



HAL
open science

L'œuvre d'art et le “ laissé penser ”

Mathieu Brunet

► **To cite this version:**

Mathieu Brunet. L'œuvre d'art et le “ laissé penser ”. Yannick Butel. La critique. Un art de la rencontre, Presses Universitaires de Provence, pp.39-46, 2019, 9791032001981. hal-02123191

HAL Id: hal-02123191

<https://hal.science/hal-02123191>

Submitted on 20 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La critique

Un art de la rencontre

sous la direction de
Yannick Butel



ARTS



ARTS
série Scène

La critique
Un art de la rencontre
L'origine du geste II

sous la direction de
Yannick Butel

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Remerciements

À Anyssa Kapelusz, Louis Dieuzayde, Gilles Suzanne et Arnaud Maisetti pour les relectures patientes de chaque contribution.

À l'université Franco-Allemande, à l'UFR ALLSH, au LESA d'Aix-Marseille Université, au collège doctoral de l'université d'Hildesheim, au PTAC de l'université de Rennes 2, au CRAE de l'université Jules Verne Picardie, au laboratoire Passages XX-XXI de l'université de Lyon 2, à l'Institut de recherche et d'études théâtrales de l'université de la Sorbonne nouvelle Paris 3, au Laboratoire santralistabul de l'université de Bilgi, au CRASC de l'université de Mostaganem, à l'universidade federal do Rio Grande do sul de Porto Alegre (UFRGS), à l'universidade federal do estado do Rio de Janeiro, à l'université fédérale de Rio (UNIRIO), aux équipes techniques de l'École régionale d'acteurs de Cannes-Marseille, du Théâtre Antoine Vitez, du CDN de Marseille, à l'Insensé, à Épices et Possibles... ainsi qu'à toute l'équipe de la Maison de la recherche d'Aix-Marseille Université...

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr

[facebook](#)

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

L'œuvre d'art et le « laissé penser »

Mathieu BRUNET

Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Il n'est parfois pas inutile de prendre un peu de recul – historique en particulier – pour penser le présent. Si la production artistique et critique contemporaine est l'objet premier des études réunies dans cet ouvrage, il me semble que la question soulevée est, dans une grande part, intemporelle. Quel rapport l'œuvre d'art entretient-elle avec la critique, le discours critique, la posture critique ? Entre contrainte et liberté, explicitation et suggestion, revendication et indifférence, consensus et dissensus, les modalités sont infinies.

Dans sa conférence « Qu'est-ce que la critique ? », Michel Foucault posait la critique comme « art de l'inservitude volontaire », et lui assignait comme fonction le « désassujettissement ». La critique serait donc ouvrage de liberté, de libération, art de ne pas être gouverné, revendication de droits contre l'abus d'un pouvoir perçu comme autoritaire. En partant de cette définition de la (position) critique, je voudrais questionner le rapport qu'entretiennent l'œuvre et le discours critique sur l'œuvre et cerner une forme très particulière de l'ouverture critique pratiquée par une œuvre d'art, que je qualifierai pour l'instant d'indirecte ou d'impensée, et qui constitue peut-être l'une de celles qui permet le plus bel « art de la rencontre ». J'opposerai, dans cette étude, deux périodes du XVIII^e siècle qui correspondent, selon moi et d'autres, à deux modalités de rapport entre l'œuvre et le discours critique, l'une assez explicite et univoque, l'autre plus incertaine et difficile, mais aussi plus riche à mes yeux.

Avant toutefois d'en venir à cette période, je voudrais faire un détour par le cinéma de Carmelo Bene. Si la place qu'il a occupée dans le théâtre d'avant-garde italien depuis les années 1960 jusqu'à sa mort est immense, son œuvre cinématographique est, elle, relativement limitée : seulement cinq longs métrages et cinq moyens ou courts métrages, tous réalisés entre 1967 et 1973 – mais c'est une œuvre proprement stupéfiante. Ce sont des films d'une énergie déconcertante, dionysiaque, des films qui déconstruisent l'image, la narration, le rythme et le montage, le rapport à la musique et aux textes, des œuvres que l'on pourrait qualifier de littéralement *excentriques* – on pense en particulier à *Hermitage* (1968, 25 min). Mais ces films ne se limitent pas à

un art du vertige : ils entraînent, semble-t-il, le public dans un processus de rêverie critique, lié à la fois à la mise en question de toute une série de normes (esthétiques, morales et politiques) et à une présence évanescence du sens qui résiste à toute assignation claire. Devant ces films dérangeants, c'est-à-dire puissamment déplaçants, désassujettissants, le public se trouve contraint à un recentrage et à une autonomisation de la pensée réflexive. Ces films sont ainsi pour moi un bon exemple de ce que j'appellerais des œuvres critiques ou « politiques », dans un sens foucauldien. Bien sûr, ce cinéma est très daté, ou plutôt ancré dans la période des années 1960-70, avec tout ce qu'elle a pu comporter d'activités artistiques plus ou moins révolutionnaires (on peut penser par exemple à Fernando Arrabal et au théâtre panique). Ces pratiques étaient certes alors « marginales » et contestataires ; mais cette marginalité avait, pour parler comme on le faisait au XVIII^e siècle, « droit de bourgeoisie », était reconnue et présente dans l'espace public – *Capricci*, l'un des films de Bene les plus délirants, a été projeté au Festival de Cannes en 1969 dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs ; il a certes provoqué un scandale, mais il y a été programmé, et vu. C'est sans doute aussi cette légitimité problématique qui permet la « rencontre ». Or, de façon un peu surprenante, l'effet que produit le cinéma de C. Bene fait penser, de façon assez précise, à celui recherché par certains auteurs du XVIII^e siècle qui m'intéressent ici. N'est-il pas significatif que Marivaux ait été lui aussi, tout au long de sa longue et brillante carrière, tout à la fois objet d'admiration et de moquerie scandalisée ?

Il est convenu de regarder Diderot comme le fondateur de la critique de peinture moderne, et comme l'un des grands théoriciens du renouveau du théâtre au XVIII^e siècle. Je ne reviendrai pas sur le fait que la critique de peinture préexiste évidemment aux *Salons* de Diderot ; ce qui m'intéresse ici est l'orientation qu'il donne à ses textes de critique esthétique, qui marque, je crois, un tournant dans la pensée de l'art.

Les deux premiers textes de Diderot sur le théâtre (*Entretiens sur le fils naturel*, 1757 et *De la poésie dramatique*, 1758) foisonnent de remarques visant à améliorer les conditions et l'effet du spectacle théâtral. Je m'intéresserai seulement aux propositions qui s'y trouvent concernant l'effet et le but du spectacle dramatique tel qu'il le conçoit. L'enjeu, très clairement, est de promouvoir par le théâtre des valeurs (morales, politiques) qui sont celles de la bourgeoisie (la famille, la vertu civique) s'opposant à l'aristocratie. La « tragédie domestique et bourgeoise », ainsi qu'il désigne le nouveau genre théâtral qu'il appelle de ses vœux, doit toucher le public aussi directement que possible (d'où l'importance de l'émotion, omniprésente dans ses textes), afin d'avoir une vertu d'éducation civique. Pour ce faire, le dramaturge devra préférer des sujets contemporains, sur lesquels l'identification sera plus aisée ; il devra recourir à ce que Diderot appelle des « tableaux », opposés aux coups de théâtre, afin de ménager des pauses purement visuelles « agréables et sûres », sûres dans la mesure où ces scènes muettes auront, par rapport aux scènes parlées, une plus grande intensité puisque,

selon la logique sensualiste, le langage est toujours second par rapport aux perceptions sensibles, et, de ce fait, moins propre à émouvoir que l'image. L'acteur devra, on le sait, mettre en œuvre un véritable jeu corporel et vocal (ce sont les développements sur l'accent et la pantomime) dont le but est également d'assurer, par une vraisemblance renforcée, un maximum d'émotion, partant, d'adhésion. Diderot rêve également, à travers le personnage de Dorval, à la scène théâtrale idéale pour que l'effet émotionnel soit maximal; deux options opposées sont évoquées: le spectacle qui n'aurait qu'un seul spectateur (dans « l'espèce de roman » du *Fils naturel*, c'est Diderot assistant seul, caché, à la représentation de la pièce) – dans ce cas, aucune distraction possible, et aucune déperdition de l'effet; et, inversement, le théâtre de masse (Diderot prend l'exemple du théâtre antique réunissant selon lui « jusqu'à quatre-vingt mille citoyens »), rassemblant l'ensemble du peuple, et assurant, du fait du très grand nombre, une uniformité de l'effet, par une forme de contagion de l'émotion: l'idée d'un théâtre de masse serait celle d'une abolition des réactions individuelles, à la fois du fait de l'exemple de quelque *homme vénérable* dont la douleur ou l'émotion gagnerait l'ensemble du public, et de la neutralisation des regards interindividuels portés par les spectateurs sur eux-mêmes au profit d'un regard unique de la communauté civique dirigé exclusivement vers la scène. On est en droit de songer, en lisant ces lignes, à la parenté qu'elles entretiennent avec les « spectacles » des nazis organisés devant des stades comblés... Enfin, Diderot précise les sujets et les personnages propres à véhiculer et transmettre les valeurs que le théâtre doit selon lui porter: le cadre sera celui de la famille, où la loi du père (ou du Roi) comme garantie de l'ordre social se voit remplacée par l'amour filial, principal garant de la légitimité du père. Cependant, Diderot prend la peine de préciser qu'il convient d'exclure de la scène les personnages de valets, car écrit-il, ils sont « nuls dans la société ». Effaçant ainsi en quelques lignes toute une tradition théâtrale ancienne (et s'opposant en particulier au théâtre de Marivaux), Diderot cherche donc à promouvoir une scène d'où le peuple soit exclu, de façon peut-être à éviter la proximité politiquement dangereuse selon lui entre bourgeois et domestique: considérer les valets comme « nuls dans la société », c'est affirmer qu'on n'a pas besoin d'eux pour se qualifier parmi les honnêtes gens et, qu'en retour, leur fréquentation est susceptible de faire reconnaître en eux quelque chose comme un semblable – c'est bien l'une des épreuves qu'impose Jacques le fataliste à son maître. Mais ce risque, Diderot ne veut pas qu'on le prenne sur une scène de théâtre.

Point n'est besoin de développer davantage: le théâtre tel que Diderot le rêve doit être au service d'un discours et d'une idéologie sans équivoque. Cette position de théoricien critique édictant des règles à suivre (dont Beaumarchais se réclamera tout en s'en distançant fortement) représente aussi pour lui une tentative d'entrée dans le monde institutionnel des Belles-Lettres: en 1757, alors que l'entreprise de l'*Encyclopédie* connaît ses plus graves difficultés, que son amitié avec Rousseau commence à battre

de l'aile, que les difficultés financières vont croissant, écrire du théâtre et sur le théâtre constitue en effet le moyen de se faire élire à l'Académie et de s'assurer une position stable. Que cela n'ait pas fonctionné ne doit pas occulter cette ambition sociale, qui passait pour Diderot par la posture du prescripteur théorique. Le critique a parfois des ambitions personnelles.

Je serai plus rapide sur l'examen des textes des *Salons*, à la fois parce que la logique y est somme toute semblable (le tableau doit provoquer une émotion vertueuse et politique ; pour ce faire, il doit être clair, simple et lisible) et parce que ces *Salons* n'ont pas le même statut (ce sont des textes beaucoup moins diffusés). Quelques mots tout de même : prenant la suite d'Étienne La Font de Saint-Yenne, auteur en 1746 du premier texte de critique d'art rédigé par un non peintre (ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*), Diderot parsème ses *Salons* d'injonctions, de bons et de mauvais points distribués aux peintres et à leurs toiles, s'accordant ainsi une position de supériorité critique capable d'édicter des règles et de dire ce que la peinture doit être, ce qu'elle doit dire, et comment elle doit plaire. Ce mouvement consistant à exclure les artistes du jugement de leur art est essentiel, et s'éloigne fortement de la position qui était celle des théoriciens plus anciens (Félibien ou Roger de Piles par exemple). Ces injonctions vont presque toutes dans une même direction : celle du refus de l'équivoque, qui a comme corollaire la possibilité de « traduire » en texte la scène présentée sur la toile : les dialogues qu'écrit Diderot sur les toiles de Greuze, l'un de ses peintres favoris, le montrent amplement, tout comme les grandes toiles « républicaines » de David, direct héritier des idées de Diderot. Si les *Salons* sont des *textes* passionnants et merveilleusement écrits, ils sont aussi le lieu privilégié où Diderot exerce son écriture critique sans réellement pratiquer un « art de la rencontre » – quand cette rencontre a lieu, comme c'est sans doute le cas avec la peinture de Chardin, c'est-à-dire quand il n'impose pas au peintre le discours qu'il tient ou devrait tenir, Diderot se trouve alors pris au dépourvu, et réduit à une forme de silence – comment assigner à un compotier ou un bocal d'olives une vertu civique ? Seule reste alors, sous la plume de Diderot, à saluer la « magie » du peintre, sans pour autant pouvoir en parler de façon satisfaisante.

On aura compris que cette forme d'écriture critique, à la fois extérieure à l'art (Diderot n'est pas peintre, Diderot est un piètre dramaturge) et entièrement prescriptive, faisant de l'art le vecteur privilégié d'idéaux moraux et politiques érigés en idéologie, me semble fort dommageable, même si elle est explicable historiquement. Réduire l'art à de la propagande n'est pas une bonne chose, quel que soit le contenu de la propagande. On peut songer aux écrits de Milan Kundera sur le kitsch d'État, à l'opposé de la fonction désaliénante dont parlait Foucault. Il n'est pas certain que ce travers, ou cette tentation, ait entièrement disparu du monde actuel de la critique d'art.

Ce qui est frappant, c'est que cette posture critique impérialiste de Diderot s'établit après (et sans doute en réaction à) une période, que l'on appelle rococo, qui couvre *grosso modo* les années 1720-1750 et au cours de laquelle semble dominer une pratique de l'art et de la critique d'art radicalement opposée. Je m'appuierai ici, comme d'ailleurs précédemment, sur les nombreuses analyses que René Démoris a consacrées à cette période, qu'il qualifie de « temps du vertige » : force est en effet de constater qu'après la mort de Louis XIV en 1715, la littérature et les beaux-arts connaissent une éclosion sans pareille de formes artistiques dites mineures (roman, comédie italienne, nature morte, peinture animalière, fêtes galantes, etc.) tandis que les formes artistiques préalablement en charge de porter ou de relayer le discours politique dominant (peinture d'histoire et tragédie) sont de plus en plus marquées par une certaine stérilisation. C'est la période des tableaux de Watteau, de Boucher, de Chardin, d'Oudry, des romans et des pièces de Marivaux, de Prévost, de Mouhy... Démoris a maintes fois montré à quel point cet art du rococo recèle une inquiétante étrangeté (*La Raie* de Chardin qui évoque la composition d'une crucifixion, le théâtre et les romans de Marivaux qui soulignent de façon terrible la violence narcissique, exhibent l'aliénation sociale et travaillent les tabous, les tableaux d'Oudry qui exhibent la cruauté exercée par la chasse sur les animaux et invitent peut-être à penser cette cruauté dans le monde social, etc.¹). Loin de se limiter à une ère du plaisir et du léger, le rococo est un moment où l'art prend parfois en charge un discours critique complexe, politique et anthropologique, mais sur le mode inverse de celui que Diderot assigne aux peintres et aux dramaturges : c'est celui de l'évocation indirecte, de l'association d'idées, du flou (car rien par exemple, dans *La Raie* de Chardin, n'évoque *directement* une crucifixion, si ce n'est une certaine parenté de construction avec toute une tradition picturale extérieure à la nature morte, mais qu'une série d'indices présents dans le tableau appellent, plus ou moins consciemment, à la mémoire du spectateur), ce mode indirect que théorisent alors plusieurs critiques contemporains. Je n'en citerai ici que deux, Marivaux d'une part, le comte de Caylus d'autre part.

Dans ses pensées *Sur la clarté du discours* et *Sur la pensée sublime*, deux brefs articles publiés dès 1719 dans *Le Mercure de France* et qui constituent l'un des rares ensembles d'essai critique de l'auteur, Marivaux défend une position résolument paradoxale selon laquelle l'exacte clarté du discours doit parfois passer par certains détours éventuellement sources d'obscurité, mais néanmoins indispensables à la formulation juste de ce que l'auteur veut évoquer : ce sera par exemple l'emploi revendiqué des néologismes, mots ou tournures inventés pour dire ce que le langage existant ne parvient pas à

1 Voir en particulier, de René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, Adam Biro, 1991, rééd. Olbia, 1999 ; « Oudry et les cruautés du rococo », dans *Bestiaire des Lumières*, éd. par A. Richardot, *Revue des Sciences humaines*, n° 296, 2009, p. 143-177 ; « Aux frontières de l'impensé : Marivaux et la sexualité », dans *Pensée de Marivaux*, éd. F. Salaün, CRIN 40, Rodopi, 2002, p. 69-83.

exprimer, qui ne seront pas forcément compris, mais dont l'auteur doit faire l'usage pour parvenir à l'expression artistique la plus exacte. Ce « défaut de clarté », ainsi qu'il nomme ce mode d'écriture, est le garant selon lui à la fois de la justesse de la création, mais aussi de l'effet que cela produira sur le lecteur². Car l'effet que Marivaux cherche à obtenir n'est pas de l'ordre de la persuasion par l'émotion, comme ce sera le cas de Diderot. Il relève bien davantage de la finesse pascalienne, et permet d'aborder des sujets obscurs en ne leur ôtant pas leur obscurité – par exemple la question de l'origine, pensée en termes anthropologiques, ou celle de la liberté individuelle dans le monde social. Que la réception de cette finesse soit incertaine, Marivaux en est à la fois conscient et, tout au long de sa carrière, témoin. Il revendique néanmoins ce régime du défaut de clarté comme le plus à même non seulement d'exprimer, mais aussi de faire sentir, sur le mode de la *surprise*, fût-ce de façon éphémère ou inconsciente, ce qui n'est autrement pas exprimable : c'est

une exposition du sujet rendu tel que l'esprit l'a vu, rendu dans l'audace et le feu de la perception, dans cet indivisible tissu de parties; ouvrage de la chaleur de l'esprit; tissu dont nous ne connaissons pas la façon, qui se fait en nous, non par nous; sur qui l'âme a comme empreint son caractère, et qui est enfin le fruit de la liberté que nous lui laissons³.

Toutes les pièces de Marivaux, de même que ses deux grands romans, ouvrent en permanence des espaces, souvent peu joyeux, de pensée non aboutie, de situations et de mots qui laissent à leur public un devoir de pensée autonome et libre.

On mesure l'écart entre cette position et celle de Diderot : si l'écriture de Marivaux est tout sauf prescriptive, elle n'en est pas moins porteuse d'une force politique qui travaille en profondeur (« il est des choses qu'il faut taire ou laisser deviner » écrivait Démoris à son propos⁴), sur le mode du silence, du non-dit, du « laisser penser », pour reprendre un terme qu'appréciait le comte de Caylus. Dans une conférence prononcée devant l'Académie royale de peinture en 1755 et intitulée *Sur la légèreté d'outil*, Caylus (grand aristocrate, archéologue, graveur, et amateur d'art, détesté par Diderot) développe cette notion de « légèreté d'outil » sur un mode très proche du Marivaux des *Pensées*, et lui aussi dans la lignée de l'esprit de finesse pascalien. Cette légèreté, écrit-il, échappe à l'imitation, à la description même (il ne peut en parler que par analogies), et relève d'un *je ne sais quoi* qui concourt au sublime de l'Art et d'un « rapport quasi amoureux⁵ » entre le peintre et son œuvre.

2 Voir, pour une analyse plus développée de ce texte, Mathieu Brunet, « Le “défaut de clarté” comme régime narratif de la subversion », *Marivaux subversif?*, F. Salaün, éd., Paris, Desjonquères, 2003, p. 72-84.

3 Marivaux, *Sur la pensée sublime, Journaux et Œuvres diverses*, p. 60.

4 René Démoris, « L'inceste évité. Identification et objet chez Marivaux entre 1731 et 1737 », *Études littéraires* 24, 1, 1991, p. 134.

5 René Démoris, <http://www.fabula.org/colloques/document628.php>, §28.

[La légèreté d'outil...] termine la rondeur si nécessaire à l'expression de tous les corps; elle présente ce duvet des fruits, cette fraîcheur des fleurs, ou plutôt encore le charme de la jeunesse; elle est composée de ces *laissés* qu'on ne peut comparer qu'à ces sous-entendus, à ces mots suspendus qui sont l'agrément de la conversation. On peut les sentir et non les définir; ils disent ce qu'il faut sans s'appesantir et sans abuser de la finesse ⁶.

C'est, écrit quelques lignes plus loin Caylus, traiter le spectateur « en homme éclairé qui croit sentir et s'imaginer par lui-même ce qu'on vient de lui suggérer. »

Ce qui m'attache à la période rococo, c'est donc cette pratique des demi-silences légers et suggestifs que les œuvres d'art travaillent, ce goût pour un art qui ne dit pas, mais suggère, effleure et approche, de manière parfois presque incompréhensible, et ces textes qui cherchent à pratiquer cet art de l'équivoque et de l'indicible. La position et le discours critiques qu'ils induisent ont à voir avec le rêve – faire parler les silences, métamorphoser le « on n'y voit rien » cher à Daniel Arasse en « peut-être peut-on y voir ceci ». Et ils permettent de produire, aujourd'hui, des analyses critiques susceptibles d'éclairer également notre rapport au contemporain.

Ces deux modes de rapport entre l'œuvre et la critique, entre l'œuvre et le discours politique (l'injonction faite par un discours critique à l'œuvre d'art d'être porteuse d'un discours politique explicite/le refus par l'œuvre d'art comme par la critique du discours univoque) dessinent sans doute deux formes opposées du spectre disponible de la « rencontre » entre art et critique. La phrase de Foucault déjà évoquée qui évoque la critique comme « art de l'inservitude volontaire » est évidemment bien éloignée de la pratique diderotienne de la critique d'art, qui relève davantage de l'asservissement volontaire au service, en l'occurrence, des autoproclamées Lumières. Foucault parle également de « désassujettissement dans le jeu de ce que l'on pourrait appeler, d'un mot, la politique de la vérité » : faut-il comprendre ce *jeu* comme espace de variation, d'incertitude à l'intérieur duquel se déploie l'autonomisation et la désaliénation du rapport entre public et œuvre? Comme évoquant une critique et un art évidemment politiques, mais refusant la prescription (positive comme négative)? Ouvrant, fût-ce au risque du vertige et de l'inconnu, à l'horizon multiple et au défaut de clarté, comme le fait le cinéma de C. Bene? Peut-être. Cela irait alors à l'encontre d'une tentative d'hégémonie de la critique sur l'art, tentative parfois encore perceptible me semble-t-il dans certains discours contemporains, qu'ils émanent d'artistes qui accompagnent leurs œuvres de textes « explicatifs », « critiques », « philosophiques » (soulignant ainsi alors l'incomplétude du travail artistique, ou l'emprise d'un discours critique, philosophique, politique, sur une pratique artistique), ou de critiques ou d'institutions, figeant la création dans un discours parfois uniformisant. Il me semble que « l'art de la

6 Caylus, *De la légèreté d'outil* dans *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons*. A. Fontaine éd., Paris, 1910, p. 152.

rencontre » peut (doit?) savoir maintenir un écart entre les deux pratiques, critiques et artistiques. Si le critique est l'hyperlecteur chez et par qui se produit la rencontre, c'est l'œuvre qui autorise cette rencontre, « appelle » sans parler explicitement, comme le dit Roger de Piles à propos du tableau ⁷, dans une liberté absolue, mais aussi dans une richesse de sens d'autant plus inépuisable qu'elle est incomplètement pensée.

7 « La véritable peinture est celle qui nous appelle comme si elle avait quelque chose à nous dire », Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1707] (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 8).

Table des matières

Note liminaire Yannick Butel	7
Penser ce que l'on fait	
Un geste déconstructif Christophe Bident	13
Critique et compréhension Jonathan Degenève	23
La critique d'art Entre <i>mêtis</i> et <i>methexis</i> Romain Mathieu	31
L'œuvre d'art et le « laissé penser » Mathieu Brunet	39
Porter au monde des coups par-dedans Des processus de subjectivation dans le travail de l'acteur Louis Dieuzayde	47
La crise de la critique et l' <i>empowerment</i> par l'artiste de théâtre brésilien de la réflexion sur son art Marta Isaacsson	55
Art et politique L'art de l'intervention sociale Wolfgang Schneider	67
Critique des arts méta-critiques Yvan Tina	75

Faire ce que l'on peut

La mise en scène comme critique <i>Bouche d'or</i> José Da Costa	87
Le passant, cœur de la ville, d'après <i>Barafonda</i> Un glissement vers une mémoire augmentée Evelise Mendes	97
D'un vandalisme critique Notes sur la série <i>Grand écran</i> de Pascal Pinaud Fabien Faure	107
La conscience, l'été et les grillons Images du critique d'art au Brésil Laura Erber	117
La réception critique de <i>Ça ira (1) Fin de Louis</i> Jérémy Majorel	125
Les pratiques critiques de l'écart Une rencontre avec l'œuvre de Julien Berthier Florent Perrier	137
Régimes de la critique cinématographique et fonction critique de l'image Quelques éléments de réflexion à propos de la nouvelle vague du cinéma algérien Gilles Suzanne	149
La pratique politique du travail artistique de Milo Rau Marie Urban	161

Penser ce que l'on fait

Pourquoi Castellucci? Joseph Danan	175
Impossible d'écrire tout ça Récit d'une critique sur <i>Des Arbres à abattre</i> de Krystian Lupa Chloé Larmet	183

Notes pour une critique de l'apologétique académique Serhan Ada	193
Pour une critique Barricade Lettre à <i>l'Insensé</i> Arnaud Maïsetti	201
« On pérégrine dans le désert ou le poète démonétisé » Yannick Butel	209
La critique, un art de la rencontre Le colloque en vidéo	217
Les auteur(e)s	219

LA CRITIQUE UN ART DE LA RENCONTRE

ARTS

rassemble des
ouvrages de
recherche sur
l'histoire des
arts et sur la
théorie et la
pratique des arts
contemporains.

Cet ouvrage original retrace un temps fort de la réflexion sur la critique de théâtre, qui a rassemblé en 2016 des créateurs et des chercheurs venus du Brésil, d'Allemagne, d'Algérie, du Québec, de Turquie et de plusieurs universités de l'hexagone. Cette multitude de voix est ici structurée en trois chapitres : « Penser ce que l'on fait », « Faire ce que l'on peut » et « Penser ce que l'on peut ». Dans le premier, les auteurs questionnent ce qui est en jeu dans la rencontre avec une œuvre. Le second revient sur l'histoire de différents critiques ou artistes ayant fait de leur œuvre une pratique critique. Le dernier trahit une forme de « désarroi », mais aussi de sursaut, où le critique, inscrit dans un processus d'écriture, avoue ses engagements. Chaque contribution dit ainsi, dans le prolongement du *Qu'est-ce que la critique ?* de Michel Foucault, la volonté de désassujétissement des uns et des autres.

En couverture:
Rio, 2014, cliché de l'auteur.

Yannick Butel est professeur des universités en esthétique et Arts de la scène à l'université d'Aix-Marseille.

Presses
Universitaires
de Provence



Aix-Marseille
université
Initiative d'excellence



20 €