

DOC. n° 89 : George STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*, 1989 (1991 pour la traduction française de Michel R. de Pauw).

[...] Les obstacles qui se dressent devant une critique des arts plastiques et de la musique digne de ce nom tiennent à l'essence même des œuvres. Qu'a le langage, tout adroitement qu'il soit manié, à *dire* en regard de la phénoménologie de la peinture, de la sculpture, ou de la structure musicale ? Comment le *modus operandi* d'un tableau ou d'une sonate peut-il, tout simplement, être verbalisé ? Même dans la plus réputée des critiques universitaires des arts plastiques ou de la musique, on ressent la prédominance d'un bavardage distingué, le pathos d'une absurdité fondamentale (ontologique). Pourquoi notre "cité de l'originel" s'en préoccuperait-elle ?

Regardons tout d'abord les arts plastiques.

Le matériau dont dispose l'interprétation et le jugement est, pour l'essentiel, fourni par les artistes. Ce sont leurs maquettes et leurs esquisses, ce sont, de manière nécessairement limitée, leurs lettres et leurs journaux intimes (Delacroix, Paul Klee) qui nous rendent accessibles les commencements des formes qu'ils se proposent de créer. Ce sont les étapes successives d'une sculpture, d'une gravure, qui nous donnent un aperçu sur la genèse du sens. Le discours logico-grammatical est radicalement inadéquat au vocabulaire et à la syntaxe de la matière, des pigments, de la pierre, du bois et du métal. Berkeley fait allusion aux contrariétés que cette situation implique lorsqu'il caractérise la matière comme l'un des "langages de Dieu". Le seul discours qui arrive quelque peu à portée de la matérialité, le seul qui nous apprenne à entrevoir quelque chose de ce qui, en dernière instance, doit demeurer informulé, ce sont les notations faites par les artistes et les artisans eux-mêmes.

C'est presque commettre une injustice que de confronter les écrits sur l'art, même les meilleurs, comme ceux de Diderot, de Ruskin ou de Longhi, avec les lettres de Van Gogh ou de Cézanne. Ces lettres révèlent ce que les mots peuvent révéler de la traduction de la matière en sens; ce sont elles qui nous introduisent, ne serait-ce qu'un petit peu, dans l'atelier du créateur. La dynamique implicite dans les notes et les jugements que porte un créateur sur ses œuvres est, rigoureusement, psychosomatique : vision intérieure et muscle, formation préconsciente et extériorisation technique maîtrisée sont indivisibles. C'est, la plupart du temps, avant que ne s'opère cette fusion que le langage défaille. Il est des exceptions : dans les lettres de Keats, dans la notation minutieuse que fait Nadeja Mandelstam des gestes de la découverte chez Mandelstam. Mais elles sont rares.

Dans la cité dont je me fais l'avocat, tout homme et toute femme ouverts à ce dépassement de sa vie personnelle que nous appelons expérience du fait poétique et des arts désireront avec enthousiasme graver dans leur mémoire des passages des lettres de Van Gogh à son frère Théo, ou de celles qu'adressait Cézanne à des amis et à d'autres artistes pour leur communiquer les progrès de ses œuvres. Dans une certaine mesure, ces documents nous introduisent au mystère. "Mystère" est un terme crucial dans ma démonstration. Il ne s'agit pas de reculer devant lui, mais bien plutôt de le serrer au plus près, car il est nécessaire et doit être défini.

En peinture et en sculpture, comme en littérature, la lumière concentrée de l'interprétation (l'herméneutique) et du jugement (la critique, le normatif) se trouve dans l'œuvre elle-même. L'art est la meilleure lecture de l'art.

C'est littéralement le cas lorsque des peintres ou des sculpteurs copient des maîtres du passé. C'est vrai, à des degrés divers, également lorsqu'ils incorporent, citent, déforment, fragmentent ou transmutent des motifs, des éléments, des configurations de représentation et de forme d'un autre tableau ou d'une autre sculpture dans leur œuvre. Ce sont ces réponses stimulantes que chercheront nos citoyens de l'immédiat.

Ce type d'incorporations et de références, conscientes ou inconscientes, mimétiques ou polémiques, est une constante dans le domaine artistique. L'art se développe par le biais de la réflexion de l'art et sur l'art qui l'a précédé, "réflexion" signifiant à la fois ici "mise en miroir", aussi radicale que soit la dislocation de la perception, et "ré-examen". C'est au travers de cette "re-production" intérieure des représentations précédentes et des modifications qu'il y apporte qu'un artiste élaborera ce qui peut apparaître comme la plus spontanée, la plus réaliste de ses visions. Les esquisses de Goya qui montrent la violence frénétique des émeutes de Madrid contre la domination des Bourbons ou de Napoléon sont - on peut le démontrer - chargées de motifs gestuels, des conventions d'une sténographie iconographique et symbolique qui ont été transposés de ses propres compositions antérieures et de celles d'autres artistes, représentatifs essentiellement du genre pastoral ou mythologique. Ce qui ne jette en aucune manière le discrédit sur la passion et l'intégrité du témoignage de Goya. Une telle analyse montre simplement à quel point la perception qu'un artiste a d'un événement ou d'une scène est en elle-même "acte d'art". J'utilise ce terme d'"acte d'art" au sens où la philosophie du langage parle d'"acte de langage". On voit donc combien il est naturel que la "critique de la vie" à laquelle se livre un artiste soit en même temps critique d'art, au sens le plus vivant et le plus magistral du terme.

Par ailleurs, c'est lorsque l'art est le plus novateur, le plus iconoclaste dans ses manifestes et ses productions, que les jugements qu'il porte sur l'art d'autrui ont le plus de force. Nous ne disposons pas d'un guide plus persuasif, pour nous aider à comprendre Ingres, que Dalí dans certains dessins et de ses peintures. Notre meilleur critique de Velázquez est Picasso. De fait, l'ensemble, ou presque, des ressources protéiformes de Picasso peut être vu comme une série de réévaluations critiques de l'histoire de l'art occidental, et, à certains moments, de l'art "primitif". De manière semblable, la réévaluation que fait Dürer des maîtres flamands, la méditation patiente sur les plans et les volumes de Piero della Francesca que l'on trouve chez Cézanne, les recherches que font sur Goya certains tableaux de Manet, le Turner de Monet, sont autant d'exemples d'une forme critique d'art et de jugement sur les œuvres d'art mis en action qui demeurent sans équivalent dans leur clairvoyance. [...]