⁴³.

Ce qui est à retenir de tout cela c'est que tout objet visuel pris en charge par la culture entre dans un ensemble de réseaux communicationnels et que ces objets sont dès lors constitués de codes et peuvent être analysés comme tels. Mais la question demeure: ces oeuvres qui instituent des codes par reproduction des structures micro-physiques de la matière communiquent-elles? Et si tel est le cas, de quelle manière? Eco énonce d'abord qu'elles communiquent puisqu'elles nous permettent de percevoir différemment ce que nous avons l'habitude de percevoir d'une certaine manière: ces oeuvres communiquent des perceptions différentes, elles signalent des codes perceptifs. Nous allons chercher dans le fortuit, le hasard et l'indéterminé la manifestation d'un code et d'une communication.

Dans L'oeuvre ouverte⁴⁴, Eco est encore plus explicite sur cette question de la transmission de messages, malgré le caractère aléatoire, imprécis, des "propositions" littéraires et visuelles. La poétique de l'ouverture soutenue par l'auteur vise à faire valoir

42 Cf. infra: 1.2.24.

43 Ibid.: 232.

44 Umberto Eco, L'oeuvre ouverte, traduit par Chantale Roux de Bézieux.- Paris: Seuil, 1965.

qu'une des caractéristiques des oeuvres d'art contemporaines est que celles-ci visent à être saisies et interprétées comme des messages ouverts, comme des matrices de communication sur lesquelles les récepteurs prélèveraient des significations rendues possibles par l'oeuvre.

Pour démontrer sa thèse, Eco est conduit à faire la distinction entre information et signification: signification et information s'opposeraient au niveau de la communication en ce que la signification serait liée à l'ordre, c'est-à-dire à une grande probabilité d'occurrence, et finalement peu informative; alors que l'information (qui produit néanmoins des messages) serait liée à un certain degré de désordre, c'est-à-dire à un niveau de probabilité d'occurrence peu élevé. Les énoncés du langage ordinaire ou du discours descriptif, par exemple, ont des significations plus précises et plus univoques, alors que les énoncés poétiques sont plus informatifs, ils contiennent plus d'informations; pour reprendre un exemple classique, l'énoncé "la terre est ronde" est peu informatif et a une signification spécifique, univoque, alors que "la Terre est bleue comme une orange" (Paul Eluard) est plus informatif en ce que les significations possibles sont plus nombreuses, il transmet plus d'informations. Eco résume cette thèse de la façon suivante: "En somme plus élevée est l'information, plus il est difficile de la communiquer; et plus le message se communique clairement, moins il informe"⁴⁵.

⁴⁵ Ibid.: 84.

En transposant ces considérations à l'art informel, on peut penser que les codes qui sont utilisés par l'informel produiraient l'information au seuil du bruit, que les messages qui sont virtuellement transmis par ces oeuvres d'art transmettent le maximum d'informations possibles, par opposition à des oeuvres qui seraient plus univoques comme ce serait le cas des oeuvres de la tradition. Dire que l'art informel produit des messages au seuil du bruit ne signifie pas qu'il franchisse ce seuil. Du seul fait, par exemple, que l'artiste ait prélevé une empreinte d'une section de macadam montre qu'il y a eu choix de sorte que l'information, qui demeure toujours possible, passe à l'ordre d'un ensemble de significations possibles et virtuelles; l'opération de prélèvement d'empreinte transforme un objet en objet de communication, le fait accéder à l'ordre de la transmission des messages. Dans la perspective de la poétique de l'ouverture, l'artiste peut avoir pour objectif de produire des oeuvres dont l'équilibre se situe "dans le minimum d'ordre compatible avec le maximum de désordre possible"⁴⁶.

L'art informel produirait donc des codes autonomes à partir d'une recherche des structures micro-physiques de la matière ou de l'exploration des effets de la gestuelle. Ce faisant, il produirait non pas de la signification, mais de l'information et, par conséquent, des messages virtuels réalisés à l'aide de codes qui peuvent être uniques ou inusités. L'information transmise, toutefois, n'est pas illimitée. Par ailleurs, l'oeuvre d'art

⁴⁶ Ibid.: 133..

informelle et, plus généralement, la poétique de l'ouverture ne se limitent pas à la réalisation d'oeuvres particulières et la présentation de composantes visuelles ou littéraires inusitées; elles sont destinées à la réception et à l'évaluation esthétique⁴⁷. C'est ainsi que face au monde standardisé, normalisé, qui assure le confort des valeurs simples et oriente les formes de comportements et l'uniformité du goût, les oeuvres de la poétique de l'ouverture se poseraient comme des provocations:

On peut se demander si l'art contemporain, en nous habituant à une continuelle rupture des modèles et des schèmes - en prenant pour modèle et pour schème le caractère périssable de tout modèle et de tout schème, et la nécessité de leur alternance non seulement d'une oeuvre à l'autre, mais à l'intérieur de chaque oeuvre même - ne remplirait pas une fonction pédagogique précise, s'il n'aurait pas une fonction libératrice.⁴⁸

Laquelle fonction serait celle d'une prise en charge radicale de l'existence, non seulement, par le contrôle de ce qui est, mais aussi de ce qui peut être:

L'ouverture est, pour sa part garantie d'un type de jouissance particulièrement riche que notre civilisation poursuit comme une de ses valeurs les plus précieuses. Tous les éléments de notre culture ne sont-ils pas une invitation à concevoir, à sentir, et finalement à voir le monde suivant la catégorie de possibilité⁴⁹?

47 Ibid.: 139.

48 Ibid.: 108.

49 Ibid.: 140.

L'art contemporain, et plus particulièrement l'art informel, du fait qu'il se produise comme le "formant" d'une multiplicité de messages possibles, qu'il produise l'information au seuil du bruit sans franchir ce seuil, qu'il s'offre comme matrice d'une série de lectures et qu'il incite au questionnement esthétique en exigeant la reprise de son projet, ouvre cette possibilité d'interpréter l'art, non pas comme modelé sur une réalité perçue, comme une mimesis, ni comme une simple représentation, mais comme l'affirmation d'un "sens" différent: le sens du possible⁵⁰.

1.3 De la communication aux conceptions du monde.

Qu'on considère l'art comme l'expression des conceptions du monde d'une nation, d'une classe, d'un individu, qu'on le considère comme mode d'expression d'une culture, ou comme expression des valeurs d'une époque, dès lors qu'on pose l'art comme un acte de communication, on est nécessairement conduit à se demander dans quelle mesure l'art serait production idéologique, dans quelle mesure l'art est idéologie, quel sens et quelle portée on doit accorder à cette interprétation.

⁵⁰ Nous référons à Robert Musil, L'homme sans qualités/traduit par Philippe Jaccottet.-Paris: Seuil, 1956.- T.1: 17 et sq.

Par ailleurs, quand Umberto Eco associe l'art informel et, plus globalement, la poétique de l'ouverture à la catégorie de "possibilité", c'est à l'utopie qu'on est invité à penser⁵¹. Mais ce caractère explicite dans l'art moderne, serait inhérent à tous les objets d'art visuel dans la mesure où, comme l'indiquait Louis Marin, l'espace existentiel de "présentation" du tableau, par la lecture qu'il induit, s'annule en un autre espace, qui est un espace fictif, à la fois lieu et non-lieu de la fête utopique⁵². L'utopie est ainsi à considérer du double point de vue de l'espace fictif et de la catégorie de possibilité.

51 Ernst Bloch, L'Esprit de l'utopie/traduit par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard. Paris: Gallimard, 1977; voir aussi Le principe Espérance, op.cit.

52 Cf infra: 1.21.

2.

IDÉOLOGIE

S'il est possible d'interpréter l'art comme étant un acte communicationnel, il est alors possible de le penser comme expression idéologique; les messages artistiques seraient idéologiques.

2.0 La communication des idéologies:

Pour une partie importante du discours contemporain sur l'art, les objets d'art d'ordre visuel doivent être saisis comme des actes de communication. En tant qu'actes communicationnels les objets d'art et les manifestations artistiques sont les produits visibles de messages transmis entre destinateurs et destinataires, et constitués à l'aide de codes. Toutefois, l'affirmation d'une telle hypothèse rencontre un certain nombre d'obstacles. Voilà pourquoi, nous avons examiné le discours sémiologique sur l'art et montré comment la plupart des difficultés qui pouvaient être posées en regard de cette hypothèse ont été en grande partie réglées par Umberto Eco.

En effet, constater que l'art est pourvu de significations et que celles-ci constituent des "visions du monde", ne permettait pas d'identifier correctement les codes qui rendent possible l'expression de ces significations; il fallait identifier et répertorier ces codes. On a d'abord cherché à s'inspirer de la linguistique qui a fourni le modèle et le programme de la sémiologie. De ce côté, on était habitué à considérer les codes de la communication en fonction du principe de la double articulation. Ce faisant, on rejetait certaines manifestations artistiques, comme n'étant pas de l'art, alors que les artistes eux-mêmes prétendaient produire des manifestations de cet ordre. De même les institutions sociales spécialisées sur ces questions les recevaient aussi comme tel. Autre difficulté: on rendait impossible l'analyse de certaines oeuvres d'art qui sont constituées selon un ordre chronologique et composées de plusieurs registres, tel le cinéma. En levant l'hypothèque que faisait peser sur la sémiologie le principe de la double articulation, l'analyse d'un certain nombre de manifestations artistiques devenait possible: dans certains cas, il apparaissait avantageux de postuler plus de deux axes d'articulation des codes; dans d'autres cas, de ne postuler qu'un seul niveau d'articulation.

Le maintien du principe de la double articulation entraînait un autre problème en regard de la constitution de la sémiologie, puisque ce principe suppose que les objets d'art doivent non seulement être constitués selon des "Structures élémentaires", mais aussi que ces structures doivent être pourvues de significations, prises en charge

par les sociétés dans lesquelles elles émergent. Comme on l'indiquait, il y a des oeuvres qui ne semblent pourvues d'aucune signification pertinente à l'intérieur d'une société donnée, ou d'une culture, considérée dans son ensemble. C'était la critique que Lévi-Strauss adressait à l'art informel. En abandonnant le principe de la double articulation des messages et en opposant signification et information, on pouvait dès lors comprendre que les messages transmis par l'informel peuvent être multiples tout en étant structurés par une matrice de possibilités interprétatives de sorte que l'identification des codes demeure toujours possible. L'oeuvre d'art informe d'autant plus qu'elle construit plusieurs messages, que sa signification n'est pas univoque. En fait, il y a production d'oeuvre d'art à condition que le message transmis soit ouvert à plus d'une seule signification, à une certaine indétermination des messages. Il y a oeuvre d'art en autant que l'acte communicationnel produit plusieurs possibilités interprétatives, sans par ailleurs, être du bruit¹. Ainsi une sémiologie des phénomènes visuels devenait possible et pouvait se structurer de façon cohérente sans être obligée d'exclure de son champ d'analyse une multitude de manifestations artistiques apparemment rébarbatives à ce type d'analyse.

Une fois levée l'hypothèque qui empêchait ou qui limitait la prise en considération de l'art comme acte de communication, on peut vouloir développer plus à fond l'analyse et chercher à voir dans

1 U. Eco, op.cit.: 124 et sq.

quelle mesure les phénomènes artistiques sont aussi des phénomènes idéologiques. En d'autres mots, il y a lieu de se demander: si l'art communique, est-ce de l'idéologie? Et, quelle est la "valeur" d'une telle proposition?

2.1 Les idéologies de l'art:

Disons provisoirement qu'on peut associer la notion d'idéologie à celle de "pensée magique" et de "mythe", au sens moderne du terme. Dans cette perspective, plusieurs discours théoriques, descriptifs, méta-descriptifs et normatifs, sur l'art, ont considéré les oeuvres d'art comme des manifestations d'ordre idéologique. Il en est ainsi de Freud qui associait l'art à un narcissisme primaire, caractéristique de la pensée magique. L'art représentait, pour lui, une survivance de l'animisme dans le monde moderne. Or, l'animisme, toujours d'après Freud, est la première élaboration d'une conception du monde basée sur la croyance dans la toute puissance des idées; ce qui signifie une vision subjective de la réalité et une croyance que les choses sont comme je les désire ou comme je pense qu'elles sont².

Panofsky, à sa manière, a identifié l'art aux idéologies. Dans la mesure où l'art exprime les conceptions du monde propres à une époque, à une nation, à une société, à une classe, et dans la mesure où cette représentation est nécessairement partielle, symbolique,

2 CF. Totem et tabou, op.cit.: 101 et sq.

elle exprime les idéologies sociales. Mises dans la perspective des thèses d'Althusser, qu'on verra plus loin, les positions de Panofsky expriment cette idée que l'art se situe d'emblée du côté des idées, et de la superstructure. Même si les oeuvres d'art, peuvent dans l'esprit de l'auteur, comprendre des positions scientifiques sur le monde, elles ne peuvent prétendre à l'expression "objective et scientifique de ce monde; en ce sens elles sont des symboles des croyances religieuses, mythiques, philosophiques et idéologiques³.

Lévi-Strauss conçoit aussi que l'art, doit signifier et ce qu'il signifie ce sont les "schèmes" d'une culture. L'artiste en produisant une oeuvre d'art doit, au moyen du "langage plastique", produire de la signification en intégrant ce langage aux représentations et aux modèles que se font ses contemporains des expériences communes des structures de sa propre culture.

Quant aux positions de Louis Marin et d'Umberto Eco, il faudra montrer, par une analyse de l'utopie, considérée comme pratique et comme discours, en quoi ces positions supposent qu'on doive analyser

3 Nous faisons dire à Panofsky ce qu'il ne dit pas. Nous interprétons dans une perspective différente ses thèses. À notre avis, cette interprétation est légitimée par ce qui va suivre. Pour dire vite, dans la théorie des idéologies d'Althusser, est idéologique ce qui n'est pas scientifique; les idéologies constituent des représentations du monde qui, parce que partielles, sont une falsification du réel. Évidemment, ce qui précède est une simplification à outrance des positions d'Althusser; mais cela permet néanmoins de situer "les conceptions du monde" de Panofsky dans un horizon différent. Pour les thèses de Louis Althusser, voir "Sur la dialectique matérialiste". Pour Marx. -Paris: Maspero, 1971. 161-224.

l'art comme idéologie. En d'autres mots, l'affirmation qui pose l'art comme discours ou pratique utopiques suppose qu'on le considère dans l'ordre des idéologies; ce qui de prime abord n'est pas évident, de sorte qu'on doit faire un détour pour montrer cette possibilité.

Bref, si on ajoute à ces considérations la plupart des thèses qui se réclament du marxisme en regard de l'interprétation des objets d'art, on peut constater que les discours contemporains sur l'art considèrent ces objets comme des actes de communication d'ordre idéologique ou utopique.

Sans entrer dans les querelles entre marxistes sur la notion d'idéologie, nous voudrions présenter l'une des hypothèses qui ont permis d'interpréter les manifestations artistiques comme des manifestations idéologiques⁴. Sauf exception, la plupart des

4 Les débats entre marxistes sur cette notion, ainsi que sur les rapports entre l'idéologie et l'art ont été multiples, au point où un compte-rendu de ceux-ci exigerait une thèse à lui seul. Tel n'est pas notre propos. Il est toutefois difficile d'avancer sur cette question sans en tenir compte de sorte qu'on présente ici les thèses de L. Arthusser comme l'une des références possibles. On ne doit pas cependant la considérer unique. Par contre, la limitation de l'art à l'idéologie, considérée comme représentation, qui pose problème nous oblige à examiner cette thèse. Henri Lefebvre a montré tant la constance de l'association idéologie/représentation que l'imprécision à laquelle elle donne lieu: (suite page suivante)

interprétations marxistes de l'art relèvent toutes d'une critique des idéologies; elles ont différé sur le sens qu'on a donné à cette notion: "reflet" d'un mode social d'existence, "représentation falsifiée" de ce mode d'existence et modalité des pratiques sociales.

Ce pré-supposé qui consiste à concevoir l'art comme idéologie vient de Marx lui-même. En effet, Marx énonçait dans la célèbre préface à la Contribution à la critique de l'économie politique ce qui suit:

Dans la production sociale de leur existence, les hommes entrent en des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté, rapports de production qui, correspondent à un degré de développement déterminé de leurs forces productives matérielles. L'ensemble de ces rapports de production

4 (suite)

Chez Marx, le terme Vorstellung équivaut presque (mais ce "presque" ne dissimule-t-il pas une grande différence?) au mot idéologie (...) Le terme représentation, ajoute-t-il plus loin, disparaît du vocabulaire "marxiste" devant celui d'idéologie. Imprécis chez Marx, réduit au "reflet" de la chose par Engels, abusif chez Lénine, le concept d'idéologie se diffuse après la Seconde Guerre mondiale, mais perd tout tout contour défini. Les uns disent que la seule idéologie prolétarienne vit parce que l'idéologie bourgeoise s'effondre. Pour d'autres il n'y a plus que l'idéologie bourgeoise, dressée contre la science marxiste, socialiste, révolutionnaire. De fait on nomme "idéologie" des représentations.

Henri Lefebvre, La présence et l'absence, contribution à la théorie des représentations- Paris: Tournai Casternan, 1980. 26-27.

constitue la structure économique de la société, la base concrète sur laquelle s'élève une superstructure juridique et politique et à laquelle correspondent des formes de conscience sociale déterminées. (...) Le changement dans la base économique bouleverse plus ou moins rapidement toute l'énorme superstructure. Lorsqu'on considère de tels bouleversements, il faut toujours distinguer entre le bouleversement matériel - qu'on peut constater de manière scientifiquement rigoureuse - des conditions de production économiques et les formes juridiques, politiques, religieuses, artistiques ou philosophiques, bref formes idéologiques sous lesquelles les hommes prennent conscience de ce conflit et le mènent jusqu'au bout. (Nous soulignons)⁵.

Cette citation de Marx permet de situer sans ambiguïté la production artistique dans ce que Marx appelle l'idéologie. On doit dégager de l'énoncé de Marx les considérations suivantes:

- 2.11 Une "formation sociale" est constituée de deux niveaux, de deux "structures": la structure économique (ou infrastructure) et la superstructure.
- 2.12 La superstructure est ici identifiée à une structure juridique et politique et à des "formes de consciences sociales déterminées"⁶.

5 K. Marx, - politique/traduction par M. Hussan et G. Badia- Paris: Éditions sociales, 1957.- 309 p. 4-5.

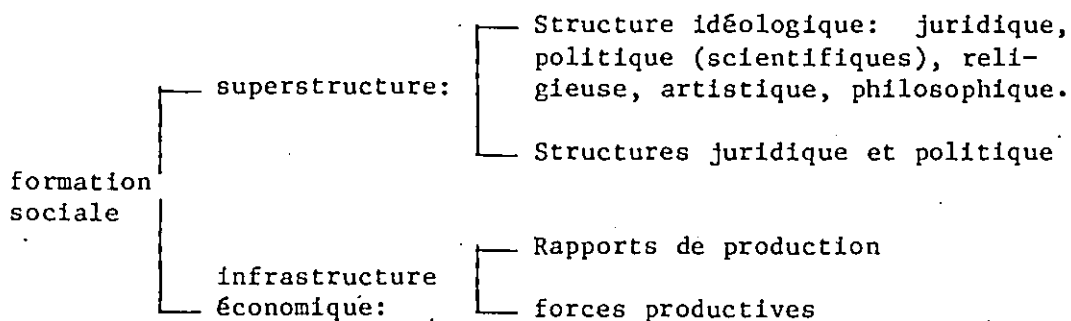
6 Dans cette citation du texte de Marx, on peut ou bien dire que le "juridique" et le "politique" constituent des structures distinctes de la structure idéologique, ou bien dire qu'elles sont des formes de celle-ci. Les implications de cette imprécision dans le texte de Marx peuvent soulever un débat, mais nous avons choisi de les distinguer parce que, à notre avis, les structures politiques et juridiques d'une société se distinguent des formes idéologiques, qui peuvent être, entre autres, juridiques ou politiques, par le fait que les institutions qui les "portent" sont "centrales" dans l'organisation des sociétés.

2.13 La structure économique est la base sur laquelle repose la superstructure, c'est elle qui détermine l'organisation de l'ensemble de la formation sociale, et les changements qui se produisent à ce niveau entraînent les bouleversements de l'ensemble de la superstructure.

2.14 Au niveau de la structure économique, Marx distingue deux niveaux: celui des rapports de production (c'est-à-dire les relations des êtres humains entre eux dans la production sociale de leur existence") et celui des forces productives.

2.15 Selon ce qu'on peut lire ici, le degré de développement des forces productives détermine ou conditionne les rapports de production.

2.16 - Schématiquement, on pourrait "représenter" cette thèse de la façon suivante:



2.17 Les formes idéologiques sont multiples. Elles constituent les modalités selon lesquelles les êtres humains se représentent la façon dont ils reproduisent leur vie matérielle. Ce qui implique qu'on doive établir une distinction entre d'une part, la conscience qu'ont les êtres humains d'eux-mêmes, les représentations qu'ils se font de leurs conditions d'existence et d'autre part, ces conditions d'existence elles-mêmes, c'est-à-dire leur activité matérielle réelle⁷. Il faut donc distinguer entre la prise de conscience des conditions matérielles d'existence et ce que sont réellement ces conditions matérielles.

2.18 Dernière remarque: le texte qui précède ne permet pas, à lui seul, d'affirmer que les idéologies sont le reflet plus ou moins falsifié des conditions matérielles d'existence; il dit seulement que les êtres humains se représentent ces conditions matérielles, qu'ils en prennent conscience, qu'ils prennent conscience des changements qui se produisent au niveau de cette vie matérielle et qu'ils mènent un combat pour produire les solutions aux conflits sociaux.

7 K. Marx, - L'idéologie allemande/par Karl Marx et Friedrich Engels/
traduit par H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R.
Cartelle.- Paris: Éditions sociales, 1968.- 632 p.
49-50.

Dans le contexte des propositions ici avancées par Marx, les objets et les manifestations artistiques se situeraient donc du côté des idéologies, c'est-à-dire de celui des représentations des conditions sociales d'existence et de la prise de conscience des conflits sociaux pour mener ces conflits au point de leur solution. Ce faisant, Marx identifie les idéologies artistiques aux représentations et aux pratiques sociales⁸.

2.2 L'histoire des idéologies imaginées:

L'historien de l'art, Nicos Hadjinicolaou, a tenté de développer une théorie de l'histoire de l'art qui s'appuierait sur cette possibilité que les manifestations artistiques visuelles sont des manifestations idéologiques en tant que représentations des conditions sociales d'existence⁹. Pour ce faire il s'est appuyé sur la théorie althussérienne des idéologies.

L'idéologie est un système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon le cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée. (Nous soulignons).¹⁰

8 Peut-être est-il opportun de formuler ici une hypothèse qui resterait à démontrer: la plupart des thèses habituelles qui sont identifiées au marxisme et qui portent sur l'art semblent privilégier la littérature aux arts visuels et à la musique. Si une telle hypothèse s'avérait vérifiable, il serait alors intéressant d'examiner pourquoi la littérature a été privilégiée et quelles sont les conséquences d'une telle situation.

9 Nicos Hadjinicolaou, Histoire de l'art et lutte de classes. - Paris: Maspero, 1974. - 218 p. (Coll. Textes à l'appui).

10 Louis Althusser, Pour Marx, op. cit. - Paris: Maspero, 1969. - 153 p.

Et il poursuit:

L'idéologie comme système de représentations se distingue de la science en ce que la fonction pratico-sociale l'emporte en elle sur la fonction théorique (ou fonction de connaissance).¹¹

L'idéologie est associée, à la notion de représentation: les idéologies représentent la manière dont les hommes vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence. Mais dans la mesure où la fonction de l'idéologie n'en est pas une de connaissance mais de pratique sociale, elle représente le monde vécu social en fonction des "intérêts" socio-politiques en jeu à un moment donné de l'évolution d'une formation sociale. Elles expriment donc de façon déformée, les rapports sociaux de production.

Selon Nicos Hadjinicolaou, l'idéologie, dans son ensemble, se subdiviserait elle-même en différentes régions idéologiques (telles les régions morale, économique, esthétique, etc.) et même en sous-régions (telles, dans la région idéologique esthétique, la sous-région "des images"), de sorte qu'on pourrait énoncer que les manifestations artistiques d'ordre visuel sont des sous-régions idéologiques que l'auteur appelle "idéologies imagées" et celles des "écrits sur l'art" "des idéologies esthétiques de l'image"¹².

¹¹ Ibid: 238

¹² N. Hadjinicolaou, op.cit.: 20 et sq.

Mais on doit soulever immédiatement, avec l'auteur, une objection. Au niveau de l'interprétation des manifestations artistiques comme formes de l'idéologie, on pourrait être conduit à penser que les images artistiques véhiculent de telles représentations idéologiques, que ce serait au niveau des contenus des images que seraient représentées ces idéologies:

L'idéologie étant un ensemble à cohérence relative de représentations, valeurs, croyances à travers lesquelles les hommes expriment la façon dont ils vivent leur rapport à leurs conditions d'existence, faut-il en conclure que les images constituent de tels ensembles? Ou, plutôt, les images véhiculent-elles de tels ensembles? La notion de véhicule peut suggérer indirectement que la production d'images elle-même n'est pas une des formes que revêt l'idéologie (une des régions du niveau idéologique), mais qu'elle porte des idéologies en son sein innocent; la production d'images serait alors un véhicule d'idéologies dans le sens où la forme de l'image (qui constituerait sa propre valeur esthétique) hébergerait des idéologies entendues comme contenues.¹³

En d'autres mots, les oeuvres d'art, les images produites dans l'histoire de l'art, doivent-elles être comprises comme des "formes" à travers lesquelles et dans lesquelles s'exprimeraient les idéologies des différentes classes sociales? C'est cette position qu'il identifiera avec Galvano Della Volpe comme en étant une de "contenutiste", c'est-à-dire le fait de considérer les objets d'art à partir du contenu de la représentation. Or,

cette acceptation de la notion de véhicule revient en fait à la conception traditionnelle de l'opposition entre forme et contenu (qui est considérée comme idéaliste, en particulier chez Henri Lefebvre... Pourtant dire de la production

13 Ibid: 23.

d'images qu'elle véhicule des idéologies n'aura de sens que pour insister sur le fait que celle-ci est un mode de production idéologique. (Nous soulignons)¹⁴

À cette position "idéaliste", N. Hadjinicolaou opposera que c'est dans la manière de représentation du monde par ces images¹⁵ que s'exprimeraient les idéologies. Toujours selon ce même auteur, considérer la manière dont s'expriment les idéologies a pour effet de dépasser l'opposition théorique entre la forme et le contenu.

Dans la "région idéologique artistique", il y a production d'images qui sont, dans la terminologie proposée par l'auteur, des "idéologies imagées". Après avoir examiné et critiqué un certain nombre d'approches en Histoire de l'art, N. Hadjinicolaou définit la notion d'idéologie imagée comme:

Une combinaison spécifique d'éléments formels et thématiques de l'image à travers laquelle les hommes expriment la façon dont ils vivent leurs rapports à leurs conditions d'existence, combinaison qui constitue une des formes particulières de l'idéologie globale d'une classe.¹⁶

Cette définition recouvre partiellement la notion de style, mais lui donne un caractère plus spécifique en l'associant à la lutte idéologique des classes, aux représentations que se font les classes de leurs conditions d'existence, et à l'idéologie globale des classes. Elle met l'accent, non pas sur le contenu de l'oeuvre d'art, mais sur l'articulation entre les formes et les thèmes mis en oeuvre dans les images et sur le "caractère" de classe de la production idéologique des images.

14 Ibid: 23.

15 Ibid: 23.

16 Ibid: 106.

Dans la mesure où la production des images est liée à la lutte des classes, il est pertinent de considérer que les idéologies imagées peuvent être positives, c'est-à-dire exprimer des critiques idéologiques à certaines conceptions des conditions d'existence. Cette distinction est rendue nécessaire à cause du fait que de façon générale, la production d'image est la production de représentation d'existence d'une classe qui ne peut se représenter ses propres rapports à ses conditions d'existence que de façon positive et que, d'autre part, des oeuvres particulières, insolites apparemment inexplicables, comme productions idéologiques dominantes, ont néanmoins été produites.

Hadjinicolaou présente quelques exemples d'idéologies imagées positives et critiques: tel l'Enlèvement de Ganymède¹⁷ de Rembrandt qui serait, suivant cette distinction, une "idéologie imagée critique", au niveau de la façon dont est traité le sujet. Le sujet baroque est ici présenté de façon parodique, Ganymède étant transformé en enfant urinant et pleurant:

L'Enlèvement de Ganymède opère sa critique en s'appuyant sur le principe du "désenchantement du monde" (Max Weber) qui se trouvait à la base même de l'idéologie de la bourgeoisie hollandaise calviniste ou ménonnite. L'image produite par Rembrandt à la particularité de critiquer un sujet typique pour l'idéologie imagée baroque tout en appartenant elle-même à cette idéologie imagée. Cette critique de l'intérieur est pourtant violente et impitoyable: elle vise et atteint les plus hautes "valeurs"

17 Ibid: 175-184. Rembrandt, Enlèvement de Ganymède, 1635, Dresde, Gemälde galerie, toile 1,71 X 1,30, Ph. Giraudon, (fg. 3) voir aussi, Pier-Paul Rubens, Enlèvement de Ganymède vers 1636-37, Madrid, Prado, toile 1,89 X 0,87 Ph. Anderson-Giraudon (fig. 4)

d'une classe, le centre nerveux de son idéologie, en nous dévoilant ainsi l'intensité de la lutte idéologique des classes en Hollande au moment de sa production¹⁸.

Ainsi, l'idéologie se divise en régions idéologiques, la région idéologique artistique se divise elle-même en sous-régions: celle des idéologies esthétiques et celle des idéologies imagées; dans celles-ci on retrouve les idéologies imagées positives, qui sont les plus nombreuses, et les idéologies imagées critiques. Cette région idéologique entretient un certain nombre de rapports avec l'idéologie globale d'une classe et évolue avec elle. Par ailleurs, l'usage du concept "d'idéologie imagée" permettrait, selon l'auteur, de considérer la production des images comme un champ relativement autonome dans la production idéologique:

La spécificité de la production d'images en tant que type de production autonome (bien que dépendant d'autres types de production) et non pas en tant que pure et simple transcription des idéologies politico-sociales des classes sociales.¹⁹

Production idéologique, relativement autonome de la production idéologique politico-sociale d'une classe, non pas simple transcription de ces idéologies, mais constitutive, au même titre que les autres productions idéologiques, de l'idéologie globale d'une classe sociale, ou d'un groupe.

18 Ibid: 180-181.

19 Ibid: 106.

2.3 L'idéologie de la représentation:

Pour revenir à la critique du "contenutisme" à laquelle souscrit N. Hadjinicolaou, cette façon erronée (selon l'auteur) d'interpréter l'histoire de la production des idéologies imagées pourrait lui être adressée comme il semble en être conscient:

-bien que critiquant le "contenutisme", le présent essai pourrait être considéré à son tour comme "contenutiste" et ceci à juste titre, mais d'un seul point de vue: celui de l'art non-figuratif. Cependant, nous pensons que ce genre de "contenutisme" n'est pas notre fait mais qu'il constitue une caractéristique essentielle de toute la peinture de l'époque paléolithique jusqu'au XX^e siècle²⁰.

Mais alors, on ne voit pas pourquoi on devrait s'empêcher de produire des concepts qui pourraient être critiquables in abstracto, si toute l'histoire de la peinture, de la production d'images, est "contenutiste" sauf pour une très brève période de cette histoire; que la production d'art non-figuratif ne recouvre pas tout le XX^e siècle de façon homogène, loin de là; d'autant plus, que l'art figuratif, dans la perspective de l'auteur, (c'est-à-dire dans celle de la critique des idéologies) pourrait peut-être être considérée comme représentation aliénée, ou comme représentation de la perception des formes et de l'espace dans la société machiniste²¹, ou encore comme représentation visuelle d'une catégorie de la pensée

20 Ibid: 23-24.

21 Marc Lebot, Peinture et machinisme: 169 et sq.; les propos de la Bot, isolés de l'ensemble du texte pourrait paraître comme une confirmation des thèses que nous critiquons ici, mais, nous suivons l'auteur sur d'autres pistes qu'il a ouvertes.- Paris: Klincksieck, 1963.- 206 p. (Coll. Sciences d'aujourd'hui).

issue de la modernité: la catégorie de possibilité²². Bref, le fait de l'art non-figuratif ne conduit pas nécessairement à critiquer un type d'analyse comme "contenutiste" dans le seul sens où on aurait privilégié des images figuratives.

Or, le fait de l'art non-figuratif, à notre avis, pose un autre problème en regard de l'histoire de la production des images; problème qu'on pourrait formuler par une question qu'on laissera en suspens pour le moment: dans quelle mesure l'art moderne ne fait-il pas apparaître une dimension de l'histoire de la production des images qui a justement été occultée par le contenu représentatif? Une fois posée une telle question, on est conduit à se demander durant quelles périodes de l'histoire de l'art ont été produites des images à contenu représentatif? Et, ces périodes correspondent-elles à presque toutes les périodes de l'histoire de l'art "du paléolithique jusqu'au XX^e siècle"?

Dans la mesure où Nicos Hadjinicolaou ne propose pas de théorie plus spécifiée de la composition des images et des codes visuels, il en reste à un niveau d'analyse de l'articulation "forme/contenu" qui ne permet pas de sortir de l'horizon de la représentation. Dans des termes différents, c'est la critique que Umberto Eco adressait à Claude Lévi-Strauss qui pourrait s'appliquer ici: mutatis mutandis, on pourrait dire qu'il est insuffisant, du point de vue de l'analyse de la production des images, de les réduire à ces deux seules

22 Cf. supra: 126.

"dimensions", celle de leur forme et celle de leur contenu, même si on prend soin de dire que l'une et l'autre des deux dimensions, sont socialement pourvues de sens, "chargées" de signification, même si on affirme que c'est dans leur articulation que les images représentent un "monde-vécu-social".

Cette proposition théorique est insuffisante, car en opérant une telle réduction: 1) on s'empêche d'analyser la production artistique de ce siècle et les incidences qu'elle a sur nos conceptions et nos perceptions du monde, y compris, celles que nous avons à l'égard de la production des images; 2) on s'empêche d'analyser l'histoire de l'art avec des paramètres autres que ceux développés par "l'épistémè classique"²³ de sorte que les connaissances produites par, et dans, les images sont occultées ou opposées aux connaissances scientifiques, objectives, de la réalité, les images sont alors nécessairement "allusion-illusion à la réalité" ainsi que "connaissances-méconnaissances" de cette réalité;²⁴ 3) on s'empêche d'analyser l'histoire de l'art avec les "propositions" et les "opérateurs visuels" produits par la modernité, ce qui permettrait de saisir les modalités de perception des producteurs d'images et de leurs récepteurs dans leurs différences avec nos propres perceptions; 4) on s'empêche aussi de dégager toutes les composantes de la production des images (N. Hadjinicolaou reconnaît l'autonomie relative de la "sous-région idéologique" de la production des images, mais dénie implicitement la

23 Michel Foucault, op.cit.

24 N. Hadjinicolaou, op.cit.: 111.

spécificité de cette production en la considérant comme une forme de représentation du monde et comme une idéologie).

Mais, la critique la plus sérieuse que l'on pourrait adresser à une telle approche de l'histoire de l'art comme histoire des idéologies imagées reste encore à venir: en s'appuyant sur la reconnaissance d'une théorie possible des idéologies, les propositions qui réduisent la production artistique à des "propositions" idéologiques reproduisent l'idéologie de l'art qui les a rendues possibles de sorte que les analyses qu'elles proposent restent prises dans l'horizon des problèmes qu'elles critiquent²⁵.

Toutefois, la critique de l'idéologie des théories idéologiques que nous voulons proposer ne pourra prendre son sens, dans toutes ses dimensions, que si on prend en considération, cette autre forme de l'idéologie: l'utopie. L'analyse et la critique de l'idéologie de l'utopie nous permettront de transposer au niveau des théories de l'art les formes idéologiques propres aux interprétations de l'art comme acte de communication.

25 Cf. infra: 4.

PRATIQUES ARTISTIQUES, PRATIQUES UTOPIQUES

Les théories qui supposent que l'art est communication idéologique ne peuvent être critiquées efficacement que si l'on examine les présuppositions qui le posent comme pratiques ou comme représentations utopiques. L'art serait alors le non-lieu où la fête utopique fait pré-apparaître (vor-scheinen) la possibilité de ce monde comme autre.

Mais s'il y a un sens du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le sens du possible. (...) Ainsi pourrait-on définir simplement le sens du possible comme la faculté de penser tout ce qui pourrait être "aussi bien", et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas¹.

Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité, qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement elle serait une impossibilité; qu'on la détache maintenant de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie.²

1 Robert Musil, op. cit.: 17.

2 Ibid.: 296. Cité aussi, par G. Kortian, "Le sens du possible", Critique, no 370, (mars 1978): 303.

3.0 De l'idéologie spéculaire à l'utopie:

La critique la plus radicale qui pourrait être adressée en regard des différentes théories de l'art porte sur le caractère d'auto-légitimation des théories de l'esthétique par la réduction de leur objet en images d'elles-mêmes. Selon cette critique, les théories de l'art reconnaîtraient dans leur objet ce qu'elles-mêmes elles sont; elles enfermeraient ainsi l'art dans le champ du discours. Mais pour que de telles propositions aient un sens, et soient démontrables, il faut faire un détour: il faut examiner l'art-communication-idéologie sous le mode de l'utopie. On a indiqué plus haut (1.2) que tout tableau, quel qu'il soit, annule l'espace existentiel où il se trouve en un autre espace qui est celui de sa lecture. Le tableau, l'objet d'art, induit un espace qui est mi-fictif, mi-réel, un espace autre où se produit le plaisir de la fête utopique. À la limite donc de l'espace de la peinture se produit la possibilité de faire basculer le monde en un autre monde: le monde réel, en monde possible.

À certaines époques, les objets d'art peuvent être associés plus étroitement aux représentations d'un "monde vécu social", même si d'autres dimensions les constituent comme objets d'art; à l'époque de la modernité, si tant est qu'une telle époque peut être cernée, l'art-représentation semble laisser la place à d'autres formes qui ne se réduisent pas facilement à l'idéologie à moins qu'on ne les associe à des formes particulières de celle-ci: "idéologie" du

possible, "idéologie" utopique. Si pour les discours descriptifs de l'art qui portent sur la tradition et pour les discours normatifs, il est évident qu'on doit interpréter l'art en fonction de son caractère idéologique, les objets d'art contemporain semblent échapper à cette catégorie de sorte qu'on ne peut les considérer comme manifestations idéologiques que si on les associe aux notions de "possibilité" et d'utopie. L'art ne pourra être relié aux idéologies que si l'on est en mesure de montrer qu'il exprime le possible et qu'il est pratique utopique, c'est-à-dire expression de l'un des modes importants de la pensée de notre époque. L'art n'est plus "symbole" d'aliénation, mais promesse de libération.

L'utopie serait le développement d'une possibilité, c'est-à-dire ce qui ne s'est pas réalisé en raison de certaines circonstances mais qui aurait bien pu se produire ou, "ce-qui-n'est-pas-encore". L'utopie, c'est la formulation explicite du possible, son expression. Or, pour Musil, le sens du possible "prend son envol" à l'ère de l'industrie:

Lorsqu'il pénétra dans les amphithéâtres de la mécanique, Ulrich s'enfièvre. À quoi bon l'Apolon du Belvédère quand on a sous les yeux les formes neuves d'un turbo-générateur ou le jeu des pistons d'une machine à vapeur: Qui peut encore se passionner pour de millénaires bavardages sur le bien et le mal, quand on a établi que ce ne sont pas des "constantes", mais des "valeurs fonctionnelles", de sorte que la beauté des oeuvres dépend des circonstances historiques, et la bonté des hommes de l'habileté psychotechnique avec laquelle on exploite leurs qualités:³

3 R. Musil, op. cit.: 42-43

Puis, après avoir caractérisé l'esprit de l'Ingénieur par le symbole de la règle à calcul qui permet de mesurer les valeurs probables des énoncés possibles, Musil poursuit:

Entre deux voyages, il lui (l'Ingénieur) reste toujours quelque loisir pour puiser dans la méditation technique tel ou tel conseil sur l'organisation et le gouvernement du monde, ou composer quelque maxime, telle celle-ci d'Emerson, qui devrait être affichée dans les ateliers: "Les hommes cheminent sur la terre comme des prophéties de l'avenir, et tous leurs actes ne sont qu'essais et expériences, puisque tout acte peut être dépassé par le suivant⁴."

À l'époque des sociétés de technologie avancées la catégorie de possibilité occuperait la place centrale de la pensée; à cette époque la pensée utopique s'affirme et anticipe le monde dans toute la dimension de ce qu'il permet comme promesses. Dans ce contexte l'art n'est pas représentation de ce qui est sédimenté; il est anticipation, ouverture, pré-apparaître de ce qui peut advenir, expression dans ce monde de ce que ce monde a de possibles et de pouvoir-être.

3.1 Le pré-apparaître dans l'art...

Ernst Bloch, penseur de l'utopie, a proposé de considérer les oeuvres d'art comme des manifestations du pré-apparaître, comme Vor-schein. Cette esthétique du pré-apparaître vise à montrer que dans les oeuvres d'art les possibilités de transformation des conditions d'existence peuvent être indiquées de sorte qu'on ne peut réduire l'art à l'ordre strictement idéologique, c'est-à-dire à la

4 Ibid.: 43

seule représentation des conditions d'existence. Les oeuvres d'art exprimeraient au niveau de la pensée ce qui peut se produire dans le monde; elles exprimeraient, dans le "non-encore-conscient", "ce qui n'est pas encore devenu"⁵, elles en sont l'anticipation.

Bloch montre comment les oeuvres d'art de la tradition se sont perpétuées à travers le temps. Une oeuvre d'art est réussie et garde sa valeur par-delà le temps dans la mesure où, même si elle se situe au niveau des superstructures, elle ne produit pas que de l'idéologie. Les oeuvres d'art ne font pas que légitimer la domination d'une classe sur une autre, elles ne sont pas seulement illusions et fausses consciences⁶. Les oeuvres d'art ne conservent leur pertinence culturelle, ne peuvent être reçues à d'autres époques que si ce qui les constitue relève de l'anticipation, de la projection du possible.

Par ailleurs, s'il est vrai de dire avec l'auteur que l'utopie ne se réduit pas, elle non plus, à sa fonction politique, qu'au contraire elle est partie prenante de "toute espèce d'anticipation culturelle"⁷ l'art et l'utopie constituent, dans ce qu'elles ont de commun la condition de toute formation culturelle:

5 Gert Ueding, "L'art comme Utopie, remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez Ernst Bloch", Utopie - Marxisme selon Ernst Bloch/traduit par C. Piron-Audard et G. Raulet.- Paris: Payot, 1976.- pp. 68-78. (Coll. critique de la politique). 68 sq. .

6 Ernst Bloch, Le Principe Espérance op.cit.: 186 et sq. .

7 Ibid.: 191.

Tout projet et toute création poussés jusqu'aux limites de leur perfection sont déjà entrés en contact avec l'utopie; ce qui est conféré aux grandes oeuvres culturelles, qui se perpétuent grâce à leur nature progressiste, un excédent dépassant la simple idéologie liée à leur situation propre, c'est bel et bien le substrat lui-même de l'héritage culturel.⁸

Les oeuvres d'art, actuelles ou passées, ne seraient donc pas liées aux idéologies, aux légitimations, des conditions d'existence et aux falsifications du réel. Elles ne seraient pas qu'illusions; elles seraient formulations du possible, anticipations du devenir en raison de leur excédent utopique. Mais, ne pourrait-on pas objecter qu'elles demeurent illusions dans la mesure où on les associe aux utopies, puisque celles-ci, à leur façon restent prises dans le champ de la légitimation des conditions d'existence. Selon cette objection, les utopies resteraient prises dans le champ des systèmes de légitimation des conditions d'existence dans la mesure où elles ne forment pas rigoureusement les conditions de transformation de l'existence; dans la mesure où elles restent inopérantes, elles contribueraient à maintenir et à légitimer ces conditions d'existence.

On sait que Bloch, a proposé une interprétation différente de l'utopie, en tentant justement de la "sortir" du cercle étroit dans lequel elle se trouvait prise. Il a proposé de considérer l'utopie comme utopie concrète, c'est-à-dire comme possible réalisable. Dans

8 Ibid.: 191.

la mesure où le monde lui-même est processus, il est plein d'avenir et de pouvoir-être⁹, il est possible de penser qu'il y a des formes de la pensée qui puissent exprimer ce pouvoir-être. En distinguant le possible objectivement réel (objectiv-real Mögliche), des autres formes du possible (le possible formel, le possible objectif au niveau des faits -sachlich-objectiv Mögliche-, le possible conforme à la structure de l'objet réel -sachhaft-objektgemäss Mögliche-)¹⁰, Bloch montre que cette "couche" du possible, qui est considérée comme fondement des autres constitue aussi le fondement de la connaissance du processus et du mouvement:

Le pouvoir-être ne signifierait pas grand-chose s'il n'avait pas de suites. Mais le possible ne peut avoir de suite que s'il est non seulement permis sur le plan formel, ou présumable en fonction de la connaissance de la chose ou encore s'il représente l'ouverture déterminée par la structure même de l'objet réel, mais également s'il constitue une détermination porteuse d'avenir (eine zukunftstragende Bestimmtheit) dans le réel même. Il existe aussi un conditionnement partiel réel de l'objet (Objekt), qui représente dans l'objet lui-même sa possibilité réelle¹¹.

Parce que la matière est elle-même pleine de latence, parce que le possible la constitue comme propension, comme entéléchie, l'utopie peut se constituer comme possibilité concrète. Il y a interaction réciproque et nécessaire entre la matière et l'anticipation, entre l'être et le pouvoir-être:

⁹ Ibid.: 284.

¹⁰ Ibid.: 284.

¹¹ Ibid.: 284.

(Boden) sur lequel se dérouler, sans anticipation (réelle) il n'y a pas d'horizon saisissable pour la matière. (L'auteur souligne)¹²

Au niveau de la réalité physique, Bloch parle de "non-encore-devenu" pour "désigner" ce qui dans le réel ne s'est pas encore réalisé; alors qu'au niveau de la pensée, le possible "non-encore-développé" s'exprime comme étant le "non-encore-conscient". Les oeuvres d'art constituent alors, au niveau de ce "non-encore-conscient" le symbole de ce qui dans le réel n'est pas-encore-devenu:

La réalité du devenu est donc, d'une part parcourue par le plus-ultra constant de la possibilité essentielle qui d'autre part rayonne à sa lisière la plus avancée, d'où elle illumine. Ce rayonnement, cette lumière pré-apparaissante (vor-scheinend) qui emplit l'horizon et que reflétaient également de façon plus ou moins abstraite presque toutes les utopies sociales, se manifeste sur le plan psychique sous forme de rêve-souhait vers l'avant, sur le plan moral sous forme d'idéal, sur le plan esthétique sous forme de symbole conforme à l'objet de la nature (naturobjekthaft). (L'auteur souligne)¹³.

Les objets d'art sont des symboles de ce non-encore-devenu, ils en expriment le contenu en tant qu'ils en sont le symbole. Le symbole comme forme spécifique de la représentation (distinct de l'allégorie, de l'idéal, de l'archétype, du rêve-souhait, etc.) ne peut se donner que sous le mode de l'identité avec la chose, ou plutôt de l'unité de sa signification comme congruence avec cette chose. Cette identité établie ne peut qu'être identité anticipée allusivement puisque ce qui est symbolisé n'est pas réalisé, il est

¹² Ibid.: 286.

¹³ Ibid.: 287-288.

ouvert sur le possible, mais en même temps de façon univoque. L'art exprime l'Essentiel tant au niveau de sa forme que de son contenu dans la signification du symbole, dans l'unité de cette signification. Le symbole est le chiffre de l'Essentiel, en lui se forme l'accomplissement du monde comme promesse, mais en même temps comme mouvement:

- C'est dans ce sens qu'il faut chercher la solution au problème esthétique de la vérité: l'art est un laboratoire mais aussi une fête de possibilités exécutées ainsi que des alternatives expérimentées en elles, où l'exécution tout comme le résultat se présentent comme illusion fondée, c'est-à-dire comme pré-apparaître d'un monde accompli¹⁴.

Le pré-apparaître dans l'art qui se "figure" sous la forme du symbole, est pré-apparaître d'un monde accompli, c'est-à-dire le monde de la réconciliation de l'homme et de la nature, "de la naturalisation de l'homme et de l'humanisation de la nature¹⁵". Dans l'art, ce qui se "chiffre" c'est l'inaccompli et le possible conçus selon leur perfectibilité, c'est-à-dire selon la réconciliation de l'homme et de la nature comme possibilités réelles. Le symbole artistique entre donc en contradiction avec l'accompli actuel, contemporain; et montre en cela sa solution.

En schématisant l'esthétique blochienne, on pourrait dire que dans l'art, ce qui se manifeste de façon radicale, ce qui pré-apparaît, c'est la possibilité concrète de l'unité entre la pensée et le monde sous la forme du possible réalisable. Au niveau

¹⁴ Ibid.: 261.

¹⁵ Ibid.: 290.

de la pensée, le non-encore-conscient, et au niveau du monde, le non-encore-devenu, prennent forme dans l'oeuvre d'art comme symbole du possible. L'art, en tant que processus de production du nouveau, participe, pleinement à la réconciliation de l'humain et de la nature en ce qu'il manifeste à ces deux niveaux et sous la forme de l'unité, le pouvoir être du monde. Mieux que les idéaux et les rêves-souhaits l'art touche ainsi à l'essentiel du monde, il touche à ce qui n'est pas encore accompli puisque dans une certaine mesure il réalise dans la matière, sous la forme d'un objet, les entéléchies du monde, le symbole artistique est le "chiffre" de ce pouvoir-être comme unité et comme être accompli. En ce sens, l'art est le chiffre de ce qui doit advenir comme totalité réconciliée dans une anticipation matérialisée de sorte qu'en lui le possible n'est pas simplement indéterminé, mais apparaît comme possible concret et déjà déterminé.

3.2 Ou la Nature naturante

Reprenant la catégorie de possibilité comme forme de l'art, comme catégorie essentielle à la production des objets d'art, Mikel Dufrenne propose une lecture proche de celle d'Ernst Bloch. En analysant les notions d'imaginaire et d'imagination, il nous invite à saisir la production artistique (une certaine production artistique, pas toutes) comme promesse de libération et, dans une certaine mesure, comme réconciliation anticipée matériellement dans l'oeuvre.

Que l'art puisse apparaître comme promesse de libération, on le comprendra à partir du constat que l'art produit du nouveau de sorte qu'il produit dans le monde, un monde qui apparaît autrement. L'art, par l'innovation qu'il produit quand il en produit, se pose nécessairement comme promesse de libération en faisant apparaître le monde tel qu'il est, comme pouvant être tout autre. En d'autres mots, l'art en produisant du nouveau, produit du possible, en produisant du possible, montre que ce qui est, pourrait être autrement. Parce qu'il y a production artistique, c'est-à-dire production de possibles, le monde aliéné que l'on connaît n'apparaît plus que sous la forme d'une possibilité parmi d'autres. Il n'apparaît plus que sous la forme d'une possibilité réalisée et non sous celle d'une nécessité. Par l'art, le monde semblant échapper à l'ordre de la nécessité, ce qui apparaît en lui, c'est la liberté comme possibilité concrète.

Mais en même temps, dans la mesure où, à la manière des pratiques utopiques, l'art produit du possible à même le réel, il fait voir à l'être humain que l'imaginaire n'est pas simplement "délire" ou irréalité, qu'il est aussi réalité. L'être humain, par l'imaginaire et en produisant du possible à même le réel, rejoint la Nature; la nature non pas sédimentée dans un réel figé, réalisé, mais la Nature naturante, celle qui est en mouvement, qui produit ce qui n'existait pas encore: "l'imaginaire, dira Dufrenne, est un visage du monde, de ce qui dans le monde n'est pas du monde, du possible qui

n'est pas réel"¹⁶. Dans la mesure où l'imaginaire rejoint la Nature naturante, il est parti prenante avec elle, ~~il se~~ donne comme un "visage" du monde et de ce fait se constitue comme promesse de libération et de réconciliation: le monde n'est pas simplement posé devant le sujet comme objet, sédimenté dans le réel, il est aussi en train de se réaliser et apparaît comme tel. L'imaginaire produit du monde, dans le monde, et se donne par là comme réconciliation de son être-séparé en objet et sujet. Dans la production artistique il y a promesse de réconciliation parce que l'un et l'autre, le sujet et l'objet, produisent le même, c'est-à-dire du possible. Devant ce monde brisé, aliéné, sédimenté, l'art se pose comme unité de la nature et de l'humain dans la production des possibles et fait apparaître la réconciliation du sujet et de l'objet dans le devenir autre du monde¹⁷:

Plus explicitement, dans Art et Politique¹⁸, Dufrenne propose de considérer les rapports, entre l'art et le politique non seulement au niveau des idéologies mais aussi au niveau de l'utopie. Le schéma du livre se présente grosso modo de la façon suivante: d'abord, il questionne les rapports qui ont été établis entre l'art et la

16 Mikel Dufrenne, "Le jeu et l'imaginaire", in Esthétique et philosophie. -Paris: Klincksieck, 1976. -T. 2, 141.

17 Il faut noter que nous ne nous contentons pas de reproduire intégralement la pensée du Dufrenne, en parlant, ici de la réconciliation; nous proposons des conséquences possibles de cette pensée. Ce qui nous est fortement suggéré par la similarité des propositions de Dufrenne avec celles de Bloch sur l'utopie.

18 Mikel Dufrenne, Art et politique. - Paris: Union Générale d'Éditions, 1974. - 320 p., (Coll. Série "Esthétique").

politique, par l'intermédiaire des idéologies, pour montrer que l'on ne peut parler d'idéologie en ce qui concerne l'art, que du seul point de vue de l'idéologie dominante; de sorte que plusieurs manifestations artistiques restent occultées par une telle prise de position, Dufrenne montre ensuite que l'art et la politique sont tous deux des institutions sociales. Il fait valoir les relations que chacune de ces institutions entretient avec l'ensemble de la structure sociale, et fait ressortir les rapports d'interdépendance et d'autonomie relative, d'une institution à l'autre; pour montrer finalement que les fonctions sociales de certaines manifestations artistiques se trouvent du côté de l'utopie, des pratiques utopiques.

D'abord, Dufrenne reprend la thèse de Louis Althusser¹⁹ sur les idéologies pour ensuite proposer une certaine critique de cette thèse. L'essentiel de l'argumentation repose sur le constat que chez Althusser, il n'est pas possible de sortir de l'idéologie autrement que par les théories scientifiques. Au niveau des objets d'art, il ne pourrait y avoir autre chose que mystification idéologique. Dans une telle perspective, l'art est nécessairement allusion au réel et, surtout illusion; l'art serait alors nécessairement au service des classes dominantes. Pour Dufrenne, au contraire, l'art ne peut se réduire à une simple représentation idéologique des conditions d'existence. Pour montrer ce caractère de l'art, Dufrenne propose de considérer l'idéologie comme étant celle de la classe dominante; qu'à

19 Nous avons traité de cette question dans le chapitre précédent et montré quelques applications possibles de cette thèse aux analyses historiques de l'art.

proprement parler, il n'y a pas d'idéologie des dominés puisque ceux-ci ou bien reproduisent l'idéologie de la classe dominante, y participent, ou bien désirent leur libération de sorte qu'ils ne produisent pas de l'idéologie au sens de la légitimation des conditions d'existence.

En considérant, l'idéologie comme étant celle de la classe dominante, il est possible de proposer que l'art ne se présente pas seulement comme étant strictement idéologique (ce qu'il peut être, et encore de deux façons différentes: idéologisé -par les idéologies de l'art et les théories de l'art- et idéologisant, par un "contenu idéologique" comme dans les mass-média-), mais il se présente aussi sous la forme de la libération, c'est-à-dire de l'utopie. Les arts populaires, ceux qui relèvent de la fête, non sacralisée, par exemple, sont des pratiques qui peuvent être à la fois politiques et artistiques; elles peuvent avancer sur le terrain de l'innovation et du changement des conditions d'existence. Pour comprendre ceci, il faut saisir que le type d'art auquel se réfère Dufrenne n'est pas l'art institutionnalisé, celui qu'on présente dans les musées ou les galeries, ni celui d'une certaine avant-garde qui exige tout un savoir et toute une éthique (au niveau du comportement). Dufrenne fait plutôt appel à un art qui est lié à la perception sauvage, aux plaisirs et à la jouissance; il faut penser à un art qui n'est pas celui de la grande peinture ni de la grande sculpture; il faut penser à un art qui, du point de vue des arts officiels, n'est pas de l'art.

Dufrenne suggère même de penser l'art comme étant essentiellement cette recherche de la beauté qui prend racine dans l'activité ludique propre à cette pratique: "Nous avons déjà proposé de définir une pratique comme artistique lorsqu'elle manifeste un souci de la beauté; à quoi nous pouvons ajouter que ce souci est introduit par ce qu'il y a de ludique dans la pratique²⁰." Un peu plus haut, Dufrenne propose d'élargir le concept d'art pour y introduire tout ce qui relève de la beauté comme activité humaine:

Loin de renier l'idée de beauté, il faudrait la situer au principe de la mutation que peuvent connaître l'art et l'idée même de l'art. On entend ordinairement l'application du prédicat beau bien au-delà des frontières de l'art; on ne dit pas seulement d'objets naturels qu'ils sont beaux, on le dit aussi de situations, d'actions, d'attitudes qu'on ne songe pas à référer à l'art. Et pourquoi n'étendrait-on pas le concept d'art à tout ce qui, accompli par l'homme, est qualifié de beau: non seulement des produits, mais des actes? Ce serait un moyen assez radical de mettre en question la spécialité et l'institution. Si souvent un beau désordre est un effet de l'art, une belle grève le serait aussi, ou un bel acte de courage, ou la belle course d'un athlète²¹.

Cette recherche ludique de la beauté qui se manifeste dans les activités humaines fait éclater cette institutionnalisation de l'art comme on la connaît et fait appel à d'autres pratiques qui peuvent être considérées comme artistiques parce qu'elles font jaillir du nouveau dans le monde. C'est là que l'art et la politique se rejoignent hors du champ de l'idéologie, mais aussi hors de la théorie; ils se rejoignent en produisant du nouveau et de l'innovation dans un monde qui apparaissait réfractaire à tout ce qui est autre.

20 Ibid.: 256.

21 Ibid.: 242.

L'art et le politique se rejoignent dans l'utopie, parce que celle-ci produit du possible au sein même du réel pour y faire apparaître un ordre tout autre; cela suppose que l'utopie procède à la déconstruction de ce monde-ci. Associant les deux révolutions, celle en art et celle en politique, Dufrenne, avec Lyotard, nous invite à penser qu'elles sont une seule et même chose, qu'elles sont pratiques utopiques:

- ...la révolution dans l'art et la révolution dans la politique sont au fond une même révolution. Lyotard le dit énergiquement: 'Ne croyons pas que la rencontre du prolétariat et de l'art soit pour plus tard. Cette rencontre est en réalité la question immédiate qui se pose à la politique. Si le prolétariat ne saisit pas que la question maintenant est celle d'une déconstruction, ici et maintenant, des formes économiques et sociales dans lesquelles il est pris, s'il ne voit pas une relation directe entre l'anti-art ou la déconstruction au niveau du Pop, et ce qu'il faut faire contre la politique des politiques, s'il ne perçoit pas qu'il y a quelque chose d'absolument analogue entre ce qu'il y a à faire aujourd'hui sur la réalité sociale et ce qui se fait sur la toile ou dans l'espace sonore, il ne rencontrera jamais non seulement le problème de l'art, mais celui de la révolution'²².

Si l'art et la politique se rencontrent dans les pratiques de transformations au niveau de l'utopie, il faut revenir à la question sur la nature de l'utopie. Dufrenne se démarquera à la fois des millénaristes, c'est-à-dire des visions de l'âge d'or, et de l'utopie classique, c'est à dire des descriptions d'un monde "réalisé", mais dans un non-lieu: les utopies de Campanella, de Thomas More, de Fourier. L'utopie, pour Dufrenne, ce sont ces pratiques qui procèdent de la fête, de la spontanéité du geste et qui produisent

²² Ibid.: 269.

des effets de transformations des conditions d'existence: la prise de la Bastille, les manifestations spontanées contre l'ordre établi, les rassemblements hippies.

Mais l'utopie, est-elle cet irréalisable qui risque d'être tout à fait inefficace parce qu'elle ne transforme pas le monde? A cette question, Dufrenne répondra de la façon suivante:

- En aucun cas on ne peut comprendre l'utopique comme l'irréalisable: parce que l'utopie naît dans le vécu, parce que la part de rêve qu'elle comporte est suscitée par l'expérience du réel et suscite déjà une action dans le réel. La pensée utopique est la pensée du possible qui s'annonce dans le réel et y trouve un commencement de réalisation, faute de quoi elle n'a pas de sens ni d'attrait²³.

Ce qui est à mettre en relation avec ce qu'il dit sur l'art et qui fait apparaître le caractère commun de l'art et de l'utopie: celui de produire du possible dans le réel; non pas le réel tel que conçu ou perçu, mais le réel qui devient:

- ...en deçà de toute conception du réel l'art s'installe dans ce pré-réel où l'imaginaire et le réel ne se discernent pas encore, où l'imaginaire, si l'on préfère, est encore une dimension du réel. Dans tous les cas, loin de se soumettre au principe de réalité, il ouvre un monde autre, il révèle ce monde comme autre²⁴.

L'art et l'utopie seraient ces deux manifestations révolutionnaires qui font apparaître le monde comme plein de possibilités parce qu'ils changent, ici et maintenant, le vécu social et le font apparaître comme une totalité qui n'en est pas une, comme une totalité brisée. Ils ne produisent pas seulement cette possibilité d'un

²³ Ibid.: 175.

²⁴ Ibid.: 152.

monde autre comme simple représentation, comme pure fiction, ils le font apparaître immédiatement comme réalité. L'art et l'utopie se donnent donc comme transformation immédiate du monde dans ce que cette transformation a de concret et même, de nécessaire. Comme on l'aura constaté, Dufrenne rejoint Bloch parce que tous les deux ont pensé l'utopie et l'art sous le mode du possible; possible non pas abstrait, mais concret; le possible est conçu comme une forme du réel, comme ce qui dans le réel n'est pas réel, dirait Dufrenne.

3.3 Fuites vers...

De ces prises de position qui ont associé l'art aux pratiques utopiques, qui ont montré en quoi l'art se produit comme figure du possible, on peut certainement dégager que ce serait une erreur d'identifier, purement et simplement, l'art à la reproduction imagée des idéologies, à la représentation des conditions sociales d'existence. Le caractère utopique de l'art, montre au contraire, que celui-ci fait apparaître au sein du réel, c'est-à-dire du nécessaire, cette possibilité qu'il pourrait être tout autre. L'utopie dans l'art consiste justement à produire du possible au sein du réel, à faire basculer le nécessaire du côté des possibles: le nécessaire n'apparaîtrait plus dès lors, que comme possible réalisé et qui aurait pu ne pas être. L'art en tant que figure, symbole, chiffre du possible, doit être associé à la Nature naturante à la production de la vie, à la libération. L'art signifie l'autre du monde; il est la figure qui, dans le monde, montre ce monde comme possibilité, il irréalise le monde.

En identifiant l'art aux pratiques utopiques, les théories de l'art échapperaient aux critiques du réductionnisme qui pourraient leur être adressées dans la mesure où elles permettraient de saisir ainsi une dimension de l'art qui ne se réduirait pas aux structures de la communication. Mais, est-ce bien le cas? L'association de l'art aux pratiques utopiques nous permet-elle vraiment de poser les objets et les manifestations artistiques hors du champ de la communication et des idéologies? Ne reproduirait-on pas de la sorte l'une des idéologies dominantes de notre époque: l'idéologie muséologique?

⁶
DEUXIÈME PARTIE:

LA MISE À L'ÉCART

LES LIEUX DE L'ART: CES U-TOPIQUES?¹

Architectures, lectures, parcs nationaux: Parcours ana-logiques de l'art. Le texte "esthétique-utopiste" trace les limites de la pratique artistique dans l'espace du discours. Ce faisant, il montre à sa limite les conditions de son énonciation. Concevoir l'art comme une utopie a pour effet de légitimer l'art communication. Saisi dans ses "ana-logiques", le discours se renverse et montre qu'en parlant de son objet, il parle de lui-même.

4.0 Parcours

Le trajet que nous venons d'effectuer en empruntant le chemin d'une lecture de différentes théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art nous a permis de dégager l'un des postulats les plus courants et, peut-être les plus solidement institués de l'ensemble des théories de l'art, à savoir: "que l'art communique". Que ce postulat ait été formulé explicitement au niveau de la théorie

1 La notion d'"U-topiques" est empruntée à Louis Marin, Utopiques: Jeux d'espaces, - Paris: Éditions de Minuit, 1973.

comme ce fut le cas chez Umberto Eco, que celui-ci et Louis Marin aient tenté de démontrer sa pertinence dans la constitution des discours descriptifs, ou que le postulat soit demeuré implicite dans les théories qui identifient l'art aux idéologies, on considère généralement comme allant de soi que les objets d'art communiquent.

Dans son commentaire du texte d'Erwin Panofsky, Essais d'iconologie², Bernard Teyssèdre, en voulant indiquer les difficultés inhérentes à l'association symptôme/symbole, confirme les vues que nous avons en explicitant ce postulat:

En associant cette notion de "symptôme" (selon Rudolf Carnap) à celle de "symbole" (selon Ernst Cassirer), Panofsky tente une difficile conciliation entre le néo-positivisme sémantique et la philosophie des formes symboliques, au lieu de mettre l'accent sur leur incompatibilité: lorsque Susann Langer au contraire définit l'art comme symbole c'est dans l'intention explicite de réfuter Rudolf Carnap, qui le traitait en symptôme. L'accord ainsi esquissé soulève des difficultés qu'il serait hors de propos d'évoquer ici; tout au moins doit-on remarquer que le débat a pour fondement secret ce postulat, commun à un sémanticien comme C.-B. Heyl, à un sémioticien comme Ch. Morris, et même à de nombreux esthéticiens marxistes comme J. Mukarowsky: l'oeuvre d'art serait un signe; c'est ce postulat que peut-être il faudrait mettre en cause. (Nous soulignons)³

En effet qu'on croit que les oeuvres d'art se constituent selon trois niveaux de signification et que le sens de la recherche historique en ce domaine est de faire apparaître la signification intrinsèque des oeuvres comme symptôme ou symbole de la "mentalité" d'un artiste, d'un groupe social, d'une nation, d'une période historique, ou encore qu'on définisse les oeuvres d'art à partir des

2 E. Panofsky, op.cit.

3 Ibid: 21, cf la note en bas de page de B. Teyssèdre.

structures culturelles qu'elles mettent en oeuvre, qu'elles actualisent et réalisent dans des objets particuliers, qu'on considère que toutes les manifestations artistiques réalisent, comme le langage, des systèmes d'oppositions que l'on retrouve dans une culture déterminée et, ultimement, dans toute culture, ce qui est toujours présumé c'est que l'art est un signe, et donc que l'art est signification et communication. Bref, que l'on présume que les objets et les pratiques artistiques informent, signifient, connotent les structures culturelles d'une société ou les systèmes idéologiques d'un groupe à l'intérieur de celle-ci, ce que l'on suppose c'est que l'art est essentiellement communication. Les théories normatives sur l'art supposent aussi que l'art communique, mais à cette différence qu'il a une fonction de reproduction ou de transformation de ces sociétés.

S'il semble évident que les thèses qui précèdent supposent le caractère communicationnel de l'art, celles qui conçoivent les pratiques artistiques comme des pratiques qui participent de la fête utopique, qui inscrivent au sein du réel le possible comme autre face du monde, posent-elles les pratiques artistiques comme simple transformation des conditions sociales d'existences de telle sorte que celles-ci paraissent échapper aux catégories de la communication? Dans cette perspective, les pratiques artistiques ne se donneraient pas d'abord comme signe du possible, mais comme transformations réelles de l'existence; ce serait par cette transformation qu'elles signifieraient le possible du monde.

Cependant, il est peut-être opportun de se demander si la pratique artistique, conçue comme pratique utopique, ne serait pas une autre manière de poser les objets d'art comme des signes, l'art comme communication? Il semble bien que ce soit de cette façon qu'on doive interpréter les théories utopistes de l'art.

Cette position a l'avantage de montrer très explicitement les conditions de réception des oeuvres d'art; elle permet aussi de légitimer, indirectement, les théories de l'art. Parcourons donc ces lieux de l'art où l'art devient finalement, signe; parcourons ces utopiques de l'art où le discours sur l'art trouve sa légitimité.

4.1 Lieux architecturaux...

Les théories qui ont posé de la façon la plus explicite l'art comme communication sont évidemment les théories sémiologiques. Rebroussons donc chemin et examinons plus attentivement ces lieux où l'espace devient espace de lecture.

La sémiologie, rappelons-le, est l'étude des systèmes de signes, quels qu'ils soient. Les phénomènes artistiques d'ordre visuel peuvent être pris en charge, analysés et décrits par l'étude sémiologique dans la mesure où, d'une part on peut effectivement montrer que dans tous "les phénomènes visuels d'ordre culturel, il y a des phénomènes de communication" et, d'autre part dans la mesure où les paradigmes habituellement reconnus peuvent être appliqués au

champ visé, même si on doit développer ou modifier un tant soit peu le modèle initial.⁴ Toutefois, le postulat de la communication pourrait être mis en cause, d'abord par l'architecture: celle-ci serait "l'un des secteurs où la sémiotique se trouve le plus défiée par la réalité sur laquelle elle essaie d'avoir prise"⁵ parce que les espaces et les composantes architecturaux ne se donnent pas, de prime abord, comme des systèmes de signes mais plutôt comme des fonctions, des formes, des structures et des volumes."⁶

L'architecture serait le secteur où la sémiotique est confrontée à ce qui lui serait le plus irréductible: les fonctions architecturales. Pour résoudre la difficulté U. Eco argumente, avec Roland Barthes⁷, que "dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage"⁸. Ainsi, tous les objets, qui peuvent avoir une fonction dans une société donnée, sont dans cette société des signes:

Se servir d'une cuiller pour porter la nourriture à la bouche est aussi l'accomplissement d'une fonction à travers l'emploi d'un produit manufacturé qui la permet et la suscite, mais dire que le produit manufacturé "suscite" la fonction indique que ce produit remplit aussi

4 Nous avons discuté de cette question plus en détail supra: 1.

5 U. Eco. op.cit. : 261.

6 L'argumentation d'Eco que nous rappelons ici ne vise pas tous les aspects que nous indiquons; elle vise uniquement la fonction, qui est la plus irréductible des dimensions de l'art aux phénomènes de la communication.

7 Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", Communication, 4; (2^e semestre 1964) cité par U. Eco, op.cit.:

8 U. Eco, op.cit.: 263.

une fonction communicative, il communique la fonction à accomplir; tandis qu'aux yeux de la société qui l'observe, le fait que quelqu'un se sert d'une cuiller devient déjà la communication de son adhésion à certains usages (et pas à d'autres, comme porter la nourriture à la bouche directement avec les mains ou l'absorber directement du récipient). La cuiller suscite une certaine manière de manger et signifie cette manière de manger, tandis que la caverne suscite l'acte de chercher un abri et les deux objets communiquent même s'ils ne sont pas employés. (L'auteur souligne)⁹

Il en est de même des différentes fonctions architecturales que de la cuiller:

En ce sens, ce que permet l'usage de l'architecture (passer, entrer, stationner, monter, s'allonger, se pencher, s'appuyer, empoigner, etc.) ce ne sont pas seulement les fonctions possibles mais avant tout les signifiés relatifs qui me disposent à l'usage fonctionnel. (L'auteur souligne)¹⁰

Outre leurs fonctions spécifiques, les objets culturels et ceux pris en charge par la culture (comme c'est le cas de la caverne, dans le texte d'Eco) communiquent ces fonctions et les signifient. Dans la mesure où ils communiquent, ces objets peuvent être traités comme des signes. Si les fonctions architecturales peuvent être traitées comme des signes, on peut alors produire des structures et des systèmes d'oppositions qui permettent de les analyser. On peut aussi identifier et produire les codes qui permettent la communication de ces phénomènes visuels et de ces fonctions.

En posant que toute fonction, du fait qu'elle s'inscrit à l'intérieur d'une organisation sociale, devient le signe de l'usage qu'elle incite, il est possible de poser que toute fonction est un phénomène de communication. La science qui peut étudier alors ces

⁹ Ibid.: 263-4.

¹⁰ Ibid.: 265.

fonctions de la façon la plus adéquate, c'est la sémiologie puisque c'est elle qui s'est donnée comme tâche d'analyser tous les systèmes de signes. Implicitement ce qui est alors montré c'est: a) que la sémiologie peut étudier des phénomènes culturels qui n'apparaissent pas de prime abord comme des systèmes de communication, b) que la sémiologie peut étudier ces objets parce qu'ils sont des signes, et, comme nous le verrons plus loin, qu'ils peuvent être lus. Il se produit alors des relations de réciprocité entre les postulats posés, la théorie qu'on produit, les modèles qu'on construit ou qu'on choisit et les objets qu'on étudie.

Puisque la sémiologie comme discipline, est une pratique discursive et communicationnelle, les relations de réciprocité dont il est question ressemblent davantage à la réflexion spéculaire: similitude de la théorie et de son objet. Cette similitude toutefois, ne se retrouve pas du côté de l'objet, les constructions théoriques ne sont pas prises pour des constructions, des structures, réelles comme chez Lévi-Strauss¹¹; elles sont prises pour des

11 U. Eco discute les thèses de Lévi-Strauss dans la dernière partie de son ouvrage, op.cit.: section D, 319 sq. En concevant les structures comme des structures réelles des objets analysés, Lévi-Strauss aurait été conduit à développer dans deux directions les conséquences de cette position: a) de proche en proche, les structures conduisent à penser des structures de structures jusqu'à une structure ultime qui pourrait être une Ur-structure, une structure originelle; b) les structures développées au niveau théorique existent dans la réalité de sorte que les objets sont des manifestations culturelles qui doivent se conformer à la culture, sinon elles sont rejetées comme du bricolage (cf. supra 1.24). La position adoptée par U.Eco suite à J. Derrida et à M. Foucault, consiste à poser que les constructions théoriques n'ont pas leur principe en dehors d'elles-mêmes, c'est ce qui est signifié par le "concept" de différence, de trace, chez Derrida. Le texte est en relation avec d'autres textes, et il n'y a pas de texte premier qui leur a donné naissance. Le dedans du texte n'est pas un simple dedans par opposition à son dehors, celui-ci est déjà marqué, saisi dans l'horizon de l'inter-textualité. Les manifestations culturelles artistiques se manifesteraient à la limite de l'inter-textualité.

activités discursives. Ce sont les objets qui apparaissent comme des pratiques discursives parce que la théorie les a construits de cette manière sans qu'il soit possible d'affirmer que ces structures ou modèles sont réels: ceux-ci sont des constructions théoriques et conçus comme tels.

Par ailleurs, il y a lieu de se demander si la lecture sémiologique de l'art ne met pas en lumière de façon plus éclatante encore le vœu hégélien en regard de l'accomplissement de l'art dans le concept,¹² non pas seulement que l'art serait au plus près du "concept" dans l'acte de communication qui le constituerait, mais aussi que l'Objet devient Sujet et s'accomplit dans le discours. En posant l'art comme image spéculaire, non plus du monde, mais d'elle-même, la philosophie se trouve à se légitimer dans la mesure où l'art peut finalement se réaliser et se manifester à la conscience: ce qui était demeuré énigmatique dans l'objet accède à la conscience et s'explique dans le discours philosophique, dans la communication scientifique, dans la sémiologie. Les théories descriptives, méta-descriptives et normatives deviennent essentielles à la réalisation des objets d'art, sans quoi, ceux-ci faute d'être des concepts, demeureront des énigmes et joindront le rang des choses insolites.

12 Voir à ce sujet, le résumé de Jean-Luc Chalumeau, Lectures de l'art, réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui. - Paris: Chêne/Hachette, 1981.

Les objets de l'architecture, sont saisis par la sémiologie selon leur dimension communicationnelle. Cette prise en charge ne se ferait pas uniquement comme projection théorique sur n'importe quel objet, mais comme conditionnée par la réalité sociale des objets, architecturaux. L'environnement architectural n'est pas un simple réseau de fonctions, il est un réseau de signes qui indiquent ces fonctions; d'autres symboles et d'autres ornements (qui ont une valeur symbolique) peuvent venir s'y ajouter. Ce qui fait que tout phénomène qui entre dans le champ de la culture prend la valeur de signes rend possible le discours sémiologique.

S'il est vrai de dire que l'espace et les objets de l'architecture sont des signes, on a le droit de penser que les relations qu'on entretient avec eux sont des relations de communication. Dans l'ordre visuel, les relations de communication sont pour une bonne part, des relations de lecture d'abord, et d'écriture ensuite puisque, comme on l'a vu, l'art semble être une invitation à la philosophie, à l'histoire et à la critique d'art.

4.2 Lieux de lecture:

Il n'est pas rare de rencontrer les expressions "lecture idéologique", "lecture psychanalytique" "lecture sociologique", des oeuvres d'art. Mais la sémiologie est sans doute la discipline qui a

le plus pris cette expression au sérieux¹³. D'où l'insistance de certains auteurs à questionner cette activité; en particulier chez les sémiologues. Qu'est-ce donc que lire une oeuvre d'art?

Dans le langage de la sémiologie, de celle de Louis Marin, à tout le moins, lire "C'est parcourir du regard un ensemble graphique et c'est déchiffrer un texte"¹⁴ c'est-à-dire, retracer ce qui s'y cache; lire un tableau serait donc le parcourir dans sa totalité et son unité par construction et déconstruction de ses composantes. Marin dira ailleurs¹⁵, que:

Lire, c'est d'abord voir mais dans une modalité spécifique, celle de discerner, de séparer, de distinguer des éléments dans un champ; c'est introduire des discontinuités dans les plages de la vision; c'est articuler un contenu par parcours, extra- et interpolations, glissements, affaiblissements, effacements ou ruptures. Etrange espace que celui de la lecture en son fond, celui des métamorphoses du discret.

Lire, c'est alors dans cette texture, dans cet amas en transformations brusques ou glissées, reconnaître des formes, des figures, des signes sans nécessairement savoir de qui de quoi ce sont les formes, les figures, les signes. (...)

Lire, c'est enfin tout cela, à partir de tout cela, appréhender un sens, identifier des unités discrètes en nombre fini faisant système: lire, ainsi que le dit le dictionnaire c'est prendre connaissance du contenu d'un texte¹⁶.

13 Voir en particulier, Louis Marin, "Éléments pour une sémiologie picturale", Études sémiologiques op.cit.: 17 et sq; "Comment lire un tableau", ibid.: 89 et sq; "Philippe de Champaigne et Port-Royal"; ibid.: 127 et 59; Id. "L'espace Pollock", Parachute, #27, (2^e trimestre 1982): 12-20.

14 Id. Études...: 19.

15 Id., "L'espace Pollock".

16 Ibid.: 13.

Mais la lecture du tableau n'est elle-même possible que si l'on est en mesure d'articuler simultanément le lisible et le visible et si on peut montrer que l'objet pictural s'articule selon ces deux "dimensions":

L'objet pictural est, dès lors (Marin pose cette affirmation en s'appuyant sur la notion freudienne de représentation d'objet consciente, ce texte figuratif dans lequel le visible et le lisible se nouent l'un à l'autre, selon une trame continue dans laquelle l'analyse devra distinguer et compter les fils, repérer les noeuds et leur nature spécifique, bref articuler, grâce au langage, le tapis sans déchirure du tableau¹⁷.

L'objet pictural ainsi posé comme texte figuratif et comme espace de lecture, s'ouvrira à la lecture sémiologique.

Marin tentera d'analyser ces lieux où le texte et l'image s'uniront pour former des espaces de lecture qui feront basculer l'interprétation habituelle de l'oeuvre d'art comme mimesis dans une interprétation de l'art comme "signifiante", comme texte; il tentera de repérer méthodiquement ces points précis où les textes produisent la peinture hors du champ de la représentation par l'inscription qui est produite à la surface du parcours du visible. A cet égard, la lecture de l'oeuvre peinte de Philippe de Champaigne et plus particulièrement celle de l'ex-voto de 1662: Mère Catherine-Agnès Arnauld et Mère Catherine de Sainte Suzanne, Musée du Louvre, sont particulièrement éloquentes. L'analyse se termine de la façon suivante:

Un point nous paraît essentiel: dans l'angle supérieur gauche du tableau, est peint un texte. Ce texte "dénature" déjà le tableau comme tableau, pour lui donner la valeur d'un ex-voto, d'un objet sacré. Mais il y a plus remarquable encore: le texte n'est pas peint dans la

17 Id., Études...: 19.

représentation picturale. Il n'est pas une partie de l'espace de la scène ou du spectacle. Mais il ne constitue pas non plus, extérieur à la scène, une sorte d'espace secondaire d'encadrement. Le texte est peint sur la toile, sur le tableau; par sa présence même au niveau du support matériel, il dénie au représenté, la dimension représentative dont la fonction la plus précieuse est d'être le parfait substitut de la réalité; cette réalité qui, dans son occurrence, le 14 février 1662, est, elle-même, signe et miracle. Il dénonce la représentation comme telle, et la rejetant hors d'elle-même, il définit dans cet acte négatif, le tableau comme un pur signifiant dont le signifié reste pour toujours à distance, comme un simple index qui montre¹⁸.

Par conséquent, la légitimité du discours sur l'art reposerait sur la possibilité d'explorer les lieux où le texte fait éclater l'ordre de la représentation en produisant la figure comme image. En fait, tout le travail de Louis Marin visera à légitimer la sémiologie de l'art, en général, et de la peinture, en particulier, en montrant l'ancrage du texte et de la figure dans leur réciprocity et dans l'unicité de leur occurrence: il tentera de repérer des figures dans les discours comme il aura recherché les lieux d'inscription du texte dans les images et les présentations visuelles. En énonçant que "le tableau est un texte figuratif et un système de lecture"¹⁹ ce qu'on cherche explicitement à faire c'est fonder les conditions d'énonciation du discours scientifique sur l'art en posant ce discours comme un métalangage dont le langage-objet se trouverait être le "texte-figuratif". Il s'agit de montrer qu'on peut effectivement parler de la figure, du tableau, comme un système de lectures et en parler de façon non-métaphorique.

18 Ibid.: 158 voir Philippe de Champaigne: Mère Catherine-Agnès Arnauld et Mère Catherine de Ste-Suzanne. Musée du Louvre (Cl. Girandon). (Figure 5)

19 Ibid.: 19.

Pour effectuer cette double opération, (il s'agit bien d'une double opération: légitimer le discours sur l'art, tout discours, et définir les conditions de possibilité d'un discours scientifique sur la peinture) il faut pouvoir montrer que le tableau peut être lu comme on lit un texte, qu'il y a une organisation de l'espace et de la figure qui est une organisation signifiante et textuelle. De là l'importance accordée à l'identification de la possibilité de lire un tableau:

Un tableau se voit globalement tout d'une vue, comme une totalité qui implique non seulement un point de vue qu'éventuellement (mais éventuellement seulement) un code perspectif peut déterminer selon une construction plus ou moins rigoureuse, mais que l'on doit entendre plus profondément comme la distance et l'orientation d'un regard situé "hic et nunc" dans un espace existentiel, de comportement, mais aussi le retranchement de l'espace du tableau de cet espace existentiel; espace autre qui, annulant, de façon interne, l'espace vécu, se constitue dans un lieu essentiel que nous appellerons utopie. Que le tableau devienne fresque, qu'il envahisse l'architecture, qu'il investisse de tous côtés le contemplateur ne change rien à l'affaire: c'est toujours l'espace vécu qui s'annule dans le lieu de l'espace existentiel de la peinture; c'est l'espace vécu qui devient fête utopique: c'est le contemplateur qui voit au centre de la peinture et que la peinture regarde²⁰.

Lire un tableau est possible parce que l'espace réel s'annule dans l'espace autre que constitue le tableau. Le tableau est lisible parce qu'il produit l'espace réel dans un contexte déterminé qui relève de l'ordre du signe et des signifiants. Le tableau est lisible comme le livre parce qu'il laisse voir dans une chaîne articulée un ensemble d'éléments qui se conditionnent mutuellement, qui sont des signes dans un système qu'est le tableau. Lire un

20 Ibid.: 20.

tableau est possible parce qu'il est toujours ancré dans une trame textuelle qui le soutient, le présente, l'annote, l'indique, le chiffre, le montre dans ses articulations, ses renvois, ses tensions, ses chevauchements parce qu'il fait presque toujours figure d'une figure du texte. Le tableau, comme le livre, (la scène, le musée, aussi, on le verra) produit un espace qui n'est pas un espace seulement réel, mais qui est un espace circonscrit par une trame signifiante et qui délimite une nouvelle trame signifiante, qui constitue un espace autre qui, tout en étant bien réel, produit un lieu (qui n'en est pas un) signifiant. L'espace du tableau modifie donc l'espace réel pour en faire un espace de lectures possibles. Il modifie l'espace vécu en fête utopique.

4.3 Le modèle: l'utopie

Dans l'interstice du discours et de la figure, dans la recherche de la légitimation du discours scientifique sur l'art, s'est immiscée une forme possible du discours et un espace qui n'est pas simplement un espace réel, mais qui est aussi autre dans sa réalité. Au creux de ces parcours, l'utopie apparaît comme "modèle" du discours de l'esthétique et peut-être, de la pratique artistique, comme le lieu d'une rencontre de l'art et de la philosophie. Le discours utopique, dans la mesure où il est une production textuelle qui fait apparaître l'espace comme texte et le texte comme espace à parcourir, nous invite à une digression qui est doublement intéressante pour notre propos: d'abord pour revenir à une question

que nous avons laissée en suspens sur le sens qu'on doit donner à l'utopie et d'autre part dans le but de questionner la légitimité du discours sur l'art considéré comme système de communication.

Explorons l'utopie. Dans le discours utopique, nous dit Marin,²¹ il se produit "une organisation totale de l'espace- monde comme texte, organisation exhaustive et système complet du discours"²². Mais, dans le même mouvement de la production du monde comme texte, le discours qui procède à cette opération se produit lui-même comme espace:

L'utopie est organisation de l'espace comme texte et discours construit comme espace; mais elle est produite par la pratique utopique qui s'y révèle et s'y cache sous la forme d'un jeu de lignes à déchiffrer (comme dans les monogrammes -L.C.): jeux d'espace dans lesquels le temps se résume, s'accomplit et s'abolit, mais jeux de lettres aussi, jeux de signifiants dans le système du texte: utopie - pratique utopique - utopique(s): jeux d'espace. (L'auteur souligne)²³

La pratique utopique donne naissance au discours utopique et vient se produire en lui, s'y indiquer et s'y camoufler à travers l'enchevêtrement des marques du discours, de ses détours et de ses points d'articulations; issue des contradictions sociales, économiques et politiques²⁴, elle vient occuper le lieu du livre (qui est, lui aussi, un non-lieu, une utopie), la pratique utopique

21 Ibid.: 22-23.

22 Ibid.: 25.

23 Ibid.: 25.

24 Ibid.: 185 et sq.

s'énonce et s'annonce comme telle dans et par le discours utopique parce que la pratique qu'elle institue est aussitôt reprise dans la pratique textuelle: "L'utopie est la tentative de lire et de constituer en texte les traces ou les signes du futur dans les choses que nous rencontrons, auxquelles nous nous heurtons"²⁵. Dans tout ce qu'elle a de pratique, l'utopie est un signe, elle est aussitôt texte. L'utopie prend forme comme espace et comme texte, comme espace dans le texte et comme texte en tant qu'espace.

Elle est aussi critique idéologique de l'idéologie dominante: critique de l'idéologie en ce qu'elle se pose dans l'opposition d'un ordre social et historique déterminé; critique idéologique, puisqu'elle ne peut pas occuper la place de la critique scientifique de cette réalité; et elle ne pourrait pas occuper cette place parce que les conditions sociales et économiques qui permettraient une telle critique ne seraient pas réunies²⁶ (comme ce fut le cas à l'époque où Thomas More a rédigé L'Utopie).

De ce constat, nous sommes conduits à soutenir avec l'auteur que:

Mode figuratif du discours, l'utopie comme produit textuel de la pratique utopique occupe bien la distance écartant le oui du non, et le vrai du faux, mais comme la double figure, la représentation ambiguë, le tableau équivoque de la synthèse possible et de la différenciation productrice; de la réconciliation à venir et de la contradiction agissante: du concept et de l'histoire. A ce titre,

25 Ibid.: 344.

26 Cf., en particulier, Ibid.: 185-212 et 249-256.

l'utopie dissimule et révèle dans l'idéologie le conflit fondamental entre forces productives en développement et conditions sociales de production formulées en institutions juridico-politiques, d'une part et théorie et pratique, pratique de la théorie et théorie de la pratique qui en sont la résolution possible d'autre part... (L'auteur souligne)²⁷

C'est bien parce qu'elle occupe cette place inassignable entre théorie et pratique que l'utopie (la pratique utopique et le discours utopique) ne peut qu'annoncer, sous la forme de la figure textuelle, ce qu'il faut développer sur le plan de la théorie et celui de la pratique pour que se révèle ce qu'il y a d'idéologique dans l'idéologie dominante. Et dans la mesure où elle occupe "lieu" du neutre dans l'idéologie, elle est constitutive de l'Etat:

Nous apercevons comment le discours utopique construit, d'une façon qui n'est pas innocente, les figures du contrat social instituant l'Etat arbitre et neutre, une société civile des propriétés privées, à partir de la fiction dans l'énoncé d'une situation conflictuelle, antagonique, où se dessine la contradiction historique dans laquelle est pris le sujet de l'énonciation. (L'auteur souligne)²⁸

La pratique et le discours utopiques, par la place qu'ils occupent, celle du neutre, du "ni l'un, ni l'autre", de l'ailleurs (toujours/déjà décentrée, déplacée, jamais à sa place, dans le langage de Derrida)²⁹ instituent non seulement l'Etat, au niveau idéologique, dans la légitimation qu'il se donne, mais aussi, le

27 Ibid.: 22-23.

28 Ibid.: 36.

29 Voir en particulier, Jacques Derrida, L'écriture et la différence et De la grammatologie. - Paris Éditions de Minuit, 1967.

texte. En occupant la place du neutre, en étant toujours décentrée par rapport à la pratique qu'elle signifie, et qui n'est telle que parce que montrée par le discours, le texte, l'utopie institue la polémique infinie, l'intertextualité; elle est en quelque sorte "fondatrice" de la textualité. L'écriture institue un ordre où l'on pose explicitement les conditions de transformation de l'existence; mais de ce lieu on ne peut que les montrer parce que théorie n'est pas pratique. La pratique discursive instituée dans la figure utopique et réciproquement, instituant la pratique utopique, parcourt sa figure comme le regard qui contemple ses formes possibles.

4.4 Autre non-lieu: le parc national:

De l'utopie au texte, en passant par la lecture, on ne pouvait manquer de montrer par un nouvel argument pourquoi l'utopie est un texte et pourquoi, inversement, le texte est une utopie.

Pierre Kuentz, dans un débat organisé par la revue Esprit³⁰, montrait comment l'esthétique, la théorie de l'art, institue le texte comme une utopie (sans énoncer ce terme directement). Lors de la table ronde organisée par la revue, il résumait sa position en montrant que le discours sur l'art instituait une forme de mise à l'écart de l'activité artistique du champ de la production sociale et comparait cette opération à celle de l'institution de parcs nationaux:

30 Pierre Kuentz, "Le tête à texte": Exposé sur l'idéologie bourgeoise véhiculée par le passage du 'tête à tête' ou 'tête à texte' en littérature, Esprit, v. 42, no. 12, (décembre 1974).- 946-962.

La formule que j'avance dans mon article, c'est "esthétique bourgeoise pour moi est un pièsonisme"; je maintiens cette affirmation dans la mesure où je pense que c'est en effet la suprême astuce de la bourgeoisie que d'avoir réservé un domaine esthétique, et si je dis que l'esthétique comme mise à l'écart de la relation à l'oeuvre est bourgeoise, c'est parce que le seul modèle dont nous disposons actuellement est un modèle régressif, qui est le modèle féodal ou médiéval, dans lequel il n'y a pas de domaine esthétique; il y a tout autre chose. Le mode de production de ce que nous appelons aujourd'hui l'oeuvre d'art, ce n'est pas du tout l'expressionisme (...) - je ne pense pas du tout que le bâtisseur de cathédrale s'exprime quant il bâtit une cathédrale - et le mode de consommation n'est pas non plus celui de la lecture. Quand nous disons que la cathédrale est une Bible de pierre, nous parlons en termes modernes; je ne pense pas que pour l'homme du Moyen Age la cathédrale soit le lieu d'une lecture, le mode de relation à l'oeuvre est de nature totalement différente.

C'est pour cela que c'est l'attitude esthétique qui paraît, si vous voulez, très caractéristique de l'opération que je tente de faire apparaître dans cet article; c'est l'opération de mise à l'écart, c'est l'opération par laquelle le dispositif capitaliste réserve des domaines comme étant des domaines qui sont à l'écart de son emprise; la métaphore dont je me sers le plus volontiers est celle du parc national; c'est constamment la même opération "parc national" qui se joue contre nous. Qu'est-ce qu'un parc national? C'est la constitution de frontières. Le "texte" est un parc national; on sait que ce qui intéresse les constructeurs de parcs nationaux, ce n'est pas du tout le petit morceau de nature qu'ils prétendent conserver, c'est ce qui se passe sur les frontières. C'est la périphérie du parc qui est importante parce que c'est là que la spéculation de promoteurs peut fonctionner. Ce que je dis à propos de la littérature, c'est cela: désigner comme secteur séparé, comme un secteur à part; dans la clôture du texte, un objet qu'on appelle texte littéraire, c'est une opération où, comme toujours, l'idéologie louche; c'est-à-dire qu'elle concentre notre attention sur cet objet qu'elle sacralise, en définitive, pour que, pendant que notre regard est fixé de ce côté là, elle puisse se livrer à des opérations d'escamotage sur les bords. (L'auteur souligne.)³¹

31 Ibid.: 798-799.

La métaphore du "parc national" proposée par P. Kuentz est particulièrement éloquente, non seulement dans le cadre qu'il propose, c'est-à-dire dans l'énonciation de son texte où il montre que la mise à l'écart de l'art et du texte est une opération idéologique dans la mesure où ce qui est préservé, le "beau", la nature, sert à occulter ce qui se passe à la frontière, sur les bords; elle est éloquente pour d'autres raisons quand on relie cette opération de mise à l'écart avec ce que l'on a dit de l'utopie, du discours utopique et des pratiques utopiques. Le parc national est un lieu de nature que l'on a préservé et circonscrit. On a tracé dans un espace réel, un espace "fictif", une figure; on a tracé la figure de la nature à même l'espace réel. Ce faisant, on a produit dans l'espace une découpe sociale qui avait toutes les apparences de la nature sauvage et libre. On a produit en un lieu bien réel, un lieu mi-réel/mi-fictif, objet de nature/objet de culture. Mais qui est-ce "on"? Évidemment, l'Etat et, avec lui, la société! Le parc national est institué par l'Etat qui y maintient les conditions de la naturalité, non pas seulement pour camoufler la spéculation qu'il y a à son pourtour, mais aussi pour montrer qu'il est garant des libertés et de la nature. La force de l'idéologie n'est-elle pas de "naturaliser" le pouvoir, la culture en laissant être l'autre, pour affirmer, pour énoncer, sous le mode d'une figure, que l'espace social qui est le sien propre est ouvert à son altérité, traversé par lui? N'est-ce pas la meilleur légitimation de soi que de montrer que l'on est aussi l'autre, ouvert à lui et le laissant être? En

définitive, l'Etat moderne a ceci de particulier qu'il tient sa légitimité de cette possibilité d'être autre, d'être critiqué, de l'intérieur. Pour revenir à la métaphore du "parc national", il n'y a rien de plus "naturel" que cet espace aménagé, réglementé, mais sauvage où l'être humain respecte ce qui se trouve autour de lui. L'Etat, en protégeant des espaces de nature, assure un certain ordre dans le monde sauvage; mais, surtout, il devient le philanthrope de ce monde... Pour effectuer cette opération, il crée une administration (du parc), des lois et des règlements, trace les limites de la propriété de tous. Il en est de même des pratiques utopiques, elles s'exécutent en des moments et des lieux déterminés, autorisés, prévus à cette fin; pratiques "sauvages" elles se produisent comme légitimation de l'ordre existant parce qu'au lieu d'opérer les transformations des conditions sociales d'existence, par l'identification, entre autres, des conditions qui rendent possibles ces transformations, elles produisent hic et nunc "l'allure" de ces transformations, montrant ainsi qu'il est toujours possible, au sein de l'ordre des choses existantes, de produire l'autre. La pratique utopique, c'est l'utopie du parc national dans l'ordre des conditions sociales d'existence en ce qu'elles nient, dans la pratique, les conditions qui permettraient la transformation de ces conditions.

Bloch, en énonçant que l'art est "pré-apparaître" de "ce qui n'est-pas-encore" et de "ce qui n'est pas-encore-conscient", conçoit l'art comme un lieu séparé, un "parc national", qui a toutes les apparences de ce qui pourrait advenir comme liberté. En concevant l'art comme manifestation de la "conscience" utopique, il le conçoit comme lieu spécifique, privilégié, où se nie ce qui est parce que s'y figure ce qui peut être. En tant que "figure" du possible, l'art indique ce possible, il le signifie. Mais dès lors n'est-on pas en droit de se demander dans quelle mesure une telle interprétation de l'art ne nous conduit pas à considérer l'art comme un "parc national" qui serait, à la limite, légitimation du tout social parce que celui-ci permet qu'en lui se produise l'autre, la "figure" du possible?

On pourrait poser la même question à l'égard des positions de M. Dufrenne. En plaçant l'art dans le champ de l'expérimentation des possibles, Dufrenne nous propose de le considérer comme nature naturante, comme apparition et expression sauvage, au sein d'un ordre social figé, fixé, immuable. Mais, alors, n'effectue-t-on pas, par la même occasion, l'opération critiquée par Kuentz? Ne fait-on pas de l'art un lieu particulier où se joue une nature toute socialisée à son pourtour? En traitant l'art comme pratique utopique, on cherche à le faire parler, communiquer, malgré lui dans ses derniers repères:



quand l'art n'est plus beau³² qu'il ne représente plus rien, qu'il ne signifie plus rien, il faut bien qu'il ait un sens, pour nous philosophes, spécialistes, critiques d'art; il signifie alors qu'il est toujours possible de se produire soi-même malgré toutes les contraintes qu'on voudra, qu'il est toujours possible d'inventer et de s'inventer, qu'il est toujours possible de communiquer cet "inventer".

4.5 Image spéculaire

Mais la pratique utopique que serait l'art, cette pratique sauvage, n'est-elle pas considérée comme telle par le discours sur l'art, par la théorie de l'art? N'est-ce pas le discours qui l'institue comme pratique utopique? A la limite (dans les deux sens de l'expression) ce qu'on chercherait, serait ce que nous avons proposé plus haut: produire l'autre comme image spéculaire de soi en faisant de lui un phénomène de communication. Ce qui a le pouvoir d'instituer l'art comme pratique utopique c'est le discours de l'esthétique dans la mesure où l'art ne peut apparaître comme pratique utopique qu'au détour d'un texte, d'une lecture de l'art comme figure et comme pratique. En nommant l'art "pratique utopique", les lieux qui lui conviennent sont des utopies, des non-lieux, des lieux qui sont aussi des "lieux-signifiants", des

32 L'expression est empruntée à H.R. Jauss. -Die nicht mehr schönen Künste. - Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1968. -735 p.; cité par G. Kortian. "L'art appartient-il au passé? La thèse négélienne de la fin de l'art et la psychanalyse." Critique, no. 416: 72-83.

textes dans l'espace, comme le sont les musées, les théâtres, les livres³³. L'art ainsi nommé devient un texte qu'on peut désormais lire et déchiffrer.

Mais, dans cette opération de lecture du texte de l'art, le discours qui institue cette possibilité devient lui-même discours utopique, en ce sens que l'espace, le lieu, qui est son signifié, est une utopie qui se figure en lui. Comme l'île dans le livre de More, l'utopie se figure dans le texte du critique d'art, du philosophe, de l'historien de l'art. Puisqu'un "tableau se voit globalement tout d'une vue"³⁴ l'espace de l'utopie de même, et que, pourtant, il y a des points d'articulations multiples qui se renvoient l'un à l'autre dans la dynamique de l'oeuvre, le texte et le tableau ou l'espace utopique se renverront leurs images et leurs figures dans leur totalité comme dans leurs articulations et leurs points d'ancrage. Renvoi de la figure utopique au texte utopique et réciproquement.

Ainsi, le discours sur l'art qui montre l'art comme une utopie se légitime soi-même:

Tout texte opère en vérité une équivalence entre l'espace et le discours, mais le texte utopique en est une forme remarquable dans la mesure où il amène en coïncidence la définition opératoire du texte en général et son projet propre, son signifié spécifique: le contenu de l'utopie c'est l'organisation de l'espace comme un texte; le texte

33 "Le tête à texte", : op.cit. 946-962; et plus particulièrement, p. 951.

34 L. Marin, Loc. cit.: 20.

utopique, sa structuration formelle et ses procès opérationnels, c'est la constitution du discours comme un espace. Autrement dit, l'utopie réalise une intéressante équivalence entre son référent - ce dont elle parle, son projet spécifique - et ses codes d'émission, de réception et de transmission. Le contenu de son message, ce n'est pas la transmission du message, mais son code de transmission et, annexés à lui, ceux de son locuteur et de son récepteur. En parlant de l'île parfaite, des états de la lune ou de la terre australe, l'utopie parle moins d'elle-même, du discours qu'elle tient sur l'île, la lune, le continent perdu, que de la possibilité de tenir un tel discours, du statut et du contenu de la position d'énonciation, des règles formelles et matérielles lui permettant de produire tel ou tel énoncé. (...) Elle montre comment la fiction utopique fait jouer la figure de l'utopie dans le texte et comme texte. (Nous soulignons)³⁵

Voilà pourquoi nous pensons pouvoir affirmer que le discours sur l'art qui suppose que l'art est utopie est un discours qui pose l'art comme communication, comme texte. Voilà aussi pourquoi, nous pouvons penser que le discours sur l'art vise davantage à se légitimer soi-même, à énoncer les conditions de sa propre énonciation et pourquoi, en définitive, un certain type de discours sur l'art est en quelque sorte négation de l'art dans son altérité radicale par rapport au discours.

Le discours sur l'art en posant l'art comme phénomène de communication incite à penser que le discours qu'on tient sur l'art est le discours le plus légitime qui puisse être puisqu'il est celui du récepteur; ce récepteur, dans la mesure où il opère un retour à

35 Id., Utopique..., op.cit.: 24.

l'origine (l'auteur de l'oeuvre, les structures sémiologiques³⁶, les représentations iconiques, les significations personnelles ou sociales qu'a mises l'auteur dans son oeuvre, les représentations idéologiques), se pose lui-même comme un récepteur privilégié puisqu'il est spécialiste de l'art et qu'il sait reconnaître dans les oeuvres non seulement ce que leurs auteurs avaient l'intention d'y mettre, mais aussi, et surtout, ce qu'ils y mettaient sans le savoir consciemment. Bref, la position du discours sur l'art qui institue un récepteur dans la chaîne de la communication, institue en même temps un récepteur privilégié en l'espace de l'historien, du critique d'art et de l'esthéticien. En instituant ainsi la position (privilégiée) du récepteur dans la chaîne de la communication et en montrant l'art comme une figure "quasi-discursive" (en ce qu'elle est constituée de codes, de signes, de significations, de signifiants, de représentations, de pratiques-chiffres-du possible, en ce qu'elle paraît demander à être déchiffrée), le discours sur l'art pose les figures de l'art comme des figures utopiques, c'est-à-dire des non-lieux - parce qu'encadrées, placées dans des lieux de l'art (livres, galeries, musées, salle d'expositions, de concerts, de théâtre, maisons de la culture, boutiques; etc...).

36 Le texte de Pierre Kuentz, op. cit., montre admirablement bien comment le structuralisme, qui a éliminé l'auteur de l'oeuvre, a réintroduit le dieu dans la machine, justement par la position privilégiée du récepteur. Selon lui, on n'a pas "déconstruit" l'appareil conceptuel bourgeois en remplaçant l'auteur comme source de la création d'une oeuvre par le texte, les autres textes, la structure du texte.

Finalement, l'interprétation des objets et des manifestations artistiques qui consistait à les poser comme pratiques utopiques nous a conduit à penser que ce sont les théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art qui ont tracé les pratiques artistiques comme des figures utopiques. Ce faisant, ce type d'interprétation qui semblait, à l'intérieur du champ idéologique mettre en cause la réduction de l'art à un phénomène de communication est venue, au contraire, légitimer le discours sur l'art comme discours utopique. Comme il a été dit plus haut, le texte utopique-esthétique en parlant des figures et des pratiques artistiques vise davantage à énoncer les conditions de sa propre énonciation, les codes et règles qui le rendent possible, ainsi que son propre statut en regard des autres discours et des objets dont il traite. A notre avis, c'est ainsi qu'on doit relire la plupart des théories qui supposent que les phénomènes artistiques sont des phénomènes de communication. Mais si l'art n'est pas que communication, si d'autres dimensions le constituent, quelles sont ces autres dimensions et pourquoi ont-elle été occultées? En révélant ces dimensions occultées par certains discours de l'esthétique, quelles figures peut prendre l'art? Comment se situera-t-il dans l'ordre des choses culturelles? Et quelle est la place qu'occupera le discours de l'esthétique; si un tel discours est encore possible?



L'UTOPIE DE L'ART: LE MODÈLE MUSÉOLOGIQUE

Le musée est le lieu physique de l'idéologie artistique dominante de notre époque. Il est ce lieu u-topique de la mise à l'écart de l'art. Le modèle muséologique montre ainsi l'aporie d'une identification de l'art à des phénomènes de communication de types idéologique ou u-topique.

Par-delà les discours, l'institution muséologique fournit le modèle réel de la mise-à-l'écart de l'art du champ de la vie sociale. Le musée, c'est le "parc national" de l'art.

Supposons, comme le dit Lyotard, que "l'on ne peint pas pour parler, mais pour se taire";¹ alors il resterait possible de dire que l'art communique, mais à la limite seulement. On peut toujours supposer que les objets d'art d'ordre visuel sont des phénomènes de communication, qu'ils sont constitués comme des écritures, du langage, composés de signes, de signifiants et de signifiés, chargés

1 Jean-François Lyotard, "Freud selon Cézanne", Des dispositifs pulsionnels: 88.

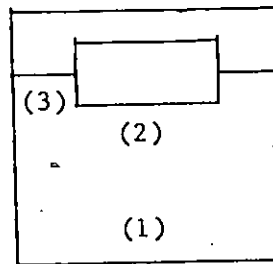
de significations, construits à partir de codes, transmettant des messages, de l'information et qu'ils peuvent reproduire les structures idéologiques d'une formation sociale, qu'ils peuvent exprimer le possible en inventant du nouveau dans le monde, en inventant du monde; mais on doit aussi penser que de telles suppositions ne sont possibles qu'à la limite de la pratique artistique, qu'à ce point où l'objet d'art devient autre chose.

L'art serait communication à la limite, c'est-à-dire que l'art transmet de l'information ou des significations dans la mesure justement où on trace à son pourtour un cadre signifiant qui permet de faire signifier ces figures visuelles. Ce cadre, ce peut être la galerie, dans une certaine mesure; mais c'est surtout le musée et le livre. L'idéologisation des phénomènes artistiques suivrait ce processus.

Dans la perspective d'une théorie de l'art considérée comme dispositif libidinal², J.F. Lyotard a montré que les lieux de production, de présentation et de représentation des objets d'art sont circonscrits à l'intérieur de limites spécifiques qui visent à lier les circulations d'énergie. Il propose ainsi d'analyser les

2 J.F. Lyotard, "La peinture comme dispositif libidinal", Des dispositifs pulsionnels, op.cit.: 237 et. sq. Dans ce texte Lyotard montre les relations entre certaines conceptions freudienne de la libido comme énergétique des pulsions et les conceptions de Marx en regard de l'économie et du travail. Ces réflexions sont reprises ici, de façon différente, toutefois nous mettons l'accent sur la dimension "travail" comme dépense d'énergie dans la production des objets d'art. Cf.: 6.

objets d'art non pas, à la manière des théories psychanalytiques habituelles qui seraient trop près de la métaphysique de la représentation, comme des espaces où s'expriment les phantasmes des auteurs des oeuvres picturales; mais comme des dispositifs libidinaux, comme des lieux d'inscription des énergies libidinales. Outre la présentation de son hypothèse qui vise à montrer que la peinture contemporaine se produit dans un espace "pervers polymorphe", c'est-à-dire un lieu d'inscription où toutes les inscriptions érotiques sont possibles, il présente schématiquement les limites, les marques, qui cernent les lieux possibles de l'art: il identifie ainsi un système de limites:



un dispositif de clôture qui est en fait le dispositif de captation et d'écoulement d'énergie libidinale: dans le cas de la représentation, vous avez une première clôture qui détermine un extérieur et un intérieur et qui est le bâtiment du théâtre ou du musée, le bâtiment de ces lieux inhabités, désertés, qui va déterminer un écart entre la 'réalité' et ce qu'on pourrait appeler avec les psychanalystes dé-réalité, un lieu qui serait un lieu dé-réel (le cabinet de l'analyste est un lieu dé-réel). Puis, vous avez un autre lieu, une deuxième limite à l'intérieur de la première, donc dans le théâtre, la rampe avec un cadre, le cadre du tableau, le cadre de la scène, quelque chose comme une vitre, la fameuse vitre de Léonard, le portillon de Dürer, et puis, peut-être, une troisième limite invisible, et qui est le dessous de la scène, la coulisse, la machinerie dans le cas du théâtre à l'italienne, qui dans le cas de la peinture va être la construction avec le point de distance, tout ce qui ne sera pas vu, mais qui rend visible. Il faut mettre aussi toute la scénographie derrière cette limite-là. Tout ce qui efface et s'efface, occulte et s'occulte en même temps. (L'auteur souligne)³

3 Ibid.: 266.

La limite (1) est en quelque sorte la condition essentielle à l'opération qui transforme la production artistique en pratique utopique; "utopisation" qui est aussi "idéologisation" de l'art. En fait, en produisant cette limite de la peinture ou de la représentation théâtrale, la limite de la production artistique comme processus réel de transformation des conditions d'existence a été opérée. Comme le dit plus loin Lyotard dans son article, tout peut se produire en peinture ou au théâtre, pourvu que cela se produise à l'intérieur des limites qui lui ont été assignées, c'est-à-dire à l'intérieur de la limite(1). Les limites de l'art sont donc celles qu'on aura socialement délimitées comme lieux de présentation de l'art. Ces lieux de présentation sont des "u-topiques", des "non-lieux", des lieux "dé-réels". Dans la mesure où ils sont tels, ils "déréalisent" la production artistique. En la "dé-réalisant" ils l'idéologisent, l'inscrivent comme une forme de l'idéologie, comme représentation et activité intellectuelle ou ludique.

Par ailleurs, les théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art qui soutiennent que l'art fait partie de la structure idéologique d'une société, soit en tant que représentations des conditions d'existence ou qu'anticipation des conditions de transformations de cette existence, ces théories tentent de formuler une critique de l'idéologie dominante, en regard de l'art. En effet, en identifiant l'art à l'idéologie ou à l'utopie, ce que ces théories ont cherché à faire, c'est d'identifier selon quelles conditions l'art participe à la superstructure d'une société et selon quelles

conditions les oeuvres d'art peuvent exprimer une critique de ces sociétés. Mais, en identifiant l'art à un processus de communication (idéologique ou utopique), on reproduit l'idéologie dominante de notre époque, c'est-à-dire l'idéologie muséologique⁴. En effet, l'art communique dans la mesure où on trace à son pourtour, les limites de cette communication; et, comme l'a indiqué Lyotard, le lieu privilégié de cette fixation des limites, c'est le musée.

Dans Peinture et machinisme⁵, Marc Le Bot confirme cette vue. Après avoir retracé l'histoire, toute moderne, des musées, il montre que ce sont les musées qui ont permis à ceux qui prétendent détenir les connaissances culturelles, les savoirs propres à un ensemble d'activités artistiques spécifiques, de s'approprier les produits culturels de cette société, au "nom du peuple tout entier"; mais en se constituant en même temps en groupe privilégié qui saura déterminer les valeurs esthétiques de l'époque. L'historien d'art, le conservateur, le critique d'art, deviennent les spécialistes, c'est-à-dire ceux qui savent et qui gardent précieusement le bien de tous. Les dépossédés culturels (parmi lesquels il faudra peut-être ranger les producteurs d'objets d'art, les artistes), quant à eux, pourront vénérer le génie artistique de l'époque ou du passé. Le musée joue donc un rôle social pourvu de plusieurs fonctions: économiques (déterminer les bonnes oeuvres, les bonnes esthétiques, par exemple) politiques (constituer les collections nationales,

4 Marc Le Bot. Peinture et machinisme: 35 et sq.

5 Ibid

montrer les avantages coloniaux, légitimer les démocraties), sociales (constitution d'un groupe spécialisé détenteur d'un pouvoir d'information artistique et d'orientation financière). Mais la fonction première du musée est de créer le lieu de l'art où celui-ci pourra signifier en étant mis dans la suite historique des oeuvres et des styles, en étant placé dans l'univers des objets-signes, et en se montrant devant le discours qui constitue cette histoires et ces signes.

Le musée est le lieu (dé-réel, u-topique) où l'art prend une place dans l'ensemble de l'organisation sociale. Le musée est ce lieu où l'art ne peut plus apparaître comme le résultat d'un travail, où l'objet d'art n'apparaît plus que comme un signe dans la chaîne signifiante de tous les signes visuels culturels:

l'idéologie artistique actuellement dominante, les doctrines de l'art pour l'art et de sa sacralisation, visent à élargir toujours davantage une coupure qui tend à devenir absolue entre l'art et le travail. Plus précisément, comme il faudrait ensuite le vérifier, elles visent à nier que l'art lui-même soit une modalité du travail social en le posant comme expérience mystique, pure jouissance, luxe de l'esprit, divertissement: comme "culture", au sens de savoir-faire, comme pure superstructure idéologique.⁶

En montrant qu'on doit considérer l'art comme processus idéologique et communicationnel on renforce cette idéologie de notre époque dans la mesure où on pose que les problèmes de l'art sont des problèmes d'ordre théorique, de représentation, de signification, de

6 Ibid.: 44.

transmission de messages, d'échange d'idées ou de visions du monde, d'expression dans un langage de sentiments ou de concepts, alors qu'en réalité les problèmes de l'art seraient d'un autre ordre, qui n'est pas idéologique ou purement théorique, mais pratique ou, comme l'indique Le Bot, reliés au travail social.

En postulant que l'art est une production idéologique, que les objets d'art communiquent ou représentent un "monde-vécu-social" qui fait allusion au réel d'une formation sociale tout en produisant, au niveau des représentations, une falsification des règles réelles du fonctionnement des organisations sociales dans lesquelles se produisent ces manifestations artistiques, on opère la même "découpe" que l'idéologie dominante actuelle en regard de l'art, puisqu'on isole la production artistique de la production sociale des biens, on la sépare de l'ensemble de cette production et on la pose comme expression de pures idées. On produit donc, au niveau idéologique, la même opération que le musée au niveau de la présentation et de l'appropriation des biens culturels. En d'autres mots, si on suit l'argumentation de Le Bot, l'idéologie artistique de l'époque, qui est une idéologie muséologique propre à défendre une "classe" de spécialistes de l'art, se trouve renforcée par les théories de l'art qui supposent que l'art est communication et transmission idéologiques d'une classe sociale ou expression utopique des velléités de transformation des conditions d'existence: la raison en serait qu'on n'a pas situé l'art dans le contexte réel de

sa production, on a même occulté ce rapport justement pour "spéculer" sur les valeurs des objets d'art particuliers (aux sens économique et théorique de ces termes).

Par ailleurs, la critique de l'idéologie muséologique passe par la légitimation de la production artistique comme modalité du travail social. En effet, c'est parce qu'on croit être en droit de penser que les objets d'art sont le résultat d'un travail social, par opposition à des activités ludiques, intellectuelles, spirituelles, ou communicationnelles qu'on peut affirmer que les musées sont des institutions qui ont procédé à la mise à l'écart de l'art de l'ensemble de l'organisation sociale et plus particulièrement du travail.

TROISIÈME PARTIE:

PRODUCTIONS

6.

L'ART COMME TRAVAIL SOCIAL

Pour les théories de l'esthétique qui tentent d'interpréter l'art en fonction de ses rapports avec les formations sociales, il importe de considérer la production artistique comme une modalité du travail social, tout simplement parce que les phénomènes artistiques relèvent d'abord de l'interaction entre le producteur et la matière.

6.0 Deux apories de l'esthétique:

L'analyse des postulats de l'esthétique qui supposaient que les objets d'art doivent être saisis comme des phénomènes de communication, qui sont à la fois idéologiques et utopiques, nous a permis de constater que ces discours semblaient vouloir se légitimer eux-mêmes en "hypostasiant" les aspects de leurs objets qui correspondent à leur propre constitution en tant que discours. Mais dans ce même

mouvement qui a conduit à la légitimation du discours de l'esthétique par lui-même, une aporie s'est rélevée: l'opération par laquelle on a cru pouvoir identifier l'art à une activité communicationnelle d'ordre idéologique et/ou utopique est l'une des composantes de ce même processus qui circonscrit l'art à n'être qu'un phénomène idéologique et/ou utopique, à l'isoler de la production sociale des biens pour le réduire à une activité de l'esprit, ou encore à un plaisir, à une jouissance.

En effet, "la mise à l'écart de l'art" effectuée par l'institution muséologique s'est trouvée doublée au niveau idéologique par le discours théorique qui a posé l'art comme phénomène de communication, comme texte, comme "représentation d'un monde vécu social" et comme figure utopique. Au moment où l'art se sécularisait et que le mode d'existence des objets d'art se transformait, les lieux de l'art devenaient autres et déterminaient les conditions d'aperception des objets d'art en traçant les limites de leur présentation, en créant le lieu qui est aussi un non-lieu de leur présentation. Mais le discours sur l'art qui pose l'art comme représentation idéologique, comme utopie, ou comme partie prenante de la chaîne communicationnelle, double au niveau théorique la "mise-à-l'écart de l'art": l'espace architectural du musée se trouve renforcé par l'espace textuel du spécialiste, du critique, de l'historien, du muséologue (comme on dit idéologue, pour souligner l'opération qu'il effectue) qui marquent dans l'épaisseur du discours, du texte, du savoir, les limites de ce qui doit être compris de ces objets et comment on doit

les comprendre. Ils tracent les normes, les règles de la jouissance esthétique¹. "Double mise à l'écart:" d'abord celle opérée par l'espace architectural du musée puis celle opérée par la constitution du texte, de l'espace que ce dernier occupe. Les textes sur l'art s'ajoutent ainsi comme des relais nécessaires pour accéder aux perceptions adéquates des objets d'art; de la vignette d'exposition aux textes critiques et historiques le discours définit et oriente le sens de la perception et marque dans/par cette épaisseur l'énigmatique qui se cache et qui est à voir.

En disant, implicitement, que le discours du spécialiste institue l'ordre par lequel le caractère énigmatique des oeuvres d'art apparaît, ne disons-nous pas trop? N'affirmons-nous pas par là quelque chose qui n'est pas démontré? À vrai dire, cette affirmation, ou sa négation demeurent indécidables; les objets d'art n'apparaissent dorénavant qu'à travers ce voile de telle sorte que personne ne peut réellement affirmer que le caractère énigmatique des oeuvres d'art est une dimension réelle de ces objets ou l'effet du discours sur elles.

1 Nous ne discuterons pas ici de l'objection qui pourrait être soulevée en regard de la jouissance esthétique conçue comme le résultat de la reconnaissance des mécanismes mis en oeuvre dans les objets d'art. En regard de l'oeuvre d'art, il y aurait la jouissance possible du bœotien, mais aussi celle du spécialiste qui reconnaît les processus qui ont rendu possibles des effets de l'objet d'art. Le discours sur l'art tiendrait sa légitimité de ce qu'il permettrait de révéler les mécanismes qui induisent la jouissance esthétique. Le présupposé de cette proposition serait que les oeuvres d'art sont énigmatiques, qu'elles se trouvent elles-mêmes dans l'impossibilité de réaliser leurs effets sans que quelqu'un dévoile ce qu'elles cachent. Mai que cachent-elles?

Pour les théories qui ont posé l'art comme idéologie ou comme utopie, il y aurait aporie dans la mesure où le discours qui devait révéler et relever les caractères idéologiques des objets d'art s'est enfermé lui-même dans les limites qui cernaient les conditions "d'idéologisation"² de l'art dont il fait partie et qu'en même temps il occulte: il y aurait donc aporie, puisque le discours qui devait révéler les caractères idéologiques de l'art n'a pas questionné les conditions qui avaient rendu possible cette idéologisation, ~~elles~~ a implicitement acceptées, et reproduites de sorte que l'effet d'idéologisation de l'art s'est trouvé doublé par le discours même qui devait montrer le processus.

D'un autre point de vue, on pourrait mettre en lumière une seconde ~~aprie~~ aporie: le discours de l'esthétique, en énonçant le caractère utopique de l'art, comme pratique et comme figure, l'a associé aux idéologies malgré les précautions qu'il aura prises³, ce faisant il a posé les paramètres de ses propres conditions d'énonciation de telle sorte qu'en montrant l'art, il a davantage montré son propre code; aporie donc, dans la mesure où le discours de l'esthétique en cherchant à déchiffrer le code de ses objets, trace les lignes de son propre modèle et réduit l'autre à soi dans l'ordre de ce qu'il développe comme modèle. Le discours sémiologique sur

2 Nous utilisons ce néologisme pour signifier le plus clairement possible de fait que les caractères idéologique de l'art est le résultat d'un processus et le produit d'un ensemble d'opérations qui ont été effectuées à la limite de l'art, des objets d'art, de la production artistique.

3 Cf. Supra. 4 et 5.

l'art en développant une analyse de l'utopie, en parcourant l'espace qui sépare et relie à la fois, la figure et le texte, réunit l'un et l'autre à l'ensemble des opérations qui font que l'un et l'autre se "modèlent" dans un espace qui est celui de l'utopie, au lieu où le discours sémiologique nous apprend ce qu'il est lui-même, trace la forme de son propos, nous indique l'usage de son propre code. Dès lors, le musée, l'espace architectural du musée et son espace imaginaire, apparaît comme l'espace utopique par excellence, comme le non-lieu de l'art où les objets d'art viennent se présenter en représentation hors temps. Le musée, doublé par le discours qui pose l'art comme communication idéologique ou utopique constitue cet espace utopique qui idéologise l'art. Le musée apparaît donc comme l'institution qui permet les circonstances de présentation des objets d'art et qui idéologise l'art: il est l'institution de la mise à l'écart de l'art qui porte et soutient le discours sur l'art. Mise à l'écart de quoi? Mise à l'écart du travail social.⁴

En réalité, les analyses qui ont permis de faire ressortir que l'art est idéologisé par l'institution muséologique et doublé, sur le plan théorique, par le postulat de l'art comme communication, tantôt

4 S'il y a un renversement idéologique, c'est plutôt celui qui consiste à croire que le critique et l'historien instituent le musée; alors qu'en réalité l'institution muséologique et les conditions socio-économiques de son existence permettent à des sujets de prendre la parole dans un certain ordre. En d'autres mots, le discours sur l'art ne crée pas le lieu de son énonciation, il ne fait qu'en retracer les limites et les règles. Ces remarques doivent toutefois être considérées à titre d'hypothèse dans la mesure où la preuve empirique reste à construire.

idéologique, tantôt utopique, ont été rendues possibles par des déplacements dans l'ordre des postulats qui permettaient d'expliquer les phénomènes artistiques d'ordre visuel. Au coeur de ces déplacements, il y a l'art conçu comme une modalité du travail social. Mais avant d'aborder plus à fond cette question, quelques remarques portant sur la légitimité de cette démarche s'imposent au préalable.

6.1 Peindre n'est pas parler

6.11 La peinture comme dispositif

En effet, pour pouvoir prendre en considération que l'art puisse être conçu comme une modalité du travail social, il ne suffit peut-être pas de dire que l'art peut signifier parce qu'une institution trace les limites d'où il peut et doit signifier. Il n'est peut-être pas suffisant d'affirmer que la communication dans les objets d'art d'ordre visuel n'est, en réalité, qu'un effet de communication dû au processus d'idéologisation de l'art. Il faudrait peut-être affirmer, avec Lyotard, que ce qui se passe au niveau plastique c'est tout autre chose.

Jean François Lyotard a développé l'hypothèse d'une esthétique qui serait celle d'une économie libidinale, c'est-à-dire qui prend appui sur une analyse de l'inconscient comme circulation de flux, comme énergétique des pulsions. Sans suivre cette hypothèse dans

toutes les dédales où elle peut nous conduire, il faut porter attention à ceci:

Elle permettrait de montrer que l'approche sémiologique ou sémiotique, a fortiori scénographique, repose sur une méprise majeure touchant la nature même de l'acte de peindre: car enfin on ne peint pas pour parler, mais pour se taire, et il n'est pas vrai que les dernières Sainte Victoire parlent ni même ne signifient, elles sont là, comme corps libidinal critique, absolument muettes, vraiment impénétrables parce qu'elles ne cachent rien c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action en dehors d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrables parce que sans profondeur, sans signifiante, sans dessous. (L'auteur souligne.)⁵

C'est bien sur l'acte de peindre qu'il y aurait méprise, selon Lyotard: peindre ne serait pas tant communiquer que produire sur une surface quelconque des circulations d'affects. La peinture, puisqu'elle est la mise en oeuvre de la libido, ne demande pas à être lue ou décodée, interprétée au sens où on y prélèverait du sens, de la signification, mais plutôt qu'on doive voir en elle le produit des dispositifs de cette libido. Il faudrait comprendre que: "Peindre serait faire des branchements de libido sur de la couleur, et brancher tout cela, la libido chromatisée, sur un support; travail d'inscription en ce sens"⁶.

5 J.F. Lyotard, "Freud selon Cézanne" Des dispositifs pulsionnels. - Paris: Union générale d'Éditions, 1973.- pp. 71-94. op.cit.: 88.

6 Idi., "La peinture comme dispositif libidinal" Des dispositifs pulsionnels. - Paris: Union générale d'Éditions, 1973.- pp. 237-280. op.cit.: 246.

En affirmant que la sémiologie se méprend sur l'acte de peindre et en postulant une esthétique fondée sur une économie libidinale, ce que Lyotard cherche à faire c'est arracher à la psychanalyse ce qu'elle a de pertinent pour analyser les objets d'art en l'expurgeant des hypostases qui l'attachaient à une philosophie de la représentation et à une esthétique "contenutiste".

Comme Lyotard l'a montrée, la leçon que fait Cézanne à Freud et que celui-ci a ignorée malgré les ouvertures que son travail sur les structures psychiques et leur économie a permises, dévoile que c'est par un jeu de transferts et d'interférences de Freud à partir des prélèvements qu'il a opérés dans l'histoire de l'art et dans l'oeuvre de Michel-Ange, qu'il lui a été possible de réduire la peinture au discours, de traduire la figure dans la forme du discours:

Telle fut l'approche du Moïse de Michel-Ange (1914): en analysant le jeu des doigts dans la barbe et la position des Tables sous le bras, Freud dégage ce qui fait la force potentielle de l'oeuvre, le drame mosaïque de la fureur dominée. Comme ce thème dramatique est absent de l'Exode, il impute la responsabilité à la création transférentielle de l'artiste avec le pape Jules II, dont la statue devait orner le tombeau: cette colère de Moïse renvoie selon Freud, au tempérament violent du pape et de l'artiste lui-même, elle atteste chez tous la présence du désir d'en finir avec la loi du Père, de dénier la castration; mais qu'elle soit surmontée, que Moïse se rasseye, que sa main se rabaisse, voilà qui fait foi de l'acceptation ultime de cette loi. L'oeuvre de Michel-Ange est donc comprise comme un message adressé par l'artiste à Jules II; c'est de ce message supposé latent dans le marbre que s'empare à son tour le désir de Freud, pour en restituer la teneur en clair, c'est-à-dire en mots; désir articulé donc selon deux dimensions au moins: l'identification à Moïse, et la verbalisation en un discours de savoir. Une telle esthétique, on le voit, ne prévilégie pas seulement l'art

de la représentation; elle ordonne son interprétation aux axes de la relation transférentielle, elle vise à référer l'oeuvre aux instances de l'OEdipe et de la castration, elle loge l'objet dans l'espace de l'imaginaire et entend lui appliquer une lecture guidée par le code d'une symbolique. (L'auteur souligne)⁷

Quant à lui, Lyotard propose de considérer la peinture comme la mise en oeuvre d'un ensemble de dispositifs qui permettent la circulation d'afflux énergétiques libidinaux⁸. Peindre consisterait, par circulation de ces afflux énergétiques, à opérer un ensemble de choix et à effectuer un ensemble de combinaisons parmi les dispositifs possibles de la peinture; avec les peintres de Support/Surface, Dezeuze et Canne, il propose la nomenclature suivante de ces dispositifs de la peinture:

une catégorie du geste: geste digital, geste du poignet, geste du coude, geste de l'épaule, geste global du corps (ils oublient le geste de la bouche, du pied). Une catégorie de l'outil: pinceau, pointe, lame, couteau, ciseau, tampon, sceau, presse, air comprimé, vaporisateur, pistolet. Une catégorie du médium: l'eau, l'huile, l'essence, la résine, l'encre, la colle, la cire, etc. Et il y a aussi le pigment lui-même qui n'est pas catégorisé. Il y a le support: papier, toile, plastique, bois, pierre, métal. Avec tout cela la force de travail vivante; comment va-t-elle procéder? Par tache, projection, vaporisation, par empreinte, imprégnation, impression, compression (oublié le frottage), par trait: graphique, trait gravé, fente, déchirure, découpage; par point: point graphique, perforation; par pli: pliage,

7 Id., "Freud selon Cézanne", op.cit.: 89-90. Visiblement, l'esthétique freudienne procède à un ensemble de réductions qui ont pour fonction de faire signifier et communiquer l'objet d'art en l'inscrivant à l'intérieur de schèmes "pré-codés" et "pré-conçus".

8 Dans son livre, Les transformateurs Duchamp, Lyotard montre comment les travaux de Marcel Duchamp ont justement consisté à mettre en oeuvre des dispositifs chargés de libido qui ont joué comme des transformateurs plastiques et psychiques par opposition à des objets, de communication. Les mots mêmes sont analysés sous cet angle.- Paris: Galilée, 1977.- 155 p. (Coll. Écriture/figure).

rouage. Chaque dispositif pictural est une combinaison d'éléments sélectionnés de ces différents "moyens de production"⁹

Bref, peindre serait la mise en oeuvre de ces dispositifs, l'interaction d'un ensemble déterminé, choisi, de ces éléments qui constituent le point de départ de la production des objets d'art. A ce niveau, pas de signe, pas de mot, pas de symbole; mais des gestes, des outils, des supports, des médiums, de l'énergie biologique et psychique, des méthodes et des techniques.

Si les dispositifs de la peinture relèvent du geste,, de l'outil, du médium, du support, des techniques de production, il est sans doute opportun d'examiner ce que d'autres ont dit à propos des techniques de production.

6.12 Son rapport à la technique

Francastel a soutenu, quant à lui, que si l'art participe à l'échange symbolique entre les humains, il doit être situé dans le contexte de sa production et plus particulièrement dans celui de la production sociale des biens, de l'évolution des moyens techniques et des connaissances scientifiques d'une époque.

Dans son livre, Art et technique,¹⁰ il a montré que les recherches plastiques, les recherches en architecture, et les réalisations

9 Id., "La peinture comme dispositif libidinal" Des dispositifs pulsionnels. - Paris: Union Générale d'Édition, 1973.- pp. 237-280. op.cit.: 250-251.

10 Pierre Francastel, Art et technique. - Genève: Gonthier, 1956.- 295 p. (Coll. Médiations).

auxquelles ces recherches donnent lieu, doivent être considérées comme des problématiques qui trouvent leurs origines et leurs solutions dans les contraintes pratiques et techniques de la production des biens culturels. Les thèses qu'il soutient, en particulier, celles qu'il oppose aux thèses de l'art abstrait "idéaliste et subjectif" (sic!) de Kandinsky, Klee et Van Doesburg¹¹, visent à montrer que l'art, avant de participer à cet échange des symboles, est réalisation concrète, dans la matière, des problèmes plastiques et techniques spécifiques à chaque époque de l'évolution des sociétés et de l'histoire de l'art. L'art doit donc être considéré comme un ensemble de réalisations matérielles produites techniquement et solutionnant des problématiques qui relèvent des contraintes de la plastique, de la technique et des conditions économiques d'où elles sont issues.

Dans son opposition aux courants de l'art abstrait dont nous venons de parler, Francastel formule sa position:

Il n'existe de réalité que par rapport à des capacités positives d'action. Le propos de l'artiste c'est une activité de caractère figuratif - qu'on prenne le mot au sens large ou restreint, c'est-à-dire qu'on identifie le terme de figure avec le répertoire des anciennes formes représentatives ou avec une tentative pour remanier le champ opératoire de notre vision.

On ne saurait oublier que la première qualité d'une oeuvre d'art est d'être précisément une oeuvre et non un symbole ou une velleité. Le premier caractère de l'art c'est de s'incarner dans la matière. Sinon il n'y a pas d'art,

11 Ibid.: 199 et sq., où Francastel expose sa position par rapport à un certain courant de l'art abstrait représenté par les artistes russes et allemands proches de l'expressionnisme.

mais des intentions. Par définition, l'oeuvre d'art est en acte et non pas virtuelle. Les ouvrages qu'on nous présente comme l'incarnation d'une activité non soumise aux lois de la matière sont, en réalité, engagés dans d'autres processus, processus philosophiques et littéraires, qui appartiennent autant au monde extérieur, malgré les apparences, que les processus plastiques. Il n'y a pas, à proprement parler, sans cela, découverte d'un art figuratif, il y a transfert d'intentionnalité et, en dernière analyse, refus des conditions légitimes de la création esthétique¹².

L'art est donc, selon Francastel, production matérielle; toute interprétation qui occulterait cette dimension de la production des oeuvres d'art s'empêcherait de saisir, de façon générale, les problèmes posés par la production artistique de toutes les époques, et plus particulièrement celle de notre propre époque. On comprendrait sans doute très mal les transformations opérées au Quattrocento, par exemple, si on faisait abstraction des recherches techniques sur l'utilisation de l'huile comme médium. A fortiori, on ne comprendrait pas grand chose à l'art de ce siècle si on n'envisageait pas d'examiner cet art comme un questionnement et une problématisation de la matière plastique, des médiums, des supports, des techniques et de la machine¹³.

12 Ibid.: 204-205.

13 On ne pourrait pas énoncer de façon radicale que tout l'art de la peinture réside dans la technique de la peinture à l'huile; ce serait une absurdité. On peut cependant saisir que l'Histoire de l'art prend un caractère très intéressant et très pertinent quant elle s'éclaire d'un exposé de la technique. L'ouvrage de Xavier de Langlais, La technique de la peinture à l'huile, retrace l'histoire de cette technique et nous montre, justement, que certaines innovations techniques, celles reliées à l'huile en particulier, ont permis aux peintres de créer des images tout à fait nouvelles, d'une intensité lumineuse (suite page suivante).

Franccastel résume sa thèse de la façon suivante:

- Comme les mathématiques, l'oeuvre d'art est, d'abord, une problématique. L'artiste vise à résoudre, d'abord, une difficulté technique. Il se place sur le plan expérimental. Il a réussi quand il trouve une première solution, qui est nécessairement de l'ordre technique, pour tenter de reproduire, en l'élargissant et en abordant de nouveaux problèmes de l'ordre figuratif. Les problèmes qui se posent à un artiste sont donc,

(suite de la page 136)

13. particulière en l'occurrence, grâce aux glacis rendus possibles par l'huile. Quant à l'art moderne, Michel Ragon, dans son livre, (Vingt-cinq ans d'art vivant; chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art, 1944-1969.- Tournai: Casterman, 1969) montrait que les tendances artistiques contemporaines visaient à explorer de façon systématique toutes les possibilités de la matière plastique (et même au-delà, dans l'art cinétique, par exemple): couleurs, formes, lignes, textures, structures, volumes, matériaux multiples, matériaux de constructions spécifiques. Dans bien des cas, l'art moderne semble être orienté vers une exploration de la matière en général et quelques fois, celle qui le constitue: Même un maître de la sémiotique, comme U.Eco, est conscient de cet état de faits:

- (...) la clé nous est donnée par les peintres eux-mêmes quand ils nous disent qu'ils interrogent les nervures mêmes de la matière, les textures du bois, de la toile à sac, ou du fer (...). Il arrive ainsi que, dans une oeuvre informelle, nous devons identifier, au dessous du niveau physico-technique, du niveau sémantique et du niveau des univers idéologiques connotés, une sorte de niveau micro-physique, dont l'artiste décèle le code dans les structures de la matière sur laquelle il travaille. (L'auteur souligne) U. Eco., op. cit.: 231. Voir aussi, infra: 73.

Enfin, on pourrait peut-être ajouter, ici, que l'art moderne nous a introduit à une compréhension différente de l'art qui l'a précédé, en ce sens qu'une "lecture" de l'art traditionnel semble maintenant passer par une analyse des matériaux utilisés et des esthétiques qui y était reliées.

en premier lieu, des problèmes d'emploi et d'enrichissement des moyens - broyage et association des couleurs, taille de la pierre, fonte ou forge du métal - puis aussitôt après les problèmes de lisibilité. (...) L'art n'est pas une activité isolée d'un homme seul, face à face avec le destin général de l'humanité. Bien au contraire, il est avant tout un faire. Mais pas comme pense Croce, un faire dirigé par une intention d'abord spirituelle où s'incarne une sentimentalité. Bien au contraire, un faire positif, qui utilise tout l'acquis antérieur et tous les procédés contemporains. L'artiste travaille d'ailleurs tantôt comme je l'ai déjà montré sur des modèles abstraits, tantôt sur des modèles concrets. C'est précisément de cette association d'activités intellectuelles et manuelles que sort l'oeuvre - enrichie de valeurs à la fois logiques et matérielles qui font son prix et son efficacité¹⁴.

C'est donc au niveau pratique et technique que se constituerait, pour Francastel, la première "formulation" des problèmes auxquels sont confrontés les praticiens de l'art. Et, dans la mesure où cette confrontation du producteur avec la matière sur laquelle il travaille suppose qu'il emploie des moyens techniques, que cette matière est elle-même le résultat de processus de transformation sociale, que le contexte dans lequel il produit lui offre un ensemble de possibilités techniques et scientifiques ainsi qu'un cadre économique et politique déterminés, la formulation de "sa" problématique n'est pas individuelle, mais d'ores et déjà sociale, déterminée et définie socialement, bien que pouvant être enrichie, transformée, par sa propre intervention dans le domaine; et ce, avant même que quelque intention communicative ne se soit manifestée.

¹⁴ Pierre Francastel, op.cit.: 271.

6.13 Matière, forme, fonction, rythme

André Leroi-Gourhan a proposé, lui aussi, de considérer les "objets culturels" à partir d'une "esthétique fonctionnelle"¹⁵ où matière, forme, fonction, et rythme, se conditionnent mutuellement dans la réalisation de ces objets. Que ces objets soient des objets techniques, qu'ils soient des objets reliés au culte, qu'ils servent à l'habitation où à l'organisation de l'espace de vie collectif, il y a toujours et nécessairement interaction entre ces éléments; ils constituent la structure fondamentale de tout objet culturel¹⁶.

15 André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, - Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes. - Paris: Albin Michel, 1965.- T.2, 285 p. (Coll. Sciences d'aujourd'hui). Voir en particulier, T. II, "La mémoire et les rythmes", chap XII intitulé, "L'esthétique fonctionnelle": 120 et sq.

16 On constatera que dans cette perspective il y aurait occultation de l'ornementation. Celle-ci n'est pas de prime abord fonctionnelle mais est plutôt symbolique et marque d'un style. L'opposition entre fonction et ornementation vient de l'architecture et pose les problèmes de l'art moderne de façon assez radicale: la modernité a éliminé l'ornementation pour permettre la meilleure interaction possible entre la forme et la fonction, mais les objets des arts plastiques, la peinture et, plus particulièrement, la sculpture malgré leur réflexion sur eux-mêmes sont devenus des éléments modernes de l'ornementation. On voit le paradoxe. La solution supposerait un travail qu'on ne peut se permettre ici.

Dans les explications qu'il nous propose, les objets d'art ne sont pas exclus de l'échange des symboles entre les humains, mais ils sont conditionnés par les processus de production de ces objets. Pour lui: "toute fabrication est un dialogue constant entre le fabriquant et la matière et ouvre une marge d'approximation fonctionnelle¹⁷". Et, il poursuit plus loin:

- Il est difficile de soutenir une séparation autre que théorique entre la forme et la matière, sur le plan fonctionnel comme sur le plan figuratif, simplement parce que les formes jugées belles empruntent souvent les même formules physiques¹⁸. (Nous soulignons)

En d'autres mots, la fabrication des objets culturels passe nécessairement par un processus de transformation de la matière où la fonction de l'objet fabriqué est conditionnée par un environnement technique et des besoins à satisfaire de sorte que les valeurs esthétiques sont étroitement liées à la réalisation optimale de la fonction et des moyens mis en oeuvre pour réaliser ces objets, leurs formes. Le caractère symbolique de ces objets, s'il n'est pas exclu, doit être saisi dans le contexte de fabrication technique des objets en question.

17 Ibid.: 132.

18 Ibid.: 134.

6.2 Dialectique de l'occultation:

Pour éviter les apories que nous avons identifiées en regard d'une interprétation de l'art comme idéologie, il est nécessaire d'opérer deux déplacements au niveau de l'ordre des priorités qui nous permettront de saisir les problématiques spécifiques à l'art. Il faut d'abord situer l'art dans le contexte technique et économique de sa production¹⁹ et prendre en considération ce qui dans l'art le constitue comme partie prenante de cette structure techno-économique.

On doit noter qu'il n'y a pas d'opposition entre ces deux dimensions mais contiguïté puisque l'art ne peut faire partie de la structure économique que dans la mesure où il est lui-même constitué, selon l'une ou l'autre, ou plusieurs de ses dimensions, comme un produit techno-économique, comme le produit d'un travail.

C'est en situant la production artistique du siècle dernier et de ce siècle-ci dans l'organisation sociale du travail et dans la

19 Il est possible qu'on objecte que les objets d'art ont à être situés dans ce contexte dans une société dominée par les structures économiques et techniques et que ce serait une erreur de projeter cette dimension sur toute production artistique. L'objection est assez juste, mais doit se limiter à la critique d'une tentative d'hypostasiation des postulats proposés ici. À une époque dominée par les croyances religieuses par exemple, le caractère techno-économique est de moindre importance; toutefois les conditions modernes de production des objets d'art jettent une lumière différente sur les conditions de production de l'art dans la tradition.

mise en perspective des transformations économiques et techniques qui s'y sont produites qu'on peut le mieux saisir les problématiques plastiques des artistes modernes.

C'est ce qu'a tenté de faire Marc Le Bot dans son livre Peinture et machinisme:²⁰ tout l'art moderne, depuis les impressionnistes et, plus radicalement chez les avant-gardes artistiques, a été traversé par cette problématisation de l'art en regard de l'organisation sociale de l'existence et plus particulièrement du travail. En jetant une lumière sur les conditions économiques et techniques qui ont conditionné les transformations, en art, on est davantage en mesure de saisir jusqu'à quel point chacun des mouvements artistiques de ce siècle a posé le problème de son rapport à la vie sociale et quelles solutions il a tenté de formuler.

Ces dilemmes de l'art contemporain, on pourrait les présenter schématiquement de la manière suivante: l'objet d'art, inscrit dans le circuit de l'échange des marchandises apparaît sous le double aspect de toute marchandise, comme valeur d'usage et comme valeur d'échange où la première valeur n'a pour autre fonction que d'être le support nécessaire à la réalisation de la seconde qui n'est, quant à elle, que pure abstraction du travail, ici occulté.

20 Op. cit.

En prenant en mains le pouvoir d'Etat, le capitalisme industriel n'a libéré l'art de la tutelle politique et religieuse directe que pour le soumettre économiquement à l'entreprise privée dans le cadre des galeries et des collections.

De ce fait les produits de l'art deviennent aussi des marchandises. (...) Il (l'objet esthétique) est marchandise lorsque le système en fait un objet défini par sa seule valeur d'échange, substituable à tout autre objet d'un prix équivalent. Il devient alors un objet par soi insignifiant; il n'est plus rien, puisque la marchandise ne se définit que comme élément indifférencié, soumis à une logique qui reconduit toute valeur à la valeur abstraite de l'argent: personne ne se trouve impliqué dans une relation concrète au monde et aux autres, par la possession et la manipulation d'une marchandise.

Du statut d'objet symbolique au statut d'objet marchand, le processus d'abstraction auquel se trouve soumis le produit de l'art, lui fait perdre sa réalité concrète à la fois comme produit d'un travail et comme signe plus ou moins transparent des rapports sociaux dans une relation au groupe²¹.

La production artistique qui est production sociale, travail, n'apparaît plus, dès lors sous cette forme, mais apparaît sous la forme d'un signe qui ne renvoie qu'à d'autres signes, c'est-à-dire à une valeur numérique marchande.

La libération de l'art de sa fonction mythique, la transformation de l'artisan en artiste²², l'introduction des objets d'art dans le système de la libre circulation des marchandises ont conduit à poser explicitement le problème de la possibilité de considérer chaque oeuvre particulière comme négation ou comme différence en regard des autres oeuvres, de situer chaque oeuvre

21 Ibid.: 127-128.

22 Ibid.: "Ce temps qui est le temps des musées", 35 et sq.

particulière dans la suite des autres, dans une histoire autonome de l'art; cela a conduit aussi à poser le problème de l'existence ou de l'inexistence de la spécificité de l'art:

Effectivement, c'est au moment exact où s'institue le système des galeries qu'est posée avec violence la question réellement vitale pour l'artiste de son inexistence sociale, de la perte de tout statut stable dans la communauté; qu'il devient urgent pour lui de se rétablir, par d'autres moyens et détours, comme producteur de significations spécifiques dans l'abstraction des rapports sociaux capables de réduire l'objet le plus sensible à sa seule valeur d'échange économique²³.

La division sociale du travail, son organisation, a transformé les conditions de production des objets d'art de sorte que les possibilités d'"in-formations" signifiantes des objets d'art se sont elles aussi transformées; et même, de façon radicale puisque l'existence de l'art comme pratique sociale spécifique s'est trouvée questionnée. Ce qui caractérise donc les esthétiques des artistes de ce siècle c'est d'avoir posé explicitement les problèmes plastiques, comme nous l'avons dit plus haut; mais aussi ceux des rapports sociaux inhérents à la production des objets d'art: quelle est la place et la fonction réelle de la production artistique dans le champ de l'activité sociale; l'inexistence sociale à laquelle on semble voué pose la question du lieu social à occuper.

Dans le contexte des déterminations marchandes de la production des objets d'art dans les sociétés industrialisées, l'un des dilemmes devant lesquels se retrouvent les praticiens de l'art, repose sur l'opposition entre la possibilité de produire des objets utilitaires

23 Ibid.: 129.

possédant certaines qualités plastiques, des objets esthétiques non-signifiants (comme le voulaient les productivistes russes²⁴), ou avoir des activités, pourvues ou non de significations, mais qui ne peuvent être échangées puisqu'elles ne réalisent pas d'objets qui puissent être appropriés, ou bien produire des objets plastiques étroitement reliés aux développements économiques et techniques. Le Bot résume les deux principaux courants qui ont traversé les problématiques sociales des artistes en regard de la fonction sociale de la production artistique après la transformation des conditions sociales de la production des objets d'art:

Van Doesburg s'opposant à Mondrian, c'est l'opposition très générale de Dada et des productivistes au reste de l'avant-garde. Elle peut être thématisée par deux notions: la mort de l'art dont on vient de dire que Dada la réalise par identification de l'art et la vie, mais dont les productivistes envisagent l'événement par résorption de la pratique artistique dans la production des biens matériels; d'autre part, la notion de réalisme qui est explicitement commune à Mondrian, aux constructivistes stricts, à Léger²⁵.

D'un côté, la mort de l'art dans l'inutile, le ludique, la vie, la production des biens de consommation, les activités, les événements, de l'autre le réalisme compris dans le sens suivant:

La réalité, en matière d'art, n'est pas déterminée par la fonction désignative de la représentation. Elle consiste en ces modèles visuels, codés comme des systèmes d'opposition, qui définissent des corps de règles dont la logique est indépendante de tous "contenus" et applicable, en conséquence, dans divers procès de transformation de la matière sensible (objets esthétiques, ustensiles, espace architectural, espace urbain). D'autre part, la réalité

24 Ibid.: 143 et sq., ainsi que 165.

25 Ibid.: 165.

visuelle instituée par le travail du plasticien est en relation d'"équivalence", selon le terme de Léger, avec les autres formes de la pratique dans la société machiniste: celles de quotidienneté, de la production technique et industrielle des biens matériels, de la pensée scientifique²⁶.

Pour énoncer autrement ces balises qui délimitent les problématiques artistiques de ce siècle, Le Bot, en analysant les différentes orientations de Malévitch, énonce ce qui suit:

... lorsqu'il eut orienté ses propres travaux vers les questions d'architecture - comme le faisaient en même temps De Stijl et le Bauhaus - il effaça du même coup toute contradiction entre les trois thèses fondamentales de l'avant-garde russe: l'art est un mode de la production sociale qui vise à la transformation des rapports sociaux; l'art produit des modèles formels pour l'organisation de l'espace; l'espace de l'art est le champ social triplement qualifié par les objets utilitaires, l'architecture, l'urbanisme²⁷.

Il apparaît évident pour Le Bot que le champ de l'architecture constitue, avec ces dérivés, l'urbanisme et le design, le lieu de fusion des différentes orientations modernes de l'art, le lieu où le réalisme consiste à s'inscrire dans le champ du faire social.

26 Ibid.: 166.

Il doit être entendu que l'équivalence dont parlent Le Bot et Léger, c'est l'homologie entre les termes et les problématiques plastiques et les termes qui désignent la pratique machiniste:

En annonçant quant à lui 'l'avènement du contraste plastique' généralisé, en qualifiant cette nouvelle plastique - comme le faisaient aussi les futuristes - en termes de rythme, de mouvement, de vitesse, de ruptures, mais surtout en insistant de façon très originale, sur le fait que les contrastes de lignes, de surfaces, de volumes, de couleurs, de valeurs viennent se sur-déterminer les uns les autres et font système dans le cadre de ce qu'il nomme 'un état intensif organisé' (Op. cit., p. 51), Léger définit 'l'équivalence', l'homologie formelle de son propre système figuratif et de la pratique machiniste. (Ibid.: 167) L'ouvrage cité dont parle Le Bot dans ce texte, ce sont les écrits théoriques de Fernand Léger, recueillis dans Fonctions de la peinture.

27 Ibid.: 146.

Pour dire les choses autrement, les différents problèmes plastiques, techniques et sociaux des artistes qui ont oeuvré dans le contexte de l'apparition du capitalisme, puis de la révolution industrielle et de ce qui s'en est suivi, ont été conditionnés non seulement au niveau de représentations possibles des conditions d'existence ou à celui de l'expression des conditions de sa transformation, mais aussi aux niveaux des conditions de réception et, surtout, de production: matériaux, techniques, conditions de production (artisanale dans une société industrielle, par exemple), conditions de diffusion, inscription au sein de la circulation des marchandises (ce qui a pour effet de faire apparaître l'objet d'art comme signe abstrait équivalent d'autres signes). Ce sont donc tous les paramètres de la production artistique qui se sont trouvés transformés avec les transformations qui se sont opérées avec l'organisation capitaliste du travail et, plus particulièrement, la révolution industrielle. Parce que les conditions matérielles de la production artistique se sont transformées, parce que l'activité artistique est une modalité du travail social, les problématiques devant lesquelles se sont trouvés les artistes de notre époque se sont elles aussi transformées. Il nous apparaît dès lors pertinent de définir plus en détail quelques-uns des paramètres qui permettraient d'analyser la production artistique en termes de travail social et de dégager quelques-uns des résultats possibles de cette hypothèse.

6.3 Le travail:

Comme on l'a vu plus haut²⁸ Marx a situé la production artistique comme l'une des formes possibles de l'idéologie; l'art prend ainsi place aux côtés de la science, de la philosophie et du droit²⁹. On pourrait discuter, justement, de la spécificité de l'art en regard de ces autres formes de l'idéologie, comme on l'a fait, en montrant que l'art n'est pas s'il n'est qu'expression d'idées, de velleités³⁰; on pourrait en effet montrer que produire des objets d'art c'est entrer en contact avec la matière, la transformer et l'intégrer dans un contexte culturel, technique et social déterminé; mais on peut aussi faire valoir que ces idéologies s'enracinent dans des rapports sociaux de production et que le travail de l'artiste n'est pas étranger à la division sociale du travail. Cette thèse est aussi présente chez Marx. Or, c'est justement dans L'Idéologie allemande³¹ qu'on trouve cette mise en place des idéologies artistiques dans le contexte de la production sociale des biens.

Aux pages de l'ouvrage consacrées aux commentaires de L'Unique et sa propriété de Max Stirner, au chapitre sur l'"Organisation du travail",³² Marx fait allusion à la production artistique, dans les

28 Cf. supra, 2.

29 K. Marx, Contribution à la critique de l'économie politique, op. cit., 4-5.

30 Cf. Supra: 6.2.

31 K. Marx, L'Idéologie allemande.

32 Ibid.: 430 et sq.

termes mêmes de la division sociale du travail et de production des objets d'art comme modalité du travail social:

S'il (Sancho, Max Stirner) compare Raphaël à Léonard de Vinci ou au Titien, il pourra constater combien les oeuvres du premier furent conditionnées par la splendeur de Rome à cette époque, splendeur à laquelle elle s'était élevée sous l'influence florentine, celles du second par la situation particulière de Florence, celles du troisième, plus tard, par le développement différent de Venise. Raphaël, aussi bien que n'importe quel autre artiste, a été conditionné par les progrès techniques que l'art avait réalisés avant lui, par l'organisation de la société et la division du travail qui existaient là où il habitait, et enfin par la division du travail dans tous les pays avec lesquels la ville qu'il habitait entretenait des relations. Qu'un individu comme Raphaël développe ou non son talent, cela dépend entièrement de la commande, qui dépend elle-même de la division du travail et du degré de culture atteint par les individus, dans ces conditions. (Nous soulignons)³³.

Abstraction faite des considérations trop générales sur le contexte social des Raphaël, Vinci et Titien, ce qu'il faut retenir de la position exprimée par Marx, dans ces lignes, c'est que la production des objets d'art est étroitement liée à la production des biens matériels, à la division du travail et à l'échange de ces biens; c'est pour cette raison que le développement du talent de Raphaël dépend d'un ensemble de facteurs qui sont reliés à la commande qui est elle-même reliée à l'ensemble des conditions économiques et sociales dans lequel se produit ce talent; c'est pourquoi, aussi la spécificité de l'art, comme production particulière, ne peut être considérée comme immuable à travers toutes les sociétés, et qu'elle se modifiera dans la société communiste anticipée par l'auteur³⁴.

33 Ibid.: 433.

34 Après le passage que nous citons suit le fameux texte de Marx qui porte sur la mort de l'art. On peut saisir qu'il s'agit ici de la spécificité de l'art comme une modalité du travail social distincte de la production matérielle des biens. Dans la société communiste, l'activité artistique serait une activité comme toute activité productrice. Ce qui est donc visé c'est l'art comme activité théorique distincte des activités de production.

La position exprimée par Marx consiste donc à dire que l'art, à quelque époque que ce soit, ne peut être considéré qu'à travers des réseaux d'échange et de moyens de production.

Si l'art doit être examiné dans le contexte des réseaux d'échanges économiques dans lesquels il est pris et en tenant compte des moyens de production (matériaux, techniques, rapports sociaux de production) qui permettent sa réalisation, il faut alors examiner en quoi la production artistique est une production, au sens d'une activité qui est un travail. Pour ce faire, il faut indiquer ce qu'on entend par travail social, c'est-à-dire définir les paramètres théoriques qui permettent d'interpréter un ensemble d'activités comme étant du travail. Quoique toute définition du travail soit problématique³⁵, nous pouvons proposer les quelques considérations suivantes qui pourraient être utiles pour notre propos:

6.31 L'être humain entre en relation avec la nature d'abord dans le but de satisfaire ses besoins;

(...) force nous est de débiter par la constatation de la présupposition première de toute existence humaine, partant de toute histoire, à savoir que les hommes doivent être à même de vivre pour pouvoir 'faire l'histoire'. Mais, pour vivre, il faut avant tout boire, manger, se loger, s'habiller et quelques autres choses encore³⁶.

35 Voir à ce propos, Louis Althusser, "L'avertissement aux lecteurs du livre I du Capital", in Karl Marx, Le Capital/traduit par Roy.- Paris: Garnier Flammarion, 1969. Livre I. 8-30; voir aussi Gilbert Badia "L'avant-propos", Karl Marx, L'Idéologie allemande: 7-30. Le texte de Jürgen Habermas, La technique et la science comme idéologie/traduit par J.R. Ladmiral.- Paris: Gallimard, 1973.- 3-74. Constitue une excellente problématique de cette question

36 L'Idéologie allemande, op. cit.: 57.

6.32 Dans la recherche de cette satisfaction des besoins, il doit utiliser un ensemble de moyens qui lui permettront d'atteindre ses objectifs;

- Le premier fait historique est donc la production des moyens permettant de satisfaire ces besoins, la production de la vie matérielle elle-même (...)³⁷

6.33 Une fois ses besoins satisfaits, il cherchera à en satisfaire de nouveaux, les besoins humains n'étant pas limités;

- Le second point est que le premier besoin lui-même une fois satisfait, l'action de le satisfaire et l'instrument déjà acquis de cette satisfaction poussant à de nouveaux besoins, - et cette production de nouveaux besoins est le premier fait historique³⁸. Les phénomènes historiques sont donc issus de la répétition, c'est-à-dire de l'intégration sociale des moyens ayant permis la satisfaction des besoins.

6.34 Le travail est donc la manière par laquelle l'être humain entre en relation avec la nature en vue de satisfaire ses besoins; cette satisfaction des besoins est médiatisée par des instruments, c'est-à-dire par des outils; ceci constitue le premier fait historique et l'usage répété des mêmes moyens engendre l'histoire.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

6.35 L'ensemble des activités réalisées dans le travail sont des activités qui sont d'ordre social dans la mesure où elles supposent l'usage de techniques et d'outils³⁹; comme on l'a dit ci-haut, l'appropriation sociale d'un outil le constitue comme tel, sans quoi l'usage d'un instrument n'est que le résultat d'un accident et ne peut être considéré que d'un point de vue individuel.

6.36 Les activités impliquées par le travail ont un caractère social non seulement en raison du fait qu'elles supposent l'usage d'outils et de techniques, mais aussi qu'elles se font dans le contexte d'une société à un moment donné de son histoire:

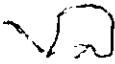
Il s'ensuit qu'un mode de production et un stade industriel déterminés sont constamment liés à un mode de mode de coopération est lui-même une "force productive"; il s'ensuit également que la masse des forces productives coopération ou à un stade social déterminés, et que ce

39 Voir André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole: 205 et sq.; où l'auteur démontre sans ambages les déterminations techno-économiques sur l'évolution des rapports sociaux:
- Le rapport individu-société varie, chez l'homme, en fonction directe de l'évolution. La conséquence la plus directe du niveau technique sur le groupe sociale intéresse la densité même de ce groupe; (...) p. 206.

Leroi-Gourhan développe largement ces conceptions dans cette partie de son livre; s'il prend distance par rapport à certaines conceptions du matérialisme historique (Ibid.: 208 et 238), il n'en demeure pas moins que les thèses essentielles sur les déterminations techno-économiques, sur l'organisme social y sont reprises, à cette exception qu'elles sont libérées d'un schématisme historique trop étroit, en l'occurrence en regard des critères "d'humanité".

accessibles aux hommes détermine l'état social, et que l'on doit par conséquent étudier et élaborer sans cesse l'"histoire des hommes" en liaison avec l'histoire de l'industrie et des échanges⁴⁰.

6.37 Toute forme de travail socialement utile s'effectue dans le contexte d'une division sociale du travail de telle sorte que les produits du travail de chacun peuvent être échangés; de ce fait, les produits du travail sont aussi propriété privée;


Du reste, division du travail et propriété privée sont des expressions identiques on énonce dans la première, par rapport à l'activité, ce qu'on énonce dans la seconde par rapport au produit de cette activité⁴¹.

6.38 De là, le double caractère du travail: premièrement, comme travail concret dépensé sous une forme particulière dans la fabrication d'objets particuliers, utiles; ensuite, comme travail abstrait, c'est-à-dire, dépense humaine d'énergie;

Il résulte de ce qui précède que s'il n'y a pas, à proprement parler, deux sortes de travail dans la marchandise, cependant le même travail y est opposé à lui-même, suivant qu'on le rapporte à la valeur d'usage de la marchandise comme à son produit, où à la valeur de cette marchandise comme à sa pure expression objective. Tout travail est d'un côté dépense, dans le sens physiologique, de la force humaine, et à ce titre de travail humain égal, il forme la valeur des marchandises. De l'autre côté, tout travail est dépense de la force humaine sous telle ou telle forme productive, déterminée par un but particulier, et à ce titre de travail concret et utile, il produit des valeurs d'usage ou utilités. De même que la marchandise doit avant tout être

40 L'idéologie allemande, op. cit.: 58.

41 Ibid.: 61.

une utilité pour être une valeur, de même le travail doit être avant tout utile, pour être censé dépense de force humaine, travail humain, dans le sens abstrait du mot⁴².

6.39 Le travail est donc processus de transformation de la nature, de la matière, pour satisfaire des besoins, immédiats ou plus indirects (comme les moyens de travail, par exemple), constitué d'une dépense humaine d'énergie (considérée, ici, tant de manière concrète qu'abstraite) mettant en oeuvre des techniques, des outils et des connaissances (scientifiques, en l'occurrence), historiquement déterminés; en d'autres mots le travail est dépense d'énergie effectuée dans le contexte d'une société, ou d'une formation sociale, en fonction de son développement technique, scientifique, matériel et selon les échanges et la division du travail qui y prévalent. Le travail est ainsi considéré du double point de vue des forces productives (matériaux, techniques et producteurs) et de celui des rapports sociaux de la production (échanges et division du travail).

Reste à savoir si une telle analyse est pertinente dans le champ de la production artistique et quels pourraient en être les effets. En rétrospection de ce que nous avons dit en particulier en regard des problématiques modernes, on peut répondre par l'affirmative, en se référant aux démonstrations de Le Bot⁴³. Mais on pourrait indiquer quelques autres incidences d'une telle approche dans le champ de la pratique artistique.

42 Le Capital, op. cit.: 49.

43 Cf. supra: 6.2 et M. Le Bot, op. cit..

EFFETS ET MANIPULATIONS

La légitimité d'une hypothèse qui considérerait de l'art comme modalité du travail social repose sur la capacité qu'aurait cette hypothèse à décrire les transformations qui se produisent dans le champ de la production artistique comme étant des transformations qui se sont produites au niveau des moyens et des conditions de la production des objets d'art.

7.0 Effets:

Considérer la production artistique comme une modalité du travail social entraîne plusieurs conséquences tant théoriques que pratiques. D'une part, les interprétations des objets et des manifestations artistiques devraient tenir compte des relations possibles entre l'art et la société d'un point de vue autre que simplement idéologique. Les enjeux de l'art contemporain pourraient ainsi être saisis dans un système de problématiques qui s'éclaireraient à partir de la place qu'occupe l'art dans l'organisation sociale du travail.

L'art moderne ainsi que celui de la tradition pourraient apparaître sous un éclairage différent de celui auquel nous avons été habitués. Les relations entre les différents arts pourraient aussi être mieux comprises; par exemple le développement ou la disparition de la sculpture, ses rapports avec l'architecture, les développements du design. Les conditions de production et de vie des artistes à l'intérieur de la société. Les fonctions des Écoles d'art et les rôles respectifs des différentes institutions pourraient aussi être mieux saisis. Bref, une analyse plus détaillée de la production artistique comme modalité du travail social déplacerait les conceptions de l'art et permettrait d'inscrire la production artistique au sein même de l'organisation sociale.

Le champ d'une telle analyse étant très vaste, nous nous limiterons dans les pages qui suivent à quelques considérations. Toutefois, celles-ci ne prétendent pas être exhaustives, elles veulent surtout indiquer la pertinence du postulat que nous avons formulé. Comme on le constatera, les remarques qui suivent orientent des réflexions dans toutes les directions et paraîtront surtout liminaires à des recherches ultérieures.

7.1 De la réception à la production

Le premier effet théorique qui résulte du postulat que nous avons formulé consiste en ceci que les produits de l'activité artistique, les objets d'art, doivent être considérés comme étant les

résultats d'un processus. L'objet d'art tel que perçu fait partie de quelque chose d'autre qui l'excède, qui le prépare et qu'il prépare; il est un moment d'arrêt dans une histoire qui est celle de sa production de la production des objets d'art, en général. Ce moment est aussi celui de son inscription dans un autre registre qui est celui de sa réception.

Les objets d'art sont donc reçus (on pourrait dire aussi consommés) comme jouissance esthétique, comme plaisir de l'oeil ou de l'esprit en tant que cette consommation est une résultante possible, un effet de l'oeuvre; à ce titre, la jouissance est un moment particulier de tout un processus. Si l'objet d'art en tant que consommation constitue sa finalité pour le récepteur; cela n'est pas nécessairement le cas pour le producteur. L'objet d'art terminé, offert à voir, est un moment, une décision et une fixation de possibles; mais, l'art n'est ce produit qu'en tant que lié au processus qui l'a permis. Le récepteur perçoit l'objet d'art comme un produit comme quelque chose de fini; le producteur, comme un moment qui fixe la pensée et l'action pour permettre d'autres avenues, pour produire et transformer à nouveau. Ainsi, le caractère ludique et plaisant de l'aperception de l'oeuvre ne peut être projeté sur les sentiments du producteur; les sentiments du récepteur ne sont pas, et ne peuvent pas être, ceux du producteur dans la mesure où l'activité de l'un et de l'autre diffèrent totalement. Le producteur travaille et s'il tire plaisir à ce qu'il fait, c'est à un second niveau de conscience à un niveau réflexif; le récepteur quant à lui tire plaisir de l'oeuvre comme celui qui est pris dans une relation de séduction.

Interpréter l'art comme une modalité du travail social a donc pour effet de mettre en perspective les objets d'art et leur réception comme des "moments" particuliers d'un processus de transformation de l'espace, de la matière, du champ opératoire de la vision, comme le disait Francastel¹.

7.2 L'artiste est un producteur

Un second effet serait de considérer l'artiste comme un producteur c'est-à-dire comme un être humain qui dépense une quantité d'énergie physique et intellectuelle dans la transformation de la matière². De ce point de vue, l'artiste doit être considéré comme un "transformeur"³, comme l'opérateur de transformations dans les champs possible de l'art: le visuel, le musical, l'habitat, l'espace, le texte, le geste, le mouvement (la danse): l'événement (le théâtre), etc. "Transformeur" qui opère et qui accepte d'opérer à l'intérieur de ces champs; mais, c'est aussi le fait de l'art de ce siècle, "transformeur" qui opère à la limite tant et si bien qu'il déplace les limites de l'art.

1. Cf. Supra: 6.12.

2. Il serait absurde de limiter la notion de matière à un sens trop restreint de substance comme la matière picturale serait l'huile, par exemple. Nous devons comprendre cette notion de façon beaucoup plus large: espace, temps, rythme, environnement, matériaux, couleurs, formes, moyens de productions, supports, etc.

3. Nous empruntons la notion de "transformer" à J.F. Lyotard, "Duchamp as transformer", Les trans/formateurs Duchamp: 33 et sq.

Considérer l'artiste comme un producteur le situe d'emblée dans l'ordre économique de la production et fait valoir ce caractère de son activité; celle-ci apparaît dès lors comme un travail plus ou moins bien rémunéré, selon le contexte social d'un artiste particulier ou de tous les artistes d'une société à un moment donné de son histoire. Producteur dont les produits ont une valeur sur un marché, comparables à d'autres produits similaires qui sont eux aussi échangeables; les résultats de son travail entrent donc en compétition avec d'autres produits et doivent trouver acquéreur.

On voit tout de suite les conséquences de cet état de choses en regard du "marché de l'art": offre d'un produit, qui doit plaire, qui doit être original, qui doit être accessible (diversification de la production), mise en marché, soumission aux galeries. Ces facteurs déterminent certains choix, certaines orientations, certaines décisions et peut-être, les différents statuts des artistes à l'intérieur d'une société⁴.

Cette prise en considération de l'artiste comme producteur a aussi pour effet de limiter l'hypostase de la création; l'artiste-producteur n'est plus conçu comme un génie qui exprime sa

4. Au Canada, beaucoup d'artistes sont des professeurs. Qu'est-ce à dire, que le marché de l'art est relativement restreint? Que trop d'artistes se partagent ce marché? Que les artistes pour conserver une relative indépendance en regard de ce marché doivent faire un deuxième travail? La revue Propos d'art qui s'adresse principalement aux artistes en arts visuels, fait régulièrement état, des questions économiques et juridiques reliées à la production artistique: droits d'auteur, honoraires, contrats, engagements, bourses, etc.

subjectivité, dont l'oeuvre est le résultat de l'inspiration ou de l'illumination. La production artistique conçue comme travail fait voir que le producteur pose une problématique en regard de la matière dans le champ des activités artistiques particulières: problématique en regard de la matière plastique dans le champ des arts visuels, par exemple.

Sur le plan théorique, le fait de mettre en perspective l'artiste comme un producteur a aussi pour effet de mettre en relief que l'idéologie de l'artiste-génie transfère dans le domaine subjectif ce qui se passe réellement dans la transformation de la réalité: les problèmes plastiques et techniques ne sont pas solutionnés par l'inspiration, mais par un travail de recherche de telle sorte que l'expression passe nécessairement par ces opérations. Le transfert dans le domaine de la subjectivité des problèmes objectifs reliés à la production des objets d'art et aux manifestations artistiques permet d'éclipser le processus de production à la faveur des résultats; le travail de l'artiste étant ainsi dénié, et toute subjectivité équivalant à celle des autres, l'objet d'art se trouve arraché au contexte de sa production et peut, ainsi, entrer "nu" sur le marché pour y compétitionner les autres produits semblables. En "subjectivisant" ainsi le travail de l'artiste, ceux qui auront à déterminer la valeur du produit en regard des autres objets d'art et ceux qui contribueront à cette détermination, pourront poser leurs propres critères comme objectifs, en opposition à toutes ces subjectivités.

7.3 La transformation de la matière

Au risque de nous répéter, il faut dire ceci: affirmer que la production artistique est une production a aussi pour conséquence de considérer que le producteur des objets d'art transforme la matière. Cela signifie que les objets d'art ne sont pas les résultats des seules velléités de leur producteur, qu'ils ne sont pas des effets spéculatifs des artistes, mais, comme le soulignait Francastel, des réalisations concrètes observables⁵, qui se produisent, qui ont

5. Cf. Supra, 6.12. Le propos de Francastel sur cette question de l'art considéré comme transformation de la matière et réalisation concrète, nous apparaît assez juste. En effet, comment concevoir l'art en dehors des réalisations concrètes, pouvant être soumises à l'observation, auxquelles il donne lieu? Comment concevoir l'art indépendamment de l'oeuvre? À moins que les manifestations artistiques, certains événements ne se posent eux-mêmes que comme critiques et dénégations de l'art comme objet-marchandise. Mais ces manifestations et événements, même s'ils ne se terminent pas dans la réalisation d'objets, n'en demeurent pas moins des phénomènes réalisés dans un contexte artistique (institutions, problématique, réalisation). Ces manifestations se réalisent à l'intérieur (si tant est qu'il y a un sens à distinguer l'intérieur et l'extérieur) des paramètres inhérents au contexte de la production artistique de la société industrielle (cf. supra, 6.2), se posent de façon très radicale en regard de la matérialité de l'oeuvre même, ou justement, dans sa dénégation. Le refus de la matérialisation se pose comme possibilité justement dans la perspective d'un attachement nécessaire au caractère produit marchandise de l'objet d'art. Il semble donc que la matérialité de l'oeuvre d'art apparaisse encore davantage dans toute son inéluctabilité. Francastel aurait donc raison de critiquer les positions "post"-romantiques de Klee et de Kandinsky en ce qu'elles occultent la matérialité de la production artistique moderne. Mais ce qui doit être critiqué ce sont les positions subjectivistes des producteurs, qui relèvent de l'ordre du discours, et non pas leur production. Dans son texte, Francastel ne distingue pas toujours très clairement ces deux positions possibles de sorte qu'on est tenté de comprendre que l'art abstrait (lyrique, par exemple) n'est que le fruit de la subjectivité d'un artiste. On peut toujours le dire, mis cette prise de position ne peut que demeurer au niveau du discours pour les mêmes raisons évoquées par Francastel. En d'autres mots, le subjectivisme énoncé de Klee et Kandinsky relève des velléités et non de leurs réalisations concrètes, matérielles, qui sont tout autre chose.

lieu, dans les champs possibles de l'art, ou à la limite de ces champs. Affirmer que l'artiste transforme la matière, cela veut dire qu'il explore réellement, concrètement, par ses activités les possibles⁶ de la matière considérée comme matériau, comme forme, comme espace, dans leurs dimensions physiques et chimiques.

Nous voudrions illustrer davantage cette idée en nous référant à des travaux qui se sont produits dans des champs différents des arts visuels et qui, pourtant, convergent les uns vers les autres quant aux relations qui sont établies entre la matière, les recherches plastiques et les manifestations ou orientations artistiques.

7.3.1 Le Bauhaus:

Dans, "La nouvelle architecture et le Bauhaus"⁷, Gropius retrace les origines historiques du Bauhaus dans le contexte des

6. Une remarque s'impose ici en regard des textes de Bloch. L'Utopie blochienne qui se manifeste de façon privilégiée dans l'art comme pré-apparaître de "ce-qui-n'est-pas-encore-conscient" pose l'art comme expression du possible, mais au niveau de la pensée, en tant que "non-encore-conscient". En affirmant que l'artiste, par son activité, explore et développe les possibles de la matière, nous affirmons quelque chose de différent de ce que Bloch affirme puisque celui-ci, même s'il considère que ce pré-apparaître est l'affirmation d'un possible qui peut se produire dans la mesure où le monde est plein de possibles-réels; l'exploration des possibles de la matière et leur développement n'est pas le seul produit de l'esprit qui se donne en représentation, mais une production de possibles bien réels au sein même de ce monde. L'interaction de l'être humain et de la matière dans le processus de production des biens culturels tient-elle de la nature (Natura naturans)? On ne saurait répondre à cette question par l'affirmative qu'au risque de recréer une belle utopie comme celles dont nous parlions dans le dernier chapitre de la première section (cf. Supra: 3.0).

7. Walter Gropius, - Appollon dans la démocratie, la nouvelle architecture et le Bauhaus. - Bruxelles: La connaissance s.a., 1969.-

problèmes rencontrés par l'architecture moderne et présente les diverses solutions apportées à ces problèmes.

Comme l'indique Gropius, le Bauhaus ne se voulait pas un mouvement, ni encore moins un style; il se voulait une École d'architecture qui visait à former des designers capables de répondre aux développements de la vie moderne, de l'industrialisation et de la mécanisation dans la production des biens, tout en assurant quelques valeurs esthétiques aux formes, couleurs, structures de ces produits. Il s'agissait donc de former des designers qui connaîtraient les matériaux, les exigences techniques de la production, les problèmes reliés aux coûts de production et à ceux de son commerce, ainsi que les problèmes esthétiques et plastiques. En d'autres mots, la formation dispensée au Bauhaus visait explicitement à solutionner des problèmes nouveaux rencontrés par les architectes du début du siècle et ceux qui étaient soulevés par l'industrialisation. L'architecture nouvelle correspond à un développement déterminé de l'industrialisation et de la mécanisation; et les multiples possibilités qu'elles offrent ont modifié les esthétiques dans les arts visuels et ceux de l'espace.

Pour situer le contexte de la création du Bauhaus et la mise sur pied de son programme; Gropius propose les considérations suivantes:

- Une rupture s'est produite avec le passé, qui nous permet d'envisager un nouvel aspect de l'architecture, correspondant

à la civilisation technique de l'époque où nous vivons.
(Nous soulignons)⁸.

Plus loin, il ajoute que cette nouvelle architecture non seulement correspond davantage aux exigences de notre époque, mais aussi qu'elle en est le fruit:

- Quoique les formes extérieures de la nouvelle architecture diffèrent fondamentalement, dans un sens organique, de celles de l'ancienne, on reconnaît généralement qu'elles ne sont pas dues aux fantaisies personnelles d'une poignée d'architectes, avides d'innovations à tout prix, mais qu'elles sont simplement le produit logique des conditions intellectuelles, sociales et techniques de notre époque. (Nous soulignons)⁹.

Selon Gropius les formes extérieures, de la nouvelle architecture sont le résultat logique des conditions intellectuelles, sociales et techniques de notre époque. Une fois que les premiers obstacles reliés à la production mécanique des biens de consommation usuels furent dépassés, des solutions techniques purent s'appliquer à la construction:

- Nos ressources techniques novatrices ont favorisé la désintégration des masses solides de maçonnerie en piliers élancés, entraînant d'immenses économies en volume, en espace, en poids et en transport. De nouvelles substances synthétiques -acier, béton, verre- se substituent aux matières premières traditionnelles de la construction. Leur rigidité et leur densité moléculaire ont permis d'ériger des structures de vaste portée, presque entièrement transparentes, pour lesquelles l'habileté manuelle de jadis était manifestement inadéquate. Cet énorme gain en volume structural fut une révolution en soi¹⁰.

8 Ibid.: 105.

9 Ibid.: 105.

10 Ibid.: 107.

Puis il ajoute :

- Des progrès techniques et systématiques dans le domaine de l'acier et du béton et des calculs de plus en plus exacts de leurs tensions et de leurs compressions, réduisent constamment l'aire occupée par des éléments de support. Cette situation, à son tour, conduit naturellement à une ouverture de plus en plus audacieuse (c'est-à-dire plus large) des surfaces murales, permettant un meilleur éclairage des pièces. Il est, par conséquent, parfaitement logique que l'ancien type de fenêtre - un trou qu'il fallait creuser dans la pleine épaisseur d'un mur de support - doivent être progressivement supplanté par les croisées horizontales continues, subdivisées par de minces meneaux d'acier, caractéristiques de la nouvelle architecture. Conséquence directe de la prépondérance progressive des vides sur les pleins, le verre assume une importance structurale encore plus grande¹¹.

Dans l'esprit de Gropius, il ne fait aucun doute que les transformations techniques de la construction, la découverte de nouveaux matériaux et l'examen systématique de leurs possibilités ont modifié considérablement les conceptions de l'espace d'habitation et l'espace urbain. On pourrait même aller plus loin et dire que ce sont ces transformations qui ont orientées les recherches en architecture et qui ont conduit aux transformations qui se sont produites au niveau des conceptions esthétiques de l'architecture (et de l'art moderne). Pour l'essentiel, on doit donc noter que c'est à partir des possibilités inhérentes aux nouveaux matériaux, à leurs compositions chimiques et à leurs réactions physiques que les conceptions modernes de l'architecture ont pris naissance; on pourrait ajouter que les possibilités techniques de l'industrialisation et de la mécanisation de la production des biens, dans la mesure où elles ont permis la

¹¹ Ibid.: 107.

production de nouvelles matières premières, ont transformé l'horizon des problèmes reliés aux conceptions de l'espace dans l'architecture de sorte que ce sont les interactions de l'être humain avec la matière, conçue comme matériau, dans le processus du travail, qui sont à l'origine des esthétiques dans les arts de l'espace (et dans une certaine mesure dans les arts visuels)¹².

Afin de mettre en lumière d'autres convergences entre les positions de Gropius et les hypothèses que nous proposons ici, nous voudrions rappeler trois remarques du texte que nous citons: la première porte sur la standardisation possible de l'habitation, la seconde sur l'évolution des moyens de communication alors que la dernière porte sur les efforts concertés de certains architectes pour abolir les divisions entre "le monde de l'art et le monde du travail"¹³. Même si ces considérations ne portent pas directement sur les transformations de la matière et que nous anticipons sur les notes que nous voulons faire, il nous apparaît utile de commenter les positions de Gropius immédiatement.

12 Il serait abusif d'affirmer que la seule transformation de la matière est à l'origine des problèmes posés dans les arts visuels, ce serait là une généralisation excessive qui n'a pas été démontrée. A partir des transformations qui se sont produites au niveau des conceptions de l'espace, on ne pourrait conclure, par exemple, qu'elles ont opéré des transformations dans le champ de la peinture. Cependant, la prépondérance de plus en plus grande des vides sur les pleins, dont parle Gropius, a pu modifier nos perceptions de l'espace, ce qui a peut-être pu avoir certaines incidences dans toute la modernité. Ce qu'il resterait à démontrer.

13 Ibid.: 124.

À propos de la standardisation, on peut faire les considérations qui suivent. L'évolution sociale et l'industrialisation ont des effets dans tous les domaines de la vie sociale de façon irrévocable et, dans un certain sens, souhaitables; la mécanisation permet la standardisation de la production industrielle en général et, de façon plus particulière, la fabrication des habitations:

L'impulsion élémentaire de toute économie nationale procède du désir de rencontrer, à moindres frais et effort, les besoins de la communauté, par l'amélioration des organisations productrices. Cet élan a conduit progressivement à la mécanisation, à la division spécialisée du travail et à la rationalisation; ainsi qu'à des dispositions en apparence irrévocables dans l'évolution industrielle, ayant les mêmes implications pour la construction que pour toutes les branches de la production organisée¹⁴.

La standardisation permettait de satisfaire un plus grand nombre de besoins en matière d'habitation tout en modifiant les formes architecturales produites en industrie; les moyens techniques de production permettant la standardisation peuvent assurer la satisfaction d'un plus grand nombre tout en permettant une production de qualité sans pour autant détruire toute individualisation de l'habitation de chacun. Les standards étant défini comme:

l'exemplaire pratique, simplifié, de tout objet d'emploi général qui incorpore ce qu'il y a de mieux dans les formes antérieures - une fusion précédée par l'élimination du contenu personnel de ses designers et de tous les éléments, par ailleurs, non essentiels et stériles¹⁵.

14 Ibid.: 108.

15 Ibid.: 109.

Un standard permet la construction d'une certaine quantité d'unités diverses à partir d'une unité simplifiée et mobile. C'est donc la production mécanique, comme moyen de production, qui déterminera un certain nombre de modifications dans la fabrication des habitations et dans leur conception.

L'autre remarque porte sur l'évolution des moyens de communication (au sens, de moyens de transports). Cette évolution a permis non seulement de modifier l'espace de la vision, comme l'a montré Le Bot¹⁶, mais a aussi permis de plus grandes possibilités pour les habitants des villes d'aller à la campagne; cette évolution a aussi rendu les villes plus accessibles aux habitants des campagnes de sorte que les exigences de chaque groupe en regard de son environnement respectif se sont modifiées. En conséquence de quoi, l'espace urbain a dû se développer de façon de plus en plus planifiée. Quant à l'organisation de la vie collective à la campagne, elle correspondra davantage aux modes de vie moderne. L'industrialisation suppose une plus grande concentration humaine dans les villes, ces nouvelles exigences et les nouveaux besoins sont à la source des utopies urbaines contemporaines en ce que celles-ci sont devenues l'expression abstraite de la vie collective dans les villes à l'époque d'un développement important de l'industrialisation. Les remarques de Gropius sur cette question indiquent l'ensemble des problèmes sociologiques et esthétiques reliés à l'urbanisation et à l'organisation de la vie collective dans ces grands ensembles que

16 Op. cit., voir en particulier, "La machine, la vie moderne":
159 et sq..

sont les villes ainsi que les besoins engendrés par une concentration de population qui désire pouvoir sortir des ces grandes unités. Bien qu'on ne puisse exposer ici tous les problèmes d'urbanisme reliés à l'industrialisation et les solutions possibles en termes de redéfinition des espaces habitables et l'organisation des cités, on voit clairement que seule une analyse de l'évolution de l'industrie et de la mécanisation nous permet de saisir les enjeux théoriques et pratiques des architectes et des urbanistes (si on accepte évidemment qu'une dimension de leurs préoccupations soit d'ordre esthétique).

Finalement, pour Gropius, les objectifs de la formation de l'École du Bauhaus visaient la réconciliation du monde de l'art avec celui du travail. Pour lui, les théories de "l'art pour l'art" véhiculées dans les Académies et les Écoles de Beaux-arts ne pouvaient pas former des architectes compétents¹⁷ dans la mesure où elles s'isolaient elles-mêmes des exigences de la production industrielle et dans la mesure où elles laissaient "la machine" dominer toutes les formes de vie:

Nous posions comme principe directeur que le design artistique n'est ni intellectuel, ni matériel, mais seulement une partie intégrante de la matière même de la vie. De surcroît, que la révolution esthétique nous a donné une

17 Voir de quelle manière l'auteur traite cette question. A titre d'exemple, voici ce qu'il pense des résultats de la formation dispensée par les Académies:

Dans la grande majorité des cas, cette instruction, désespérément partielle, condamnait les élèves à la pratique durant toute leur vie d'un art purement stérile. Si ces malheureux parasites avaient reçu un enseignement pratique adéquat, ils auraient pu devenir des membres utiles de la société.(sic.) 123.

nouvelle perception de la signification du design, exactement comme la mécanisation de l'industrie a fourni de nouveaux outils pour sa réalisation. Notre ambition était d'arracher l'artiste à son monde imaginaire pour le réintégrer dans celui des réalités quotidiennes; nous efforçant, en même temps, d'élargir et d'humaniser l'esprit rigide, presque exclusivement matérialiste de l'homme d'affaires. Ainsi notre conception de l'unité de base du design par rapport à la vie était diamétralement opposée à celle de "l'art pour l'art" et à la philosophie, encore plus pernicieuse, dont il émanait, celle du "business" comme fin en soi¹⁸.

Pour Gropius, l'idéologie de "l'art pour l'art" qui correspond à l'isolement de l'art, a pour effet de laisser se développer anarchiquement l'industrie. Cette idéologie doit aussi être considérée comme étant le résultat de l'idéologie du travail comme fin en soi.

En contre partie aux Académies, l'enseignement à l'École du Bauhaus sera structuré de telle manière que les étudiants de l'École pourront acquérir toutes les connaissances et habilités techniques et intellectuelles nécessaires pour répondre aux besoins de la production de biens industriels satisfaisants d'un point de vue esthétique¹⁹.

L'étude des matériaux, les études techniques, l'élaboration de projets comprenant l'étude des dimensions financières et légales nécessaires à la réalisation des dits projets constituent quelques-unes des composantes les plus importantes de la formation

18 Ibid.: 126-127.

- 19 Voici la reproduction du programme complet du Bauhaus, tel que présenté par Gropius op.cit.; on notera l'importance accordée aux connaissances des matériaux et des techniques, sans négliger les connaissances plastiques (dessin, forme, couleur, composition) et fait remarquable, les conférences de portée scientifique:

Le programme effectif consistait en les matières suivantes:

- 1) Enseignement pratique dans le traitement de la pierre, du bois, du métal, de l'argile, du verre, des pigments, des métiers à tisser, complété par des leçons dans l'emploi des matériaux et outils, et des rudiments de comptabilité, du coût et de l'établissement de devis
- 2) Enseignement conventionnel sous les rubriques suivantes:
 - a) Aspect
 - L'étude de la nature
 - L'étude des matériaux
 - b) Représentation
 - L'étude de la géométrie plane
 - L'étude de la construction
 - L'étude du dessin graphique et industriel
 - Fabrication de maquettes
 - c) Design
 - L'étude des volumes
 - L'étude des couleurs
 - L'étude de la composition

Ce double enseignement fut complété par des conférences sur toutes les branches de l'art (ancien et moderne) et de la science (compréhendant la biologie élémentaire et la sociologie).

Le cours complet s'étendait sur trois phases:

- 1) Enseignement préparatoire, pendant six mois, consistant en une instruction élémentaire du design et l'expérimentation de divers matériaux dans l'atelier spécial des débutants.
- 2) Enseignement technique (complété par une instruction plus poussée du design), consistant en un apprentissage obligatoire dans un des ateliers d'instruction. Cet apprentissage durait trois ans, au terme desquels l'élève (s'il était suffisamment avancé) obtenait son certificat de compagnon, soit de la Chambre de Commerce locale soit du Bauhaus même.
- 3) Enseignement structural pour les élèves particulièrement doués, dont la durée variait selon les circonstances et les talents individuels. Cet enseignement alternait le travail manuel sur les lieux de construction, et une instruction théorique au département de Recherches du Bauhaus, amplifiant l'instruction pratique et formelle que l'élève avait déjà reçue. À la fin de ce cours, l'élève (s'il était suffisamment expérimenté) obtenait son diplôme de maître d'œuvre, soit de la chambre de commerce locale, soit du Bauhaus même. (Ibid.: 125-6.)

dispensée au Bauhaus. Les conceptions de Gropius appuient donc l'hypothèse que nous avons formulée en regard de l'art comme modalité du travail, que la production artistique passe nécessairement et inévitablement par l'exploration de la matière, une connaissance adéquate des matériaux et des techniques de production.

Pour lui, l'artiste doit intervenir dans le processus réel de la production des biens, sans quoi, il sera cantonné dans un imaginaire improductif qui relève de l'ordre privé de l'expression des sentiments tout en confirmant l'idéologie dominante d'une division sociale entre l'art et le travail²⁰. Si ces idées sont normatives, dans leur formulation, elles répondent néanmoins à l'une des façons possibles d'aborder les problèmes liés à la transformation des conditions de production artistique et indiquent, de ce fait, comment on pourrait analyser les transformations qui se sont effectuées dans les champs des arts visuels et de l'espace: il s'agirait d'examiner ces transformations comme résultant du processus de transformation des matériaux et des techniques dans le contexte d'une division sociale déterminée du travail et des luttes qui sont menées par les praticiens de l'art pour faire valoir le rôle social qu'ils peuvent jouer dans toute société.

7.3.2 Autres transformations de matériaux:

Outre l'expérience exemplaire que fut le Bauhaus, les développements modernes de l'architecture et les esthétiques auxquels

²⁰ Cf. page suivante

20 Les conclusions auxquelles nous avons été conduit par les considérations de Gropius et par l'examen de la structuration du programme de l'École du Bauhaus, sont opposées à celles que faisait Marcelin Pleynet dans le texte "Le Bauhaus et son enseignement", L'enseignement de la peinture: 127-144:

- Ce qu'il y a finalement de plus frappant, dans ce retour que j'ai tenté, ici, d'opérer sur l'aventure du Bauhaus, c'est qu'en 1919, et dans les années qui suivent, l'idéologie, sur laquelle reposent toutes les références conceptuelles des maîtres du Bauhaus, est alors dans l'Allemagne de la République de Weimar, l'idéologie dominante³⁷. Et que, pour n'avoir pas pu, dans sa spécificité, penser et déconstruire cette idéologie³⁸, le Bauhaus a été amené à n'en être qu'un des reflets, faute de quoi d'ailleurs il n'eût sans doute pas existé comme tel. Aurait-il pu exister autrement, d'une autre façon? L'histoire, c'est bien vrai, ne se refait pas et de celle-ci on pourrait finalement souhaiter qu'à la rigueur, au moins ce dernier point nous serve de leçon. (Le souligné est dans le texte de Pleynet.) 142-143.

Or, au notes 37 et 38, on peut y lire, dans une formule assez abrupte ce qu'était l'idéologie dominante de cette époque et sa contrepartie:

- 37. En février 1919, à peine un mois avant la création du Bauhaus, Ebert, qui vient d'être élu président du Reich, invite dans un discours les constituants à faire en sorte que l'Allemagne aille "de l'impérialisme à l'idéalisme, de la puissance à la grandeur spirituelles", (...)

38. Après avoir été posé, si je puis dire, du côté de Klee et Kandinsky, ce même problème pourrait être posé "du côté" de Gropius qui partage fondamentalement l'idéologie des peintres, mais dont la pratique plus complexe ne cessera de réorganiser les études et l'enseignement du Bauhaus. L'invitation à Hannes Meyer à venir enseigner au Bauhaus, puis le fait de confier la direction du Bauhaus au même H. Meyer serait, comme d'ailleurs l'enseignement de H. Meyer, à étudier de plus près: M. Pleynet, L'enseignement....: 144.

À notre avis, la position de Pleynet en regard des orientations du Bauhaus reflète l'idéologisme que nous avons critiqué plus haut.

Alors que dans les citations de Gropius que nous avons rappelées, on peut constater que ses positions de Gropius s'opposaient justement au "spiritualisme" et à "l'idéalisme" qu'on peut associer aux théories de l'art pour l'art. Gropius s'y opposait parce que ces positions isolaient le public artistique de l'ensemble du travail social.

ils ont donné lieu confirmeraient les propositions que nous avons avancées en regard des rapports entre l'art, les techniques et les matériaux; l'art considéré comme une modalité du travail social permet de saisir ces interactions. Mais en est-il de même dans d'autres champs de la production artistique?

Les recherches, les expérimentations et les réalisations effectuées dans d'autres champs de la production artistique semblent confirmer cette hypothèse.

En effet, il semblerait que ce soit là l'une des caractéristiques de la modernité en art que d'avoir expérimenté et fait voir la matérialité de l'objet d'art, dans sa spécificité. Michel Ragon, critique d'art, énonçait dans des mots différents, cette orientation de la plastique moderne:

Avant d'être spectacle, la peinture est un système de formes, de couleurs et la sculpture, un système de volumes. Comprendre cela, l'admettre, c'est pénétrer dans le domaine de l'art moderne²¹.

Pour illustrer ce propos sur la peinture, qu'on pense aux "empreintes" de Dubuffet²²; en encrant une surface de verre, en l'alimentant de fils et de poussières et en imprimant sur du papier une telle surface ainsi constituée, un monde se découvre:

21 M. Ragon, - Vingt-cinq ans d'art vivant: chronique vécue de l'art contemporain. - Paris: Casteman, 1969. - 420 p. , op. cit.: 30

22 Jean Dubuffet, - "Empreintes", L'homme du commun à l'ouvrage. - Paris: Gallimard, 1973. - pp. 229-253. (Coll. Idées).

Stupéfiants en vérité tous ces phénomènes si divers qui apparaissent sur mon papier pourtant toujours de même posé sur le même informe d'encre. Jeux de hasard? Non. Ce que le papier prend y est, c'est seulement qu'on ne l'y voyait pas. Mouillé ou non - mouillé surtout - le papier capte en un instant tout un monde fourmillant de faits et d'accidents qui existe en réalité mais que les yeux d'homme ne peuvent voir. (...) Peintre, je suis explorateur du monde physique (...). (C'est nous qui soulignons)²³

Dans un sens tout à fait différent les travaux de Joseph Albers sur l'interaction des couleurs²⁴ constituent une exploration systématique et rigoureuse de l'une des composantes matérielles essentielles, de la production artistique. "The most relative medium in art²⁵" a été l'objet d'une partie importante de sa production picturale et a permis d'analyser les effets des couleurs les unes sur les autres dans la perception visuelle. Tout le travail a permis de rendre très explicite ce que l'expérience de la pratique picturale permet de constater à une échelle réduite.

De ce qui précède, on peut aussi comprendre que certaines transformations dans un champ particulier de l'art peuvent être issues de l'invention de techniques nouvelles, de l'usage différé des matériaux habituels, de transformation opérées au niveau même du métier. Ainsi, les modifications radicales que Jacques de Tonnancour a apportées à son travail dans les années '60 lui ont permis

23 Ibid.: 232-233. La clef dont parle Dubuffet, c'est ce qui permet de saisir que des choses similaires se passent à différentes échelles dans le monde physique.

24 J. Albers, Interaction of Color.

25 Ibid.: 1

d'explorer un monde inconnu jusqu'à lui; le collage de morceaux de papier, de treillis métalliques, de ficelles, l'utilisation d'un nouvel instrument pour peindre, la raclette de caoutchouc (squeegee), ont fait apparaître une façon différente de produire des objets d'art. Guy Robert énonçait ceci sur cette question:

- (...) le pinceau danse, sténographie, puis cède la place en 1961 à une raclette de caoutchouc, le squeegee, qui élimine épinettes et chicots et ouvre l'espace de nouveaux horizons, sans anecdote ni référence géographique; aussitôt des collages apparaissent, des reliefs, des papiers, des fils, tout un univers qu'il faut examiner à la loupe parce que l'artiste - entomologiste impénitent, collectionneur contemplatif d'insectes et de coquillages - en a minutieusement apprivoisé chaque repli, sous dix patines successives²⁶.

Ce sont donc les transformations opérées aux niveaux du matériau et de la technique d'application de la pâte qui ont ouvert un monde pictural original, une plastique nouvelle, dans l'évolution artistique de Jacques de Tonnancour²⁷. Sur la surface de la toile recouverte de minces couches d'huile, apparaissent des petits éléments; ceux-ci s'inscrivent en filigranes et semblent inciter l'oeil à regarder de plus près; celui-ci croit reconnaître des signes écrits, "des grammes", il se met à les lire à parcourir la surface du

26 Guy Robert, - L'art au Québec depuis 1940. - Montréal: Éditions La Presse, 1973. - 501 p.

27 Voir aussi, Jacques Folch-Ribbas, Jacques de Tonnancour: ou le signe et le temps. - Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1971. L'ouvrage annonce donc une lecture assez opposée à celle que nous formulons ici puisqu'il s'agit de repérer les symboles de l'oeuvre de J. de Tonnacour. Une étude attentive de cette oeuvre depuis les collages reliefs nous montrerait que le monde présenté dans l'oeuvre se produit comme signes qui se dévient, comme textes donc qui sont en fait des textures; les "signes", les marques textuelles inscrites sur l'oeuvre montrent uniquement leur caractère visuel, leur forme. L'écriture dans sa présentation visuelle ne fait que renvoyer à la forme, et à la texture de l'image.

tableau dans les moindres détails. Mais que disent-ils? De quoi sont-ils les signes? L'oeil dérouté se trouve ramené aux formes et aux figures, au tableau repris dans son jeu de points, de lignes de formes, de textures et de couleurs. Oscillation entre la figure et le signe les oeuvres peintes de Jacques de Tonnancour ne se produisent qu'en tant que figurés: les signes ne sont des signes de rien, ils n'ont finalement aucun rapport avec le langage; ils ne font que montrer l'ordre du visuel. Les signes sans signifiés, ni systèmes ni codes n'ont rien à voir avec les discours pris comme textes textures. Finalement, les oeuvres de J. de Tonnancour posent l'irréductibilité des figures.

Dans la même veine, on peut penser aussi aux travaux de Lise Landry qui oscillent eux aussi entre la montre de matériaux agencés de signes; mais qui au bout du compte, ne sont que des "pastiches" d'écriture. Par l'originalité de son travail, les "signes" multiples de Lise Landry se présentent comme des exercices, des pratiques d'un métier qui se fait. Ces travaux, ce ne sont ni de la peinture, ni du dessin, ni de la sculpture, ni du tissage: mais tout cela à la fois. Ils ressemblent à des courtes-pointes de papiers tissés sur lesquels il y aurait quelque chose d'inscrit; ces inscriptions ressemblent, quant à elles, à des signes de sténographie, à des graffiti, des pictogrammes, mais ils n'en ont que les apparences; il n'y a rien à déchiffrer à lire; il n'y a que des indices à voir. Ces inscriptions sont réunies entre elles par des points de couture à la machine qui, souvent, viennent ajouter des contrastes de couleur à

l'ensemble. En cousant ainsi à la machine des languettes de papier Japon recouvertes de pseudo-signes et tissées comme les tapis des jeux d'enfants, Lise Landry produit dans le champ pictural un métier nouveau qu'elle cherche à développer et à explorer; métier qui se veut une réappropriation par l'artiste des travaux féminins et populaires (couture et tissage) et qu'elle tente de produire dans le champ de "l'art officiel". Il s'agit bien d'un métier que Lise Landry est en train de développer, comme elle le disait lors d'une conférence qu'elle a fait dans le cadre de l'exposition "Actuelles 1"²⁸.

Ainsi, le matériau utilisé par Lise Landry, comme on a pu le voir, n'est pas un matériau neutre, dans le sens où il ne serait pas un produit culturel, un produit social, au contraire; le papier Japon est un matériau qui est culturellement différent de la toile, comme la couture est un métier culturellement différent de la peinture.

7.3.3 Le matériau: objet social sédimenté:

Dans la production artistique d'ordre visuel, il semblerait que l'exploration de matériaux inusités et de techniques particulières permet de saisir certaines transformations dans le champ de la

28. L'exposition "Actuelles 1" est une exposition itinérante organisée par Air Canada. Les galeries Montcalm de Hull et l'Imagier d'Aylmer reçurent cette exposition du 18 octobre au 4 novembre. Lise Landry y a présenté trois de ses oeuvres.

production artistique. Ainsi, la matière prise dans le processus de la production artistique est un matériau; et ce matériau est un objet culturellement et socialement marqué. Les travaux de Lise Landry sont à cet égard exemplaires.

Sur le plan théorique, la prise de conscience de ce phénomène n'est pas sans importance; dans la mesure où on conçoit le matériau à partir duquel, et sur lequel, l'artiste travaille comme un objet socialement sédimenté, on est à même de comprendre le caractère historique de l'art, son inscription dans l'organisation sociale. Certaines apories que nous avons montrées se trouvent aussi solutionnées; par exemple l'opposition forme-contenu, l'aporie de l'art idéologique-utopie.

Marc Jimenez a présenté les thèses d'Adorno sur cette question:

Le concept de matériau grâce auquel Adorno tente de dépasser la traditionnelle opposition forme/contenu - de toute façon inadéquate en musique - devient la notion clé permettant d'élucider le sens de la médiation entre la musique et la société. Le matériau ne se définit pas seulement en fonction de caractéristiques physiques ou physiologiques - "totalité de sons dont le compositeur peut toujours disposer" - mais comme produit de l'histoire: ...tous ses traits spécifiques sont des stigmates du processus historique.

Saisie à travers ses déterminations historiques, la notion de matériau permet à Adorno de résoudre le paradoxe apparent d'une théorie esthétique qui affirme la nécessaire autonomie de l'art - son évolution selon la loi qui lui est propre - et le caractère social de cette évolution. (...) En traitant un matériau - esprit sédimenté, quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes - le compositeur est lui-même confronté à la totalité de la société telle qu'elle s'est sédimentée dans ce matériau même.

Comme on le constate l'usage qu'Adorno fait de la notion de matériau permet de solutionner quelques problèmes liés aux théories de l'art comme reflet qui niaient, dans les faits, le caractère "transformateur de l'art", d'une part, et la spécificité de la production artistique, d'autre part,

Ainsi, on peut dégager de ce qui précède qu'en interprétant la production artistique comme une modalité du travail social on est à même de constater que certaines transformations qui se produisent dans le champ de la production artistique dépendent du fait que l'art est transformation de la matière (comprise dans un sens large comme matière au sens physique, mais aussi comme matériau, médium, formes, lignes, couleurs, volumes, structures); on peut aussi saisir que la matière qui est transformée dans les arts visuels et ceux de l'espace est une matière qui est elle-même le résultat d'une production sociale, que ce matériau sur lequel et à partir duquel un producteur oeuvre est le résultat d'un ensemble d'opérations et de transformations que lui ont fait subir les producteurs qui l'ont précédé. Ce caractère du matériau comme contenu social sédimenté apparaît plus évident dans les travaux de Gropius et de Lise Landry dans la mesure où ceux-ci ont réalisé des produits très différents en raison de l'usage de matériaux inusités.

Mais, l'usage de techniques différentes chez de Tonnancour et Dubuffet permet de prendre conscience de cet état de fait que le matériau transformé par une technique ouvre des possibilités nouvel-

les et plastiques inusitées à partir desquelles des métiers peuvent se développer.

7.4 Moyens techniques:

La matière transformée en objet d'art est elle-même le résultat d'un processus social de production; en ce sens le matériau est un contenu social sédimenté à partir duquel le producteur des objets d'art travaille. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de distinguer au niveau de l'argumentation matériau et technique dans la mesure où l'un et l'autre sont étroitement liés, on peut néanmoins penser que les objets d'art font partie d'un processus social de production dans la mesure où ils sont les résultats de transformation, de la matière au moyen de techniques et d'outils. Les objets d'art considérés comme résultats des processus sociaux de production auraient partie liée avec l'organisation sociale de la production dans la mesure où, non seulement les matériaux qui sont utilisés dans leur réalisation sont issus des processus sociaux de production et de l'histoire des techniques et des sciences, mais aussi dans la mesure où les objets d'art sont produits au moyen de techniques et d'outils qui ont aussi leur histoire. Dans l'architecture, la fabrication industrielle des matériaux a ouvert un nombre considérable de possibilités nouvelles au niveau des matériaux produits de leurs qualités et de leur quantité; la mécanisation a ouvert, elle aussi, de telles possibilités.

Dans les travaux de Lise Landry auxquels nous nous sommes référé, les techniques de production aussi bien que les matériaux utilisés sont marqués socialement. La mise à contribution de ces techniques dans la production des oeuvres permet d'opérer des transformations dans le champ de la production artistique visuelle toute entière puisqu'elle apporte une contribution inusitée dans le champ de cette pratique, déplaçant ainsi l'organisation de ce champ. Le matériau utilisé, le papier-japon a une valeur sociale reliée à ses qualités physiques, chimiques et à ses coûts de production; en tant que support il se distingue de la toile. Mais l'un des aspects les plus inusités dans les travaux de Lise Landry c'est qu'il a été utilisé pour ce qu'il est, c'est-à-dire que le papier constitue, presque à lui seul, le support et le médium. Un autre aspect, c'est le métier lui-même, c'est-à-dire les techniques employées: tissage et, surtout, la couture. Celle-ci est le moyen de production choisi pour rassembler les papiers tissés, pour inscrire la couleur sur l'ouvrage, et comme moyen d'écriture (qui est ici comme celle de J. de Tonnancour, c'est-à-dire inscription de signes qui se "nient" eux-mêmes dans l'altérité du discours: signes-factices). Le tissage et la couture sont des métiers reliés principalement aux travaux féminins; leur mise à contribution dans le champ de la production artistique bouleverse l'ordre des choses: ils permettent de développer des objets d'un type nouveau et d'inscrire des métiers qui ne relevaient pas de la production plastique puisque les oeuvres de Lise Landry "prétendent" à l'oeuvre plastique et ne peuvent être reçues autrement. Les matériaux ici utilisés et les moyens techniques

permettant la transformation de ces matériaux, sont ici, de façon explicite, sédimentés socialement, parce qu'ils montrent leur caractère social par l'aspect inusité de leur mode de production.

L'art doit donc être considéré d'un point de vue social en tant qu'il suppose l'usage de matériaux et la mise en oeuvre de moyens techniques, puisque ceux-ci sont le résultat d'un processus qui est social et historique. Mais on peut proposer plus: la transformation du matériau constitue une transformation des conditions de production des objets d'art et toute transformation des conditions de production des objets d'art entraîne une (ou des) transformation(s) au niveau des conceptions de l'art; c'est ce qui était implicite quand nous avons énoncé que: l'usage de la poutre d'acier, du béton et du verre a modifié les conceptions de l'espace architectural. De là, l'importance qu'on doit accorder à une compréhension des transformations des moyens de production des objets d'art.

Lyotard, en montrant que la peinture est la mise en oeuvre de dispositifs supposait que les transformations au niveau de ces dispositifs entraînaient des transformations dans le champ de l'art. A. Leroi-Gourhan pour qui la forme est fonction de la structure et de l'usage d'un objet montrait lui aussi que l'évolution de la forme est liée à l'évolution des techniques et des matériaux. Francastel, quant à lui proposait de considérer que "l'art est lui-même dans une

certaine mesure, une technique sur le double plan des activités opératoires et figuratives²⁹."

Walter Benjamin a perçu la fonction des techniques de production (et de reproduction³⁰) dans le développement des conceptions de l'art. Il a tenté de démontrer ce point de vue dans l'analyse qu'il fera par exemple, de la dramaturgie moderne:

- En effet, au lieu de se demander: quelle est la position d'une oeuvre à l'égard des rapports de production de l'époque? est-elle d'accord avec eux, est-elle réactionnaire ou aspire-t-elle à leur transformation, est-elle révolutionnaire? - au lieu de cette question, ou du moins avant celle-ci, je voudrais vous en proposer une autre. Avant de me demander quelle est la position d'une oeuvre littéraire à l'égard des rapports de production de l'époque? je voudrais demander: quelle est sa place dans ces mêmes rapports? Cette question vise directement la fonction qui revient à l'oeuvre au sein des rapports de production littéraires d'une époque. Autrement dit, elle vise directement la technique littéraire des oeuvres. En parlant de technique j'ai introduit la notion qui permet de soumettre les produits littéraires à une analyse sociale directe, donc à une analyse matérialiste. En même temps la notion de technique représente l'élément dialectique initial à partir duquel l'opposition stérile de la forme et du fond peut être surmontée³¹.

29 Marc Jimenez, Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité. - Paris: Le Sycomore, 1983. 330-331. Voir aussi Marc Jimenez, Adorno art, idéologie et théorie de l'art. - Paris: Union Générale d'Éditions, 1973. Les thèses d'Adorno ne se laissent pas saisir facilement même sur cette question. Jimenez se réfère surtout, à T.W. Adorno, Philosophie de la nouvelle musique/traduit par H. Hildenbrand et A. Lindénbers. - Paris: Gallimard, 1962, pour expliciter la pensée de l'auteur sur la conception de matériau.

30 P. Francastel, Art et technique, op. cit.: 12.

31 W. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", L'homme le langage et la culture/traduit par M. De Gandillac. - Paris: Denoël Gonthier, 1971, 137-181.

Cette prise de position de Benjamin est très importante parce qu'elle tente de relier la production artistique d'une époque aux débats et orientations socio-politiques qui ont cours à cette époque, tout en préservant la spécificité de ce type de production. En d'autres mots l'art, avant d'être situé sur le plan de l'idéologie, doit être placé dans les rapports sociaux d'une époque; et on doit d'abord examiner ce que les techniques artistiques permettent de faire en regard de ces rapports sociaux. Devant un débat normatif sur l'art qui le limiterait à la représentation des conditions d'existence et à celles de leur transformation, Benjamin tente de poser la spécificité de la production artistique au niveau de ses techniques et prend en considération les transformations qui sont opérées par l'introduction de nouvelles techniques pour examiner la place réelle des différents mouvements artistiques en regard des orientations politiques d'une époque. Il ne suffit pas pour lui de poser l'art en regard des rapports de production, il faut d'abord examiner les rapports de production dans le champ même de la production artistique.

C'est cette prise de position qui conduira Benjamin à analyser le théâtre de Bertolt Brecht et le caractère révolutionnaire de ses techniques théâtrales:

On détermine plus précisément, dit-il, ce dont il s'agit dans le théâtre d'aujourd'hui en se référant à la scène qu'en se référant au drame lui-même. Ce dont il s'agit, c'est d'ensevelir l'orchestre. L'abîme, qui sépare les acteurs du public comme les morts des vivants, l'abîme, dont le silence accroît le caractère sublime du spectacle dramatique, dont les accents accroissent la griserie du spectacle lyrique, cet abîme qui, parmi tous les éléments de la scène, porte de la façon la plus indélébile la

marque de l'origine sacrée de celle-ci, n'a plus aucune fonction. La scène est encore surélevée, mais elle ne surgit plus des profondeurs insondables; elle est devenue un podium. Voilà la situation³².

La transformation de l'espace scénique, de l'une des composantes techniques de la dramaturgie, a conduit Bertolt Brecht à transformer l'ensemble des rapports de production du drame:

Pour son public (celui du théâtre épique), la scène ne se présente plus comme "les planches qui signifient le monde" (donc comme un lieu de fascination) mais comme un lieu d'exposition favorablement agencé. Pour sa scène le public n'est plus une masse de sujets d'expérience hypnotisés, mais une assemblée de personnes intéressées dont elle doit satisfaire les exigences. Pour son texte la représentation ne signifie plus virtuosité de l'interprétation mais contrôle strict. Pour sa représentation le texte n'est plus le fondement mais un système de coordonnées dans lequel ce qu'elle a obtenu comme résultats s'inscrit comme formulations nouvelles. A ses acteurs le metteur en scène ne donne plus ses indications pour parvenir à un effet mais des thèses sur lesquelles il faut prendre position. Pour son metteur en scène l'acteur n'est plus un mime devant assimiler un rôle, mais un fonctionnaire devant en faire l'inventaire³³.

Les transformations opérées par le théâtre brechtien permettent de saisir dans quelle mesure les rapports de production des oeuvres dramatiques peuvent être modifiés par certaines transformations techniques, en l'occurrence par l'espace scénique. Celles-ci ont permis de modifier ~~les~~ rapports d'interaction des divers intervenants du théâtre: auteur dramatique, metteur en scène, acteurs, public et le soutien technique (machinistes, décorateurs, maquilleurs, costu-

32 W. Benjamin, "L'auteur comme producteur", Essais sur Bertolt Brecht/traduit par P. Lareau. -Paris: Maspero, 1969, 107-128.

33 Ibid.: "Qu'est-ce que le théâtre épique?", Essais sur Bertolt Brecht: 7.

miers). Cette nouvelle organisation des rapports entre les intervenants transforme aussi la fonction et le caractère du texte dramatique qui ne peut plus jouer le même rapport d'autorité sur la présentation du drame: le texte devient une thèse discutable sur laquelle chacun des intervenants peut agir. Nouveau dispositif scénique, nouveaux rapports de représentation dramatique, nouvelles interactions entre les différents intervenants, tels sont les effets provoqués par la technique dramatique de B.Brecht.

L'hypothèse développée par Benjamin en regard des transformations opérées dans le champ de l'art par l'introduction de techniques nouvelles et plus particulièrement, de celles qui permettent de reproduire techniquement les objets d'art nous apparaît aussi intéressante dans la mesure où elle indique les orientations que pourrait prendre une théorie contemporaine de l'art. A ce titre, les effets issus des diverses techniques d'impression, de la photographie, du cinéma et, maintenant de la vidéo et de l'ordinateur sur l'ensemble des pratiques artistiques du XX^e siècle permettraient de dégager les principales orientations esthétiques de notre époque. On se souviendra que Benjamin avait montré que certaines de ces transformations avaient eu pour effet d'atteindre "l'aura" des œuvres d'art:

(...) au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du

domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité³⁴.

En définissant l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain si proche qu'elle puisse être³⁵". Benjamin veut montrer que "la qualité principale de l'image servant au culte est d'être innapprochable." "Par sa nature même, nous dit-il, elle est toujours lointaine - si proche qu'elle puisse être³⁶" les conditions de production des oeuvres d'art, c'est-à-dire le fait qu'on puisse les reproduire de façon technique, auraient ainsi modifié les conditions de réception de ces oeuvres.

En affirmant que c'est "l'aura" de l'oeuvre qui était atteinte, altérée, par les techniques de reproduction Benjamin s'est peut-être empêché de développer une théorie esthétique qui aurait permis d'examiner toutes les transformations, issues de l'évolution technique en art. C'est ce qu'a vu Adorno pour qui l'opposition entre l'art auratique et l'art technologique empêche de saisir correctement les enjeux de l'art moderne en raison de l'association qui a été

34 Ibid.: 8-9

35 Ibid.: "L'oeuvre d'art à l'ère ...", op. cit.: 143.

36 Ibid.: 145.

faite par Benjamin entre le concept d'aura et celui d'authenticité. Selon Adorno, l'authenticité de l'oeuvre demeure importante dans l'ordre économique de l'échange des marchandises; la valeur marchande d'un objet d'art dépend de son authenticité; or, l'art auratique est dans les conceptions de Benjamin, une forme d'art qui est reliée au culte religieux. On voit ici le paradoxe; pour que la thèse de Benjamin puisse se défendre, et Benjamin aurait dû montrer que "l'aura" de l'oeuvre (qui est reliée au caractère culturel des oeuvres d'art) se reproduit dans l'art marchandise comme pure forme abstraite³⁷, dépourvue de sens qu'elle pouvait avoir dans sa forme culturelle; ce qu'il n'a pas fait directement. Bien qu'il ait constaté que cette "idéologie" était reproduite dans les théories de l'art pour l'art, il ne l'a pas associé à l'échange des marchandises. Les techniques de reproduction des objets d'art ont altéré l'authenticité de ces objets; elles ont favorisé leur caractère d'exposition. Mais ce dernier n'entre pas en contradiction avec le caractère d'échange des objets d'art, au contraire; il est nécessaire de situer ces transformations dans le contexte de la "massification" de la réception et de l'échange des objets d'art, et de l'indifférenciation dans laquelle ils entrent alors.

Une analyse de l'art comme modalité du travail social permettrait d'examiner plus à fond les rapports entre l'art et la technique; celle-ci n'étant pas seulement considérée comme un phénomène extérieur aux productions artistiques, mais aussi comme

37 Ibid.: 147.

composante de cette production. Une connaissance adéquate de l'évolution des moyens de production "extra-esthétiques" et "intra-esthétiques" permettrait de saisir une partie importante des enjeux de l'art de ce siècle; et les effets de communication qui peuvent découler de cette évolution pourraient peut-être apparaître sous un éclairage nouveau.

7.5 Valeur d'échange

Le fait de considérer la production artistique comme modalité du travail social permet aussi de la considérer du point de vue de l'échange des marchandises. Ce constat semble aller de soi; il est possible d'analyser les objets d'art en fonction de leur place sur un marché. Toutefois cet état de fait a des conséquences moins apparentes.

A titre indicatif, on pourrait dire que le statut social de l'artiste s'en trouve affecté. Encore aujourd'hui, dans les sociétés industrialisées le travail de l'artiste est un travail relativement isolé pour la plupart des producteurs. Dans quelques conditions particulières, l'artiste est un concepteur qui travaille avec des groupes: designers, architectes et ingénieurs; mais dans la majorité des cas il travaille de façon isolée. Le fait de produire un objet qui est aussi une marchandise, de produire une valeur d'usage qui est

une valeur d'échange³⁸ a pour effet de confronter cette marchandise particulière avec toutes les autres marchandises. Bien que cette confrontation soit abstraite, cela a pour effet de situer la production artistique face à l'art commercial, par exemple, ou la production artisanale face à la production industrielle. En d'autres mots, dans le contexte d'une économie marchande, l'objet d'art-marchandise a à défendre son statut particulier. Le travail de l'artiste, producteur isolé, se met en état de comparaison et de compétition avec une production industrielle en regard de laquelle il apparaît anachronique. Il est possible que l'anti-art soit issu de cet état de choses. En tous les cas, l'hypothèse mériterait d'être examinée.

Une autre conséquence pourrait peut-être être dégagée: l'accession des objets d'art au monde des marchandises a transformé le statut social de l'artiste et certaines conceptions de l'art. Toute marchandise étant constituée d'une valeur d'usage et d'une valeur d'échange, elle est le double résultat d'un travail qui est à la fois concret et abstrait: dépense immédiate d'énergie, et dépense abstraite. Ainsi, à l'époque des sociétés marchandes, le travail concret dépensé dans la production des objets d'art semble permettre aux producteurs d'exprimer dans ces objets leur subjectivité puisque dans un tel contexte de production, l'art ne dépend pas uniquement

38 Voir sur cette question M. Jimenez, op. cit.: 147 et sq. et T. W. Adorno, Théorie esthétique: 66.

Un commentaire des thèses d'Adorno dépasse malheureusement notre propos. Nous nous y référons avec circonspection étant données la complexité avec laquelle il a exposé ses vues et la finesse de son argumentation.

dés activités cultuelles ou religieuses; il peut être approprié par diverses institutions ou individus; chacun peut ainsi proposer un objet-marchandise qui pourra trouver preneur. Mais, cette possibilité est aussitôt conditionnée par le fait que toute valeur d'échange est le résultat d'un travail abstrait, une énergie humaine dépensée, aussi cette subjectivité qui s'exprimait dans une valeur d'usage perd tout caractère particulier pour devenir le support d'une valeur abstraite, d'une grandeur comparable à d'autres grandeurs, pour devenir un pur signe. La libération de l'art a aussi signifié une nouvelle aliénation, plus pernicieuse: celle du signe. Dès lors, les signes ne constituent pas le "contenus" des oeuvres d'art; Ce sont les oeuvres elles mêmes qui prennent place à côté d'un ensemble d'autres signes; signes abstraits, signes fétiches.

Cette mise en situation de l'art comme marchandise permet peut-être d'expliquer la vive compétition qui est faite sur le marché entre les différents produits et sur la nécessité de produire des courants nouveaux qui seront au goût du jour. Cette deuxième moitié de siècle a peut-être connu plus de courants artistiques, différents que toute l'histoire de l'art depuis ses origines jusqu'au début de ce siècle. L'explication de cette situation repose peut-être sur les modifications qui se sont opérées au niveau des rapports sociaux de la production artistique.

L'introduction des objets d'art dans le champ de l'échange des marchandises ouvre des perspectives d'analyse qui doivent être

développées tant du point de vue des conditions de production que de celui des conditions de réception de ces objets.

7.6 Sans titre

Toutes les orientations et implications qui pourraient être dégagées à partir du postulat que l'art est une modalité du travail social n'ont pas été développées ici, toutefois on peut néanmoins constater que cette hypothèse s'est trouvée légitimée par les quelques indications que nous avons montrées. On peut aussi dire qu'elle est pertinente dans la mesure où la production artistique de ce siècle-ci, au moins, peut être mieux comprise grâce aux paradigmes qui peuvent en être déduits.

On peut finalement ajouter que s'il est possible d'interpréter les objets d'art en termes de communication, seule une mise en situation de cet aspect de l'art dans la perspective des conditions intra- et extra-esthétiques de la production permet de saisir l'ensemble des problèmes devant lesquels se trouvent les producteurs et les récepteurs d'objets d'art.

8.

SILENCES

En cette fin de siècle, l'heure est aux bilans et aux projections. Que s'est-il passé? Que voulions-"nous" réaliser? Quels moyens théoriques et pratiques avons-"nous" développés pour atteindre ces objectifs? Parmi ces derniers, quels sont ceux qui ont été effectivement atteints? Quels sont ceux qui étaient réalisables et quels sont ceux qui ne l'étaient pas? Comment avons-"nous" procédé pour distinguer ceux qui étaient réalisables de ceux qui ne l'étaient pas? Beaucoup d'énergie humaine (certains mettraient ici des guillemets) et technique a été investie dans la poursuite de ces objectifs; mais ceux-ci étaient-ils au moins connus? Et de qui? Pour qui?

Comme nous l'avons indiqué au début de ce texte, l'horizon des questions que nous posons dans cette thèse est celui de la modernité. Mais, la formulation même de ces questions relève peut-être d'une autre époque. Nous ne le savons pas et nous n'avons pas les moyens, pour le moment, de prendre position face à ce "peut-être". Comme d'autres, nous voulions esquisser quelques lignes d'un bilan qui reste à faire; nous voulions surtout questionner certains modèles qui se sont développés à une époque où la multiplicité des transformations qui se sont opérées dans le champ des pratiques artistiques semblait mettre en question, provoquer, les théories qui prétendaient les décrire.

Devant les transformations qui se sont opérées dans le champ de l'art depuis la révolution industrielle, les théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art se sont vues confrontées à deux niveaux de problèmes.

Le premier repose sur la possibilité ou non de tenir un discours sur l'art qui soit adéquat, c'est-à-dire qui corresponde à la réalité artistique elle-même. En d'autres mots, dans le contexte de la production artistique de ce siècle-ci, est-il possible de développer des modèles qui permettent de décrire les objets et phénomènes qui sont issus de cette production? Cette question épistémologique se double d'un autre problème théorique qui dépend des développements de l'art au cours du XX^e siècle. Étant données les transformations qui se sont produites dans le champ de la production artistique, étant donné, surtout, que l'art s'est produit à la limite de ce qu'il

n'est plus, déplaçant continuellement les limites de son propre champ, la "nature" de l'art, ses caractéristiques, se "diluait" à ce point que le discours de l'esthétique qui était en train de se constituer cherchait à analyser un objet qui était évanescent.

C'est peut-être cette situation qui est à l'origine du discours sur l'art; en regard de l'art contemporain. Umberto Eco pense qu'il y a complémentarité nécessaire entre le discours d'une part et l'oeuvre d'art abstraite qui constitue son propre code, oeuvre par oeuvre:

- L'oeuvre aspire tellement à son autonomie par rapport aux conventions en vigueur qu'elle fonde son propre système de communication, mais elle ne communique pas entièrement si elle ne s'appuie pas sur des systèmes complémentaires de communication linguistique (l'énonciation de la poétique), utilisés comme métalangages par rapport à la langue-code instaurée par l'oeuvre¹.

Le discours de l'esthétique se serait donc constitué comme un méta-langage alors que son objet s'épanouissait dans une altérité toujours différée. Le discours de l'esthétique se serait révélé comme un méta-langage de plusieurs façons: en explicitant les significations iconographiques et iconologiques, en identifiant les structures fondamentales des communications esthétiques, en parcourant les signes des oeuvres particulières et en observant leurs rapports avec les figures sur lesquelles et avec lesquelles elles s'inscrivent, en faisant des lectures des "idéologies imagées" et en

1 U. Eco., op.cit.: 232.

décrivant des pratiques qui signifient et montrent le possible. Et encore, le répertoire examiné est incomplet. Que l'art communique constitue bien un présupposé constitutif d'un grand nombre de discours de l'esthétique, comme Bernard Teyssède l'avait souligné.

Nous avons montré que l'opération discursive qui posait l'art comme un phénomène de communication était en réalité une projection spéculaire. Le discours sur l'art, en parlant de l'art, énonçait sans le dire les conditions de son énonciation. En parlant des figures de l'art, le discours s'observait soi-même. La réflexivité du discours sur soi est peut-être une condition nécessaire pour qu'on puisse développer des descriptions adéquates de la réalité, ici les objets et les manifestations artistiques. Toutefois, cette opération suppose qu'elle soit faite de façon explicite, que cette réflexivité se distingue de son objet et, dans le cas qui nous occupe, qu'elle soit médiatisée par une réflexion sociologique faute de quoi les théories descriptives demeurent inconscientes d'elles-mêmes.

La "réflexivité sociologique" c'est-à-dire la médiation du discours par une analyse des conditions sociales de son énonciation, apparaît d'autant plus nécessaire que le discours sur l'art qui identifiait l'art aux idéologies, y compris sous le mode de l'utopie, reproduisait l'idéologie artistique dominante de notre époque: l'idéologie muséologique. Cette idéologie a pour effet d'isoler l'art du travail social. Le musée est apparu comme le lieu physique, u-topique, qui permettait "les opérations d'escamotages sur les

bords", c'est-à-dire les activités qui ont cours dans les salles d'encan. Les théories qui ont identifié l'art à l'idéologie reproduisaient ainsi, dans l'épaisseur du discours et par la position privilégiée du spécialiste, le processus qu'elles devaient révéler. Ces thèses sont donc apparues aporétiques une fois qu'elles ont été médiatisées par une analyse des conditions socio-économiques de la production des objets d'art.

Restait alors pour nous la nécessité de montrer la légitimité du postulat que l'art est une modalité du travail social. En montrant que l'art a été mis à l'écart du travail social par différentes opérations théoriques et institutionnelles, il fallait montrer que la production artistique est bel et bien une production. Nous avons développé l'idée que l'art peut légitimement être ~~posé~~ comme une forme du travail social, en ce sens qu'il a parti lié avec l'organisation sociale du travail, aux rapports de production, et qu'il met en oeuvre, dans son activité même, des moyens de production. Finalement, nous avons montré que cette prise de position permettait effectivement d'analyser les phénomènes artistiques à partir de ce point de vue.

Dans le dernier chapitre nous avons simplement montré, indiqué qu'une analyse de la production artistique était possible à partir de ce point de vue que l'art est une modalité du travail social. Nous avons indiqué la légitimité pratique de cette hypothèse à partir de quelques travaux: ceux du Bauhaus, ceux de Jacques de Tonnancour,

ceux de Lise Landry, ceux de Bertolt Brecht. Une analyse plus exhaustive des transformations qui se sont opérées au niveau des moyens de production artistique, des rapports de production et des effets que ces transformations, ont eu sur le champ de l'expérience et de la théorie esthétique reste à faire. On se souviendra par exemple que Francastel proposait que les transformations en art modifiaient le champ opératoire de la vision. Est-il possible de montrer que les transformations techniques en architecture ont modifié l'espace opératoire de la vision? Dans quel sens? Une recherche attentive des modifications techniques mises en relations avec les transformations spatiales permettrait sans doute de confirmer l'hypothèse que nous avons formulée.

En cette fin de siècle, à l'heure des bilans, bien des dogmes s'écroulent et font place... aux incertitudes de la pensée. Dans un tel contexte, prendre la pensée au sérieux suppose qu'on accepte le défi de penser. Qui ce "on"? Bien sûr, "ça" pense, "ça" parle, "ça" écrit; mais quelqu'un, "je" peut (peux) relever un tel défi. Pour penser, on peut projeter un modèle sur un discours et le faire parler. On peut aussi questionner les modèles; non seulement un modèle à partir d'un autre, mais des modèles; pour ce faire, il faut s'essayer à la pensée, construire et déconstruire.

Celà suppose qu'on accepte les incertitudes qui l'accompagnent. Toutefois, les solutions aux problèmes de la vie se trouvent dans la vie elle-même, disait Wittgenstein. Les solutions aux problèmes de l'art se trouvent dans la production artistique et non dans la théorie. Ce dernier énoncé est juste non seulement pour les esthéticiens mais aussi pour les praticiens de l'art. Certaines vérités peuvent être énoncées sur le plan théorique, mais elles sont toujours relatives aux faits eux-mêmes et il n'est jamais absolument certain que ceux-ci donnent raison à celles-là.

Paradoxe de second niveau: comme celui de "la classe des classes qui ne sont pas membres d'elles-mêmes, est-elle membre d'elle-même"? (Bertrand Russel), il aurait peut-être fallu taire le dernier paradoxe. Mais ce texte-ci ne se serait pas produit.

OUVRAGES CITÉS

- ADORNO, Théodor W. , - Philosophie de la nouvelle musique/traduit par H. Hildenbrand et A. Lindenberg. -Paris: Gallimard, 1962.- 222 p.
- Théorie esthétique/traduit par M. Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974.- 347 p.
- ALBERS, Josef , - Interaction of Color unabridged text and selected plates. -London: Yale University Press, 1975.- 81p.
- ALTHUSSER, Louis , - Pour Marx. -Paris: Maspero, 1971. - 258 p. (Coll. Théorie).
- BARTHES, Roland , - "Rétorique de l'image" Communication, no 4, (2^e semestre 1964).- p. 40-51.
- BENJAMIN, Walter , - Essais sur Bertolt Brecht/traduit par P. Lareau.- Paris: Maspero, 1969.- 153 p.
- "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", L'Homme le langage et la culture/traduit par M. De Gandillac.- Paris: Denoël Gonthier, 1971. -pp. 137-181. (Coll. Médiations).
- BLOCH, Ernst , - L'Esprit de l'utopie/traduit par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard. Paris: Gallimard, 1977.- 344 p.
- Le principe Espérance/traduit par Françoise Wuilmart. Paris: Gallimard, 1976.- t. 1, 535 p.
- BOUVERESSE, Jacques, - Wittgenstein: La rime et la raison: science, éthique et esthétique. -Paris: Les éditions de Minuit, 1974- 239 p.
- CHAMULEAU, Jean-Luc, - Lectures de l'art, réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui. Paris: Chêne/Hachette, 1981.- 239 p.

CHARBONNIER, Georges, - Entretiens avec Claude levi-Strauss.- Paris: Julliard et Plon, 1961.- 188p.

DERRIDA, Jacques , - L'écriture et la différence.- Paris: Seuil, 1967.- 439 p. (Coll. "Tel quel").

- De la Grammatologie.- Paris: Éditions de Minuit, 1967.- 445 p. (Coll. critique).

DUBOIS, Jean , - Dictionnaire de linguistique/par J. Dubois (et al.).- Paris: Larousse, 1973.- 516 p.

DUBUFFET, Jean , - "Empreintes", L'Homme du commun à l'ouvrage.- Paris: Gallimard, 1973.- pp. 229-253. (Coll. Idées).

DUFRENNE, Mikel , - Art et politique.- Paris: Union Général d'Éditions, 1974.- 320 p., (Coll. Série "Esthétique").

- "Le jeu et l'imaginaire", Esthétique et philosophique.- Paris: Klincksieck, 1976.- T.2.

ECO, Umberto , - L'oeuvre ouverte/traduit par Chantal Roux de Bézieux.- Paris: seuil, 1965.- 316 p.

- La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique/traduit par Uccio Esposito-Torrigiani.- Paris: Mercure de France, 1972.- 447 p.

FOLCH-RIBBAS, Jacques - Jacques de Tonnancour: ou le signe et le temps.- Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1971.- 92 p.

FOSTER, Hal , - "Re: Post", Parachute, # 26, (1^{er} trimestre 1982).- pp. 11-15.

FOUCAULT, Michel , - Les mots et les choses.- Paris: Gallimard, 1966.- 400 p.

- FRANCASTEL, Pierre , - Art et technique.- Genève: Gonthier, 1956.-
295 p. (Coll. Médiations).
- FREUD, Sigmund \ , - Totem et tabou/traduit par S. Jankélévitch.-
Paris: Payot.- 176 p. (Coll. Petite
bibliothèque Payot).
- GROPIUS, Walter , - Appollon dans la démocratie, la nouvelle
architecture et le Bauhaus. - Bruxelles: La
connaissance s.a., 1969.-
- HABERMAS, Jürgen , - La technique et la science. comme
"idéologie"/traduit par J.R. Ladmiral.-
Paris: Gallimard, 1973.- 211 p. (Coll. Les
essais).
- HADJINICOLAOU, Nicos, - Histoire de l'art et lutte de classes.-
Paris: Maspero, 1974.- 218 p. (Coll. Textes
à l'appui).
- ITTEN, Johannes , - L'art de la couleur/traduit par Sylvie
Girard.- édition abrégée.- Paris: Dessain et
Tolra, 1973.- 95 p.
- JIMENEZ, Marc , - Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art.-
Paris: Union Générale d'Éditions,
1973.- 318 p.
- Vers une esthétique négative: Adorno et la
modernité.- Paris: Le Sycomore, 1983.-
422 p. (Coll. "Arguments critiques").
- KOFMAN, Sarah , - L'enfance de l'art- Paris: Payot, 1970.-
228 p. (Coll. Science de l'homme).
- KORTIAN, Garbis , - "L'art appartient-il au passé? La thèse
hégélienne de la fin de l'art et la
psychanalyse" Critique, no 416,
(janvier 1982).- pp. 72-83.
- "Le sens du possible" Critique, no 370,
(mars 1978).- pp. 303-323.

- KUENTZ, Pierre , - "Le tête à texte": Exposé sur l'idéologie
bourgeoise véhiculée par la lecture et le
passage du "tête à tête" au "tête à tête" en
littérature, Esprit, v. 42, no. 12, (décembre
1974).- pp. 946-962.
- LANGLAIS, Xavier de , - La technique de la peinture à l'huile.-
Paris: Flammarion, 1959.- 493 p.
- LEBOT, Marc , - Peinture et machinisme.- Paris:
Klincksieck, 1973.- 249 p.
- LEFEBVRE, Henri , - La présence et l'absence, contribution à la
théorie des représentations.- Paris: Tournai
Casterman, 1980.- 244 p.
- LÉGER, Fernand , - Fonctions de la peinture.- Paris: Conthier,
1965.- 206 p. (Coll. Médiations).
- LEROI-GOURHAN, André, - Le geste et la parole la mémoire et les
rythmes.- Paris: Albin Michel, 1965.- T.2,
285 p. (Coll. Sciences d'aujourd'hui).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, - Anthropologie structurale deux - Paris:
Plon, 1973.- 450 p.
- Mythologiques: le cru et le cuit.- Paris:
Plon, 1964.- v.1, 402 p.
- LYOTARD, Jean-François- La condition post-moderne- Paris: Éditions
de minuit, 1979.- 109 p.
- Discours, Figure - Paris: Klincksieck,
1974.- 428 p.
- Les transformateurs duchamp.- Paris:
Galilée, 1977.- 155 p. (Coll.
Écriture/figure).
- "Freud selon Cézanne" Des dispositifs
pulsionnels.- Paris: Union générale
d'éditions, 1973.- pp. 71-94.

LYOTARD, Jean-François- "La peinture comme dispositif libidinal" Des dispositifs pulsionnels.- Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.- pp. 237-280.

MARIN, Louis , - Utopiques: jeux d'espaces.- Paris: Éditions de Minuit, 1973.- 358 p.

- "Éléments pour une sémiologie picturale" Études sémiologiques.- Paris: Klincksieck, 1971.- pp. 17-43.

- "Le discours de la figure" Études sémiologiques.- Paris: Klincksieck, 1971.- pp. 45-60.

- "Comment lire un tableau" Études sémiologiques.- Paris: Klincksieck, 1971.- pp. 89-99.

- "Philippe de Champaigne et Port-Royal" Études sémiologiques.- Paris: Klincksieck, 1971.- pp. 127-158.

- "L'espace Pollock" Parachute, no. 27, (2^e trimestre 1982).- pp. 12-20.

MARX, Karl

- Le Capital/traduit par Roy.- Paris: Garnier Flammarion, 1969.- L.1, 699 p.

- Contribution à la critique de l'économie politique/traduit par M. Hussan et G. Badia.- Paris: Éditions sociales, 1957.- 309 p.

- L'idéologie allemande/par Karl Marx et Friedrich Engels/traduit par H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard et R. Cartelle.- Paris: Éditions sociales, 1968.- 632 p.

- MUSIL, Robert , - L'homme sans qualités/traduit par Philippe Jaccottet.- Paris: Seuil, 1956.- T.1, 793 p. (Coll. Points).
- NIETZSCHE, Friedrich W.-Ainsi parlait Zarathoustra/traduit par Geneviève Blanquis.- éd. bilingue- Paris: Aubier Flammarion, 1969.- T.2, 377 p.
- PANOFSKY, Erwin , - Essais d'iconologie: Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance/traduit par C. Herbertte et B. Teyssèdre.- Paris: Gallimard, 1967.- 394 p.
- L'oeuvre d'art et ses significations: Essais sur les "arts visuels"/traduit par N. Teyssèdre et B. Teyssèdre.- Paris: Gallimard, 1969.- 322 p.
- La perspective comme forme symbolique/traduit par Guy Ballangé.- Paris: Éditions de Minuit, 1975.- 273 p. (Coll. "Le sens commun").
- PLEYNET, Marcelin , - L'enseignement de la peinture.- Paris: Seuil, 1971.- 223 p. (Coll. "Tel quel").
- POULAIN, Jacques , - Logique et Religion - La Haye, Paris: Mouton, 1973.- 228 p.
- RAGON, Michel . - Vingt-cinq ans d'art vivant: chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art, 1944-1969.- Paris: Casterman, 1969.- 420 p.
- ROBERT, Guy , - L'art au Québec depuis 1940.- Montréal: Éditions La Presse, 1973.- 501 p.
- SAUSSURE DE, Ferdinand- Cours de linguistique générale- Paris: Payot, 1968.- 331 p. (Coll. Études et documents).

UEDING, Gert

- , - "L'art comme Utopie, remarques sur l'esthétique du pré-apparaître Chez Ernst Bloch" Utopie-Marxisme selon Ernst Bloch/traduit par C. Piron-Audard et G. Raullet.- Paris: Payot, 1976.- pp. 68-78.
(Coll. critique de la politique)

WITTGENSTEIN, Ludwig, - Tractatus Logico-philosophicus/translated by D.F. Pears et B.F. Mc Guinness.-éd. bilingue-London: Routledge and Kegan Paul, 1961.- 166 p.

- Philosophical Investigations/translated by G.E.M. Ascombe.- Oxford: B. Blackwell, 1972.- 250 p.

- "Conversations sur Freud" Leçons et conversations/textes établis par Cyril Barret d'après les notes de Rush Rees/traduit par Jacques Fauve.- Paris: Gallimard, 1971.- pp. 87-105.



FIGURE # 1: Larry Rivers, Maîtres hollandais et cigares, 1963 Huile sur toile, 244 X 172 cm.



FIGURE # 2: Tano Festa, Détail de la chapelle Sixtine, 1963. Huile et collage sur toile, 193 X 130 cm.



FIGURE # 3: Rembrandt, Enlèvement de Ganymède, 1635, Dresde, Gemälde galerie, toile 1,71 X 1,30, Ph. Giraudon.



FIGURE # 4: Pierre-Paul Rubens, Enlèvement de Ganymède vers 1636-37, Madrid, Prado, toile 1,89 X 0.87 Ph. Anderson-Giraudon.

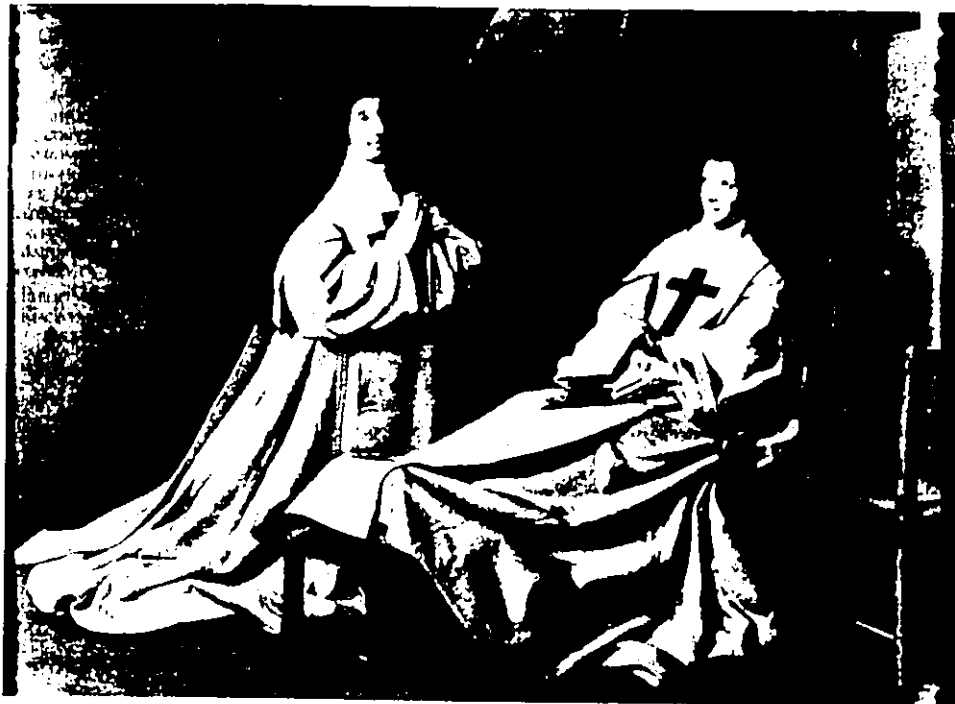


FIGURE # 5: Philippe de Champaigne: Mère Catherine-Agnès Arnauld et
Mère Catherine de Ste-Suzanne. Musée du Louvre (Cl.
Girandon).

TRAITEMENT DE TEXTE ABACOM INC.

Rita Guertin

Selma Gagnon

RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous avons examiné différentes théories descriptives, méta-descriptives et normatives de l'art dans le but d'évaluer la légitimité de certains de ces discours.

Nous avons montré que l'un des présupposés les plus importants de ces différentes théories consistait à postuler que, dans les phénomènes artistiques d'ordre visuel, il y a communication, que l'art communique. L'art communiquerait différentes choses: les conceptions du monde d'un artiste, d'un groupe social, d'une nation, d'une culture à un moment donné de son histoire, ou les structures culturelles d'une civilisation, de l'humanité, ou encore, les idéologies et les aspirations de libération des classes sociales, ou les codes même, qui permettent la réalisation des messages esthétiques. L'art ferait ainsi partie du système d'échange des "signes".

Mais au XX^e siècle, plus particulièrement, l'association objet d'art/signe, en même temps qu'elle prend de l'ampleur sur le plan de la théorie, semble mise en cause, dans certains cas, sur le plan de la pratique artistique.

Il faut alors questionner l'adéquation de la théorie aux objets et pratiques de l'art. Toutefois, en regard de l'idée que l'art communiquerait des idéologies ou de l'utopie, considérée comme discours ou comme pratiques, les problèmes d'adéquations se transforment en problèmes de cohérence.

À cet égard, nous avons montré à partir de l'hypothèse que l'art est une modalité du travail social, que les théories qui posent l'art comme idéologie et comme utopie, doublent sur le plan théorique l'opération réelle de "l'idéologisation de l'art" par sa mise à l'écart du travail social. En posant l'art sur le plan de l'idéologie et de l'utopie, ces théories réalisent ce qu'elles devaient critiquer: c'est-à-dire l'idéologie muséologique, qui est l'idéologie artistique dominante de notre époque.

L'énonciation du discours sur l'art si elle n'est pas médiatisée par une réflexion sur les conditions sociales de son énonciation risque de produire des incohérences qui font tourner à vide les discours qui les portent.

En acceptant la direction de cette thèse et en soutenant la démarche qui a conduit à sa réalisation, le professeur Vance Mendenhall a largement contribué à ce que notre projet prenne forme de façon définitive. Tout au long de nos réflexions et recherches, monsieur Mendenhall a formulé des remarques et indiqué des orientations qui ont été très pertinentes pour la formulation de nos idées. Par ailleurs, le très grand respect qu'il a manifesté à l'égard de l'autonomie de notre démarche est sans doute ce qui a permis le développement des problématiques que nous traitons. En conséquence de quoi, nous tenons à le remercier avec toute la gratitude qu'il mérite.

Nous voulons aussi remercier monsieur Gaétan Thérien, sculpteur, qui nous a fait voir l'art, le professeur Jacques Poulain qui nous a aidé à formuler la problématique de la légitimité du discours de l'esthétique, et Michèle Rodier, sculpteure-céramiste, avec qui nous avons discuté presque quotidiennement des principaux problèmes développés dans notre thèse.