

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Des spécialistes en scène
Des mille manières... Lecture/Oeuvres

René Payant

Number 32, Winter 1983–1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40052ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Payant, R. (1983). Review of [Des spécialistes en scène : *Des mille manières... Lecture/Oeuvres*]. *Lettres québécoises*, (32), 54–57.

DES SPÉCIALISTES EN SCÈNE

Des mille manières... Lecture/Oeuvres

Des mille manières... Lecture/oeuvres d'art n'est pas réellement un catalogue accompagnant une exposition¹. Ce serait même l'inverse, car l'exposition a été pensée pour *exposer*, pour mettre en scène diverses approches de l'oeuvre d'art. Ceux qui ont visité cette exposition se rappelleront le (lourd) support textuel qui était juxtaposé aux oeuvres. Au Musée d'art contemporain, à cause de l'ampleur des salles, cet appareil n'encombrait pas trop l'exposition; mais au Musée du Québec, l'entassement nuisait grandement à la perception des oeuvres. On oublie trop souvent que l'accrochage fait aussi partie du sens d'une exposition, qu'on ne peut donner à voir d'une manière neutre. Ici, l'orientation interprétative était plus explicitement et massivement donnée par le support textuel. C'était d'ailleurs le but même de l'exposition: donner à voir, en opération, diverses approches de l'oeuvre d'art, diverses grilles de lecture ou d'interprétation. L'exposition se voulait donc d'emblée *didactique*, et se rangeait adéquatement dans la série des activités du service d'animation qui visent à atteindre le milieu étudiant et le grand public en général. C'est sous l'angle de ce didactisme, de cette volonté d'enseigner, que je voudrais commenter cette publication et ce projet dont le titre éveille la proposition énoncée par Borduas dans sa célèbre conférence de 1942. D'ailleurs, le texte de cette conférence montre que Borduas se situait à l'extrême opposé de l'orientation de cette exposition puisqu'il y parlait d'une manière «*absolue*» de goûter une oeuvre d'art: «*celle qui permet la contemplation de sa beauté*

substantielle». Malgré ses intentions et le public visé, il me semble que *Des mille manières...* est un projet spécialisé². À présenter un tel projet, on ne va pas vers le public pour l'initier à l'aventure de l'art, à l'incongruité apparente de ses formes et de ses déplacements multiples, ou pour le familiariser avec le monde même des productions artistiques, mais on l'invite (sinon le force) à rejoindre les spécialistes: c'est-à-dire à poser des questions spécifiques aux oeuvres d'art et à élaborer des outils analytiques et conceptuels adéquats pour répondre à ces questions. On ne visite pas spontanément une exposition — et je suis certain que les auteurs des textes n'échappent pas à cette règle fondamentale — avec d'abord, ou surtout, une grille d'analyse ou d'interprétation dans le regard. Le regard du spécialiste de l'art est bien sûr un regard *informé* (souvent même *déformé*), mais une visite d'exposition ne peut se réduire aux éléments que consciemment ou non cette orientation, ou contrainte du regard, prélève. D'aucuns savent combien il est difficile de tenir un discours devant les oeuvres elles-mêmes, car elles sollicitent simultanément de mille manières. Seul l'isolement: la table de travail, l'espace de la page, les notes accumulées et les problématiques progressivement définies et balisées, assure, mais combien précairement, non seulement de la rigueur du discours mais de sa possibilité même. Le discours est un espace *construit*. La construction est la condition de possibilité du discours dont il conviendrait de pointer la réalité et de déterminer les composantes. Puisque le projet général

était d'enseigner à propos des diverses approches de l'oeuvre d'art, il me semble qu'on aurait dû commencer par là, c'est-à-dire par montrer, ou au moins dire en clair, que ces lieux de lecture et de discours sont des *élaborations d'objet*. Mais cela aurait obligé que le projet soit auto-réflexif et non seulement transitif. Dès lors, ces *Mille manières...* auraient été présentées dans leur juste statut: comme des conditions non nécessaires à la réception des oeuvres mais par ailleurs constitutives des discours qui transforment ces oeuvres en procès pourvus d'historicité, c'est-à-dire en événements. Il faut donc se demander ce que cette publication et cette exposition enseignent. On le trouve du côté du savoir-faire. Un savoir-faire exposé avec une assurance (ou une naïveté) qui quelque part fait problème.

L'origine du projet éclaire sur son actuel prolongement. En mai 1981, la coordination provinciale d'Esthétique et d'Histoire de l'art, regroupant les professeurs du niveau collégial, organisait un colloque pour «*permettre une exploration de (la) dimension méthodologique (du) métier qui fut trop absente des études universitaires de beaucoup d'entre nous*». Ainsi, Alain Richard situe le lieu et l'enjeu de cette interrogation sur les méthodologies: la pédagogie proprement collégiale. La fécondité de ce colloque est certainement indéniable³. C'est porté par l'enthousiasme issu du succès de ce colloque que certains eurent l'idée de l'exposition. Quatre des intervenants au colloque participèrent à l'exposition: Nicole Dubreuil-Blondin, Pierre Filteau, David

Karel et Jean-Claude St-Hilaire. L'exposition est à deux volets: la première partie comprend des oeuvres qui servent à illustrer le fonctionnement des méthodologies, la deuxième invite les quatre participants à analyser la même oeuvre, *Sans titre no 2* de Jocelyne Allouche, à partir de la méthodologie qu'ils ont d'abord exposée. De part et d'autre, les interventions soulèvent plusieurs problèmes et montrent que si la réflexion a été, d'un point de vue interne (la réunion de profs réfléchissant sur leur enseignement), plutôt enrichissante, elle devient discutable lorsqu'elle prend la forme d'une exposition telle qu'on l'a présentée.

Chaque intervention mériterait un commentaire particulier et attentif quant à ses résultats (contenu interprétatif), mais je me limiterai à souligner ici les éléments qui m'apparaissent critiquables du point de vue de la visée didactique. Les oeuvres ont été choisies, dit-on dans l'introduction, parce qu'«elles se prêtaient à une démonstration claire des méthodes préconisées» et, ajoute-t-on, parce qu'«elles suscitaient chez (les intervenants) un intérêt particulier». Cette double motivation, on le verra, rend équivoque la question méthodologique elle-même.

From the horse's mouth

Sous le titre *La théorie de l'art*, David Karel présente une oeuvre de Louis Cane dans le but de montrer le statut et le rôle de la théorie de l'art dans l'analyse. Théorie de l'art signifie ici: «a) l'idée de l'art chez les artistes, et b) les documents (écrits ou enregistrés) permettant de connaître la théorie dans son sens premier». Karel ajoute: «La théorie n'est pas «dans» l'oeuvre; la lecture de l'oeuvre ne rend pas la théorie. L'oeuvre constitue plutôt un genre de réponse aux besoins identifiés dans l'esprit de son créateur». La question sera celle de l'origine: «remonter au sens originel de la création»; «la théorie offre l'unique voie d'accès au pourquoi de (l') existence (de l'oeuvre)». Nous sommes ainsi amenés à l'épineuse question de l'intentionnalité pour laquelle le discours de l'artiste sur son oeuvre tient une place déterminante et privilégiée. L'enquête est à mener plus avant: «en analysant la théorie de l'art à titre d'indice du vécu de l'artiste». Remonter «de la théorie de l'art à ce dont

elle est justement le reflet». L'intentionnalité, les motivations seules permettront de distinguer les oeuvres... En voilà assez pour indiquer où se situe cet auteur. Principalement appuyée sur des références à la phénoménologie husserlienne, du reste étrangement venues dans ce contexte, cette analyse valorise à l'excès les informations para-oeuvres et donne aux documents le pouvoir d'identifier l'essence d'une oeuvre et de parvenir à montrer «l'identité d'essence avec le vécu intentionnel de l'artiste».

Outre le fait que cette option méthodologique est fort discutable et devrait être analysée en tant que symptôme, comme toutes les questions sur l'origine, à partir de la question paradigmatique de la psychanalyse freudienne: d'où viennent les enfants? l'arrêt sur l'oeuvre de Louis Cane ne pouvait être un plus mauvais choix et témoigne d'une incompréhension presque totale de cette oeuvre. Les textes de Louis Cane sont d'un intérêt certain et la qualité de leur argumentation donne à la théorie (informée de marxisme et de psychanalyse) une forme rarement atteinte dans les écrits d'artiste. Ils sont sans doute pour cela séduisants. Mais c'est une erreur historique que de les considérer au même titre que le manifeste de Borduas, les entretiens avec Picasso, les écrits de Matisse ou de Kandinsky, le journal de Delacroix, les lettres et sonnets de Michel-Ange, la réponse de Bronzino ou de Pontorno à l'enquête de Varchi. En regard de ces exemples le cas de Cane est spécifique. Représentant exemplaire de l'esthétique de Support-Surface, cofondateur de la revue *Peinture — Cahiers théoriques*, Cane a pour ainsi dire une double pratique: la peinture et l'écriture théorique. Les textes théoriques font alors partie de la pratique artistique elle-même et témoignent d'une dimension revendiquée pour la peinture: elle est pratique théorique, théorie de sa propre pratique. En prenant Cane comme cas, Karel s'est carrément placé dans un lieu complexe dont il n'a pas su marquer la spécificité, c'est-à-dire la valeur historique, parce qu'il n'a pas distingué le statut et la fonction «originale» des écrits de Cane. D'ailleurs les rapports entre la pratique picturale et la pratique textuelle restent chez Cane tendus et ambigus. En plus, il faudrait ajouter que les paroles d'un artiste, quelle qu'en soit la forme, devraient être abordées avec plus de sus-

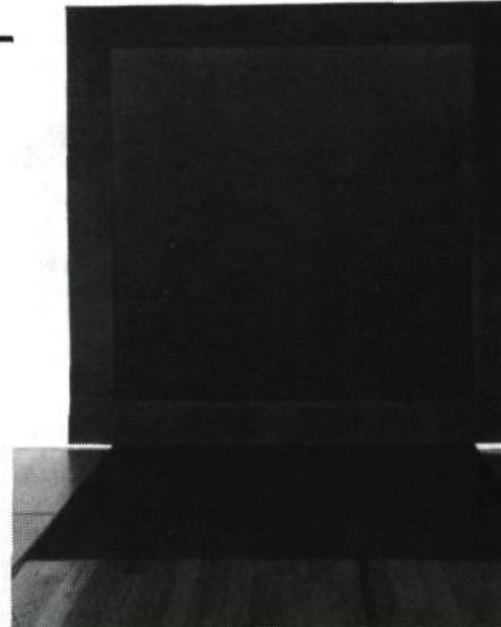


Photo: F. Desaulniers

Louis Cane: *Peinture, 1974, huile sur toile.*

picion, et analysées en tant qu'objet et non comme simple clé ouvrant la porte sur le chemin de la vérité interprétative.

Mettre l'oeuvre au passé

Pierre Filteau présente *L'approche iconologique et son application* à partir d'une oeuvre de Marius Dubois: *L'éclipse* (1975-1976). L'exposé rappelle d'abord clairement les distinctions importantes des trois niveaux d'analyse distingués par Erwin Panofsky, puis applique la grille à l'oeuvre de Dubois. Selon Panofsky, l'histoire de l'art est une discipline humaniste et l'historien d'art, en observant les interférences qui existent à une époque donnée entre les divers domaines du savoir et de la culture, tente de se familiariser avec l'atmosphère de cette époque afin de vérifier sa propre sensibilité subjective et de restituer dans sa clarté et sa pureté la *Weltanschauung* spécifique. Filteau n'interroge pas les fondements épistémologiques de cette approche qui postule une signification atteignable et une vérité interprétative. Mais le plus troublant reste l'application de la méthode iconologique à Marius Dubois. Chargée iconographiquement, l'image de Dubois se prête admirablement à l'enquête, au repérage des motifs et de leur provenance. Sur cette oeuvre, l'analyse iconologique reste souveraine, intacte, appliquée, selon l'orthodoxie panofskienne qui s'est principalement développée à partir de l'analyse de la Renaissance italienne. La transformation de l'art



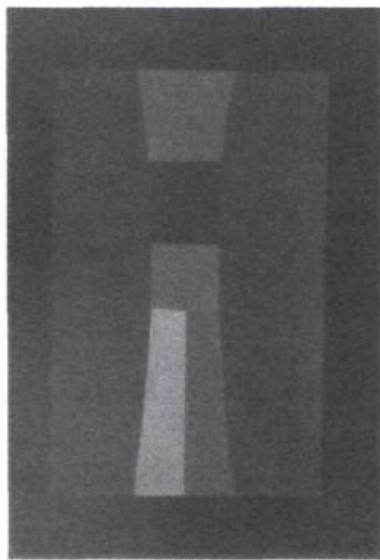
Photo: Paul Altman

L'Éclipse de Marius Dubois, 1975-76, huile sur toile.

du XX^e siècle a montré les limites conceptuelles et techniques de cette approche qui a contribué à donner à l'histoire de l'art ses lettres de noblesse. On se rappellera ici la polémique entre Panofsky et Barnett Newman (représentant de l'abstraction *Color Field* américaine). Filteau conclut d'ailleurs en restant fidèle à la thèse panofskienne: «L'oeuvre est plus facile à aborder dans la mesure où elle se rattache à certains grands courants esthétiques et iconographiques. Si le tableau était abstrait ou d'une figuration très simple, la démarche serait moins riche de sens. C'est donc surtout à l'art figuratif et narratif que cette méthode peut être de quelque apport car l'oeuvre abstraite est plus limitée dans sa signification symbolique». Puisque le but de l'exposé était de montrer le fonctionnement de la méthode iconologique, il aurait peut-être été plus juste de la pratiquer sur une oeuvre provenant d'une époque qui l'a motivée. La figuration qui se développe durant l'époque moderniste (depuis Manet) révèle sa pertinence en relevant le défi moderniste accompli dans la peinture abstraite. L'application de l'iconologie à cette forme moderniste de la figuration obligerait à une reformulation, je ne dis pas à un rejet, des fondements, des visées et des outils de l'approche panofskienne. En s'appliquant aisément à l'image de Dubois, l'analyse énonce implicitement, mais sans aucun doute, que cette oeuvre date. Cela dit, j'ajouterai que Filteau pratique avec rigueur l'approche iconologique.

Une conscience historique

Dans *Analyse formelle et formalisme*, Nicole Dubreuil-Blondin distingue le traditionnel commentaire formel du tableau, c'est-à-dire la *description* des éléments plastiques et de la composition, de l'intérêt que la *théorie* formaliste accorde à la forme; forme présentée comme lieu du sens, comme lieu spécifiquement pictural ayant une histoire autonome. Le choix de l'oeuvre de Jack Bush est judicieux. De ce point de vue, N. Dubreuil-Blondin a été justement prudente. Sans présenter une oeuvre liée directement à la théorie formaliste (par exemple Noland, lu par Michel Fried dans le sillon tracé par Clement Greenberg), elle s'est légèrement déplacée vers le corpus canadien, s'arrêtant sur une oeuvre qui est reconnue pour ses affinités avec les préoccupations de la peinture américaine des années soixante. Autrement dit, plutôt que de s'efforcer à appliquer «l'approche» formaliste à n'importe quelle oeuvre (au risque de réduire l'oeuvre à ce contre quoi elle réagit), elle a rendu l'exposé d'autant plus didactique en montrant le genre d'oeuvres qui a engendré le formalisme comme discours. Retraçant d'abord la tradition du commentaire sur la forme (Focillon, Wolfflin...) et les effets de ce point de vue en histoire de l'art, elle déploie ensuite l'histoire même du formalisme pour montrer qu'il est *historique*. C'est-à-dire qu'il n'est pas une méthodologie pensée indépendamment de la production, une approche transhisto-



Tall Column de Jack Bush, 1964, huile sur toile.

rique qui vaudrait d'emblée pour toutes les oeuvres, mais qu'il s'est développé en confrontation directe et étroite avec des productions artistiques spécifiques: la peinture américaine après 1950, peinture dont on cherchait à marquer la spécificité et à partir de laquelle on marque la spécificité de la peinture elle-même. Elle souligne ensuite les conséquences politiques du formalisme en décrivant rapidement son pouvoir dans le champ de l'art au moment où celui-ci sert à la représentation internationale des États-Unis. Elle relève enfin les limites mais aussi la nécessité du formalisme. De cet exposé, on doit conclure que le formalisme, qui réinterprète l'histoire de l'art elle-même, n'est pas une méthode ou une approche, mais plutôt une *esthétique*.

Un structuralisme d'occasion

Dernier texte de la série, *Le doute ou la méthode: approche structuraliste* de Jean-Claude St-Hilaire est à mon avis le plus étonnant, car il me semble n'avoir de structuraliste que son titre. Rappelant quelques notions fondamentales à partir de Lévi-Strauss, dont — contrairement à ce qu'il en dit — *La Voie des masques* n'est pas l'ouvrage le plus intéressant pour qui s'intéresse à l'art, St-Hilaire analyse minutieusement des oeuvres de Lauréat Marois. Processus étonnant pour un point de vue structuraliste: St-Hilaire s'en réfère aux entretiens (dans lesquels Marois explique entre autres sa méthode de travail et ses idées sur la composition de l'image) qu'il a eus avec l'artiste. Cela donne un curieux commentaire, teinté de psychologisme et dont la conclusion est fort discutable, témoignant de l'*affection* de l'analyste pour l'oeuvre qu'il a découverte et l'artiste qui l'a impressionné. En fait, cette analyse est un bon commentaire formel (tel que décrit par N. Dubreuil-Blondin) accompagné, ou complété, par une analyse symbolique (qui n'est pas étrangère à l'iconologie). Là où ce «structuralisme» affiche le plus explicitement sa faiblesse, sinon son absence même, c'est dans le laxisme du vocabulaire et, partant, des notions et concepts qui seuls assurent de la rigueur du discours. Par exemple: «Ce qui différencie à prime abord un mythe d'une peinture est probablement le médium, le mode d'expression». Puisqu'il s'agit d'enseigner, pourquoi ne pas introduire le *signifiant* des systèmes comparés, la *substance* du plan de l'expression qu'il im-



Photo: Y. Martin

Architecte de Lauréat Marois, sérigraphie 1982.

porte de distinguer de la *matière* elle-même par la *valeur* investie dans les éléments qui constituent par leur *relation* la *forme* de ce plan, etc? D'autre part, l'analyse de St-Hilaire se développe image par image, pour dégager la communauté du contenu symbolique. À chaque image, les paramètres varient. Que devient l'idée lévi-straussienne fondamentale de *groupe de transformation*? Il aurait sans doute fallu enseigner ce qu'est un corpus, comment il se constitue et se clôture, s'il est naturel ou construit par l'observateur. Enfin, l'intérêt didactique de l'exposé aurait été plus marqué s'il s'y trouvait une description du *bricolage* qui est le concept ayant le plus circulé à partir de Lévi-Strauss... Une analyse structurale ne se conclut pas comme ceci: «Lauréat Marois aurait choisi, proba-

blement inconsciemment, un mode d'expression qui, à partir d'une matrice, reproduit des doubles et il est devenu probablement un des meilleurs sérigraphes du pays». Le structuralisme n'est pas sans reproche, et ses limites — du reste opératoires — sont aujourd'hui contestées; mais ses acquis sont à conserver même s'il convient de le compléter en ré-introduisant la sémantique, et la délicate question de l'auteur. Selon l'exposé de St-Hilaire, le structuralisme veut tout dire, c'est-à-dire ne veut plus rien dire. Sa reformulation n'est pas là sur la bonne voie.

Tristes topiques

La deuxième section de ce catalogue comprend les interventions des quatre auteurs sur l'oeuvre d'Allouche. C'est la partie la plus faible mais aussi la plus éloquente. On y voit le malaise même du projet: l'application de grilles constituées à une oeuvre. La position de N. Dubreuil-Blondin pointe directement la difficulté; les autres approches fonctionnent de guingois. Bref, l'oeuvre prouve qu'elle ne se soumet pas aisément au discours qui la précède. On sait qu'une oeuvre digne d'intérêt impose jusqu'à un certain point sa grille de lecture...

Puisque cette exposition et le document qui circule comme matériel pédagogique se voulaient didactiques, ils deviennent dans l'ensemble douteux d'une double manière. D'abord parce qu'ils convoquent sans avertissement le public à un regard de spécialiste; et surtout parce qu'ils proposent avec une assurance injustifiée des analyses qui, dans plusieurs

cas, ne résisteraient pas à la critique spécialisée. C'est rendre un bien mauvais service au grand public que de l'entraîner dans de telles voies.

Notes

1. *Des mille manières... Lectures/oeuvres d'art*, Musée d'art contemporain (27 février — 10 avril), Musée du Québec (16 avril — 5 juin), 1983; catalogue ill. en c. et n. et b., 66 p.
2. Je reprends ici d'une manière plus élaborée les brèves observations que j'ai faites lors de la table ronde organisée à propos de cette exposition au Musée du Québec (27 avril) et à laquelle participaient les auteurs des textes et deux des artistes «analysés» (Lauréat Marois et Marius Dubois).
3. Une dizaine de professeurs des niveaux collégial et universitaire présentèrent des exposés qui sont regroupés dans les actes du colloque: *Approches de l'art, méthodologies d'histoire de l'art et d'esthétique* (comment l'art devient historique et pour qui), Gouvernement du Québec, Ministère de l'Éducation, Direction générale de l'enseignement collégial, 1981, 260 p. (édition très limitée).

Si vous vous intéressez à la littérature québécoise et à nos écrivains, pourquoi ne pas vous abonner à

Lettres québécoises ?

C'est une revue qui leur est entièrement consacrée.

Aidez-nous à parler et à faire parler d'eux.

Lettres québécoises,
C.P. 1840, Succ. B, Montréal, Québec,
H3B 3L4

Tél.: 525-9518

ABONNEMENT

Nom

Adresse

.....

à commencer avec le numéro

Canada	\$ 8.00
USA	\$10.00
Europe	\$15.00
Institutions	\$10.00
De soutien	\$20.00