

---

# Le critique d'art du xx<sup>e</sup> siècle, une figure auctoriale particulière : de la posture d'autorité à celle de subversion

Sandrine Hyacinthe  
Université Paris Nanterre

**RÉSUMÉ.** Cette étude propose d'analyser l'évolution de la représentation iconographique du critique d'art contemporain à la croisée des champs littéraire et artistique. Il s'agit d'étudier le rôle joué par les postures du critique dans la constitution de la figure du critique d'art contemporain en spécialiste, mettant en lumière ses nouvelles attributions et modalités d'action. La mise en évidence de mythes anciens et nouveaux attachés à cette figure permettra de saisir la relation entre l'image du critique et la construction du capital symbolique de l'art.

**MOTS-CLÉS :** Iconographie, critique d'art, portrait, corps de l'auteur, intermédialité

The Twentieth-Century Art Critic: a unique authorial figure, from posture of authority to posture of subversion

**ABSTRACT.** This study analyses the evolution of the contemporary art critic iconography in reference to both literary studies and aesthetic studies. Studying the body postures and representations of art critics allows us to understand the role of contemporary art critics, and the way they come to be recognized as experts. This illuminates their new functions. Moreover, examining fundamental elements related to postures such as the manifestation of ancient and new parables and myths helps us understand the relationship between the art critic as character and the construction of the symbolic capital of art.

**KEYWORDS:** Iconography, art critic, portrait, writer's body, intermediality

Engagé dans la production d'écrits sur l'art visant à valoriser les acteurs et les produits artistiques, le critique d'art est une figure auctoriale spécifique. Il occupe une position singulière d'intermédiaire traversant différents champs d'actions, du cœur de la création aux instances extérieures ; il a un pouvoir de consécration et produit un « capital symbolique » (voir Bourdieu, 1992). Il intervient dans les différentes opérations de légitimation et d'adhésion à un objet ou

un être. Sa réussite repose sur ses qualités d'écriture, d'indépendance et d'objectivité, mais aussi sur une « liberté subjective » (Baudelaire, 1966 : 877) d'engagement, de fidélité à l'artiste, politique ou passionnel. Cette dernière vertu s'accompagne de mises en scène pour susciter l'adhésion et légitimer une autorité du jugement esthétique. Cet enjeu au centre de l'activité du critique d'art implique de considérer le rôle joué par ses représentations. C'est ce qu'entend saisir cet article en étudiant les changements advenus dans la représentation iconographique du critique d'art au xx<sup>e</sup> siècle.

La tradition iconographique de la représentation du critique d'art en auteur trouve son origine dans les portraits des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>. Le choix d'une telle représentation est lié au support d'écriture du critique qu'est l'écriture ; la portée symbolique de l'acte d'écrire renvoie à l'imaginaire issu de la hiérarchie des genres selon laquelle la littérature fait autorité car si « *la poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette*, le verbe garde une suprématie : il vient en supplément » (Arambasin, 2001 : 304). De plus, le genre du portrait répond à la règle selon laquelle extériorité et intériorité du modèle doivent être saisies. Cette conception du portrait en tant qu'espace de révélation totale d'un individu le charge d'un fort potentiel discursif. L'image devient alors une « synthèse figurale », une « clé de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, [...] le caractère d'une œuvre » (Nancy, 2005 : 23). Dans le cas spécifique du critique, c'est un courant, un style ou une théorie de l'art qui doit se refléter. Ainsi, dans la mise en image du critique se reflètent des attitudes spécifiques aux domaines littéraire et artistique visant à orienter le jugement esthétique, ces *postures* (Meizoz, 2001) traduisent sa position singulière. Ces indicateurs éclairent sur l'assise et l'évolution du statut, de l'activité, mais aussi sur l'imaginaire relatif à la profession, qu'ils nourrissent et prolongent (voir Heinich, 2000). Des études consacrées aux représentations du critique d'art du xix<sup>e</sup> siècle ont montré que l'examen des postures stéréotypées<sup>2</sup> informe sur leurs trajectoires et leurs stratégies critiques (Moulin, 1989 : 187-188). Le maintien de certains types identifiés se vérifie dans les biographies et expositions monographiques consacrées aux critiques d'art contemporain. Si, depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, l'imagerie du critique d'art privilégie le pouvoir symbolique de l'écrit, ce n'est qu'au xx<sup>e</sup> siècle que, libéré du pouvoir de l'Académie, le pouvoir symbolique de l'image s'impose, modifiant la tradition iconographique du critique en auteur. S'amorcent alors un renouvellement de ses pratiques critiques et une évolution de son statut. Le xx<sup>e</sup> siècle voit la confirmation du statut du critique expert éloigné de l'amateur ou de l'homme de lettres. Cette évolution se traduit par un déplacement des critères de validité du commentaire qui consiste à écrire *avec* l'image. Autrement dit, les pratiques du critique deviennent les moyens d'action d'une communication réussie (Baxandall, 1991), dans laquelle l'image de soi joue un rôle prépondérant.

Ce changement sera retracé par l'examen de trois couples de critiques d'art du xx<sup>e</sup> siècle, reconnus comme marqueurs de rupture esthétique. Sera analy-

1 Exemples de la tradition du critique en auteur, Diderot par Van Loo, 1767 ; Baudelaire par Courbet 1848 ou Zola par Manet 1868.

2 Un stéréotype est une représentation identitaire circulant dans un espace discursif où elle se répète et se transforme. Il possède une valeur catégorique car il s'applique aux groupes et aux pratiques, pour lesquels il forme un élément de définition générale (voir Amossy, 1997).

sée l'émergence de la figure du spécialiste à partir des postures adoptées par les *écrivains d'art* des années 1950 Estienne et Tapié, dont les représentations en auteur absorbé ou en compagnon de l'artiste marquent un premier écart avec la tradition iconographique du critique d'art. Puis, dans les années 1960, avec les exemples de Ragon et Restany, seront mis en évidence les liens entre l'émergence de postures aventurière, politique, religieuse et les prémices d'un discours critique performatif. Et enfin, à partir des images subversives de Lamarche-Vadel et Millet, dans les années 1970-1980, seront identifiés les signes d'évolution de la critique dans ses modalités créatives issues des collaborations avec les artistes. Ces dernières représentations s'éloignant définitivement de l'image traditionnelle du critique en auteur ont contribué à alimenter une histoire eschatologique et à confirmer l'idée d'un déclin de la critique d'art.

### Les écrivains d'art, entre tradition et recherche de légitimité

Les critiques Charles Estienne<sup>3</sup> et Michel Tapié<sup>4</sup> exercent dans les années 1950, c'est-à-dire lors d'une période de transition entre critique professionnelle et maintien d'une pratique plus libre, dite des écrivains d'art (voir Vouilloux, 2011), à laquelle ils appartiennent. L'expression renvoie aux origines de l'activité de la critique d'art pratiquée par des écrivains, des poètes et des philosophes. Cette désignation met l'accent sur le caractère créateur de l'écrivain qui partage avec l'artiste une sensibilité esthétique, légitimant sa parole en matière de création. Cette conception formulée par Baudelaire dans le *Salon de 1846* indiquant que le meilleur compte rendu d'un tableau est un poème (Baudelaire, 1966 : 418) impose l'idée que l'activité critique est la création continuée par d'autres moyens. L'écrivain d'art est donc le porte-parole d'une sensibilité et ses préférences reposent sur les valeurs de sympathie, ou d'accompagnement de l'artiste. Cette conception romantique de la critique héritée du xix<sup>e</sup> siècle s'incarne dans les postures « d'absorbement » (Fried, 1990 : 20-24) ou de proximité avec l'artiste, qui permettent au critique de singulariser une esthétique tout en légitimant son propre statut.

L'historien de l'art américain Michael Fried identifie l'apparition du motif, à savoir la mise en scène traditionnelle de la posture de l'auteur investi dans l'activité d'écriture, de lecture ou de méditation, dans la peinture de genre hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle (voir Fried, 1990 ; Mélon, 2014). Dans son étude consacrée aux critiques d'art français, Fried explique que l'attachement à ce motif est lié à une pensée de l'art qui fonde alors la valeur d'un tableau sur sa capacité à avoir une existence autonome. Cette pensée de l'art en réaction à la peinture dite décorative va s'imposer, et les motifs suggérant l'absorbement de l'écrivain vont lui donner corps. La récurrence de la figuration du critique absorbé dans l'écriture,

3 Charles Estienne (1908-1966), critique autodidacte, professeur puis poète, fut un défenseur de l'abstraction lyrique. Polémiste il pratique une critique d'humeur (Rialland, 2010 : 117-133).

4 Michel Tapié de Céleyran (1909-1987), arrière-cousin de Toulouse-Lautrec, est l'auteur d'essais théoriques réputés sibyllins (voir Prazan, 2018).

dans les représentations du XIX<sup>e</sup> siècle, se fige en une image d'Épinal qui accrédite encore aujourd'hui l'idée romantique du critique comme homme de lettres. Dans le contexte de la modernité artistique et du refus de la hiérarchie des genres, les attitudes de concentration et d'isolement visent à souligner la marginalité de l'auteur qui s'abstrait des conditions matérielles et déplacent symboliquement les termes de son autorité. C'est donc par sa confrontation à un au-delà de la création, délivrée des trivialisés terrestres, que l'auteur accède à la supériorité et à l'autonomie créatrice. Au XX<sup>e</sup> siècle, la posture du critique absorbé dans l'écriture est maintenue, car elle permet de légitimer le critique qui a souvent une activité principale autre (voir François, Chartrain : 2009) et de consolider l'image romantique de l'écrivain solitaire. La figure du génie solitaire est convoquée par les écrivains d'art des années 1950 qui, comme Estienne, ont pris le parti de défendre l'abstraction en France [figure 1]<sup>5</sup>. Cette posture permet à Estienne de pallier une illégitimité liée à sa fonction d'enseignant et de répondre à la désapprobation de ses pairs quant à ses choix esthétiques en se forgeant une image de passeur de l'art abstrait. L'abstraction échappant à tout réalisme, elle requiert, pour être comprise, les dispositions particulières qui seraient l'apanage du critique. C'est par la poésie que celui-ci traite de cet art « magique » de la sensation (Hyacinthe, 2016 : 167-213), et ses représentations photographiques visent à renforcer sa stratégie discursive en adoptant les traits du poète inspiré. Grâce à la posture de grande concentration, Estienne se dessine une image de médiateur entre deux mondes : celui, singulier, de l'art abstrait et celui, plus trivial, du grand public ou de l'académie<sup>6</sup>. Le critique assoit donc sa position de médiateur, et son statut de spécialiste. Ce premier exemple montre que le motif traditionnel de l'absorbement est modifié au XX<sup>e</sup> siècle et qu'il prend la forme d'une confrontation plus directe avec les œuvres. Les images du critique d'art face à l'œuvre qu'il s'applique à observer méticuleusement se multiplient. Cette mutation de l'iconographie de l'écrivain d'art s'éloignant de l'imagerie littéraire annonce la posture du critique professionnel et de l'expert.

L'image du spécialiste de l'art apparaît plus clairement dans l'imagerie présentant le critique sous les traits du compagnon de l'artiste. Cette seconde posture héritée du XIX<sup>e</sup> siècle consiste à présenter l'écrivain d'art aux côtés des artistes et des œuvres<sup>7</sup>. Les portraits de groupe sont typiques d'une telle iconographie du critique. En situant ce dernier au cœur du monde de l'art, ils soulignent sa connaissance intime de ce milieu et légitiment son discours. Ils accréditent les témoignages des critiques mentionnant la fréquentation des artistes comme déclencheur de vocation et atténuent leur statut d'intermédiaires en insistant sur la relation d'amitié et de complicité qu'ils entretiennent avec les artistes. Ainsi, cette proximité rendue en image produit-elle un échange de valeur réciproque entre artiste et critique. Cependant, cette mise en scène du critique en ami désintéressé lui confère une supériorité induite par son accès

5 Voir en fin d'article les références des images et les liens vers celles-ci.

6 Instances qui depuis le XIX<sup>e</sup> siècle renvoient à la norme à laquelle la modernité doit échapper.

7 Typique des portraits de groupe de Fantin-Latour (1854-1885) ou de Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1855.

aux œuvres. Ce déséquilibre se vérifie dans les représentations où le critique pose seul avec les œuvres, apparentant ce dernier au collectionneur. De telles scénographies soulignent l'avantage de ceux qui ont vu sur ceux qui n'ont pas vu. Elles témoignent du privilège de pouvoir vivre au milieu de l'art et donc *in fine* d'en avoir une expérience intime légitimant une parole. Dès lors, ces représentations mettent l'accent sur la qualité singulière du regard du critique à partir duquel sont fondées son expertise et son autonomie (voir Vaugeois, 2010).

Cette importance du regard s'affirme dans les portraits de Tapié, qui avait pour habitude de se faire prêter les œuvres à commenter pour s'en imprégner. Les photographies de Tapié attestent une mutation iconographique, dans la mesure où elles n'ont plus seulement recours à l'imagerie de l'auteur mais aussi à celle du voyant. Issu d'une famille d'artistes et ayant suivi une formation artistique, Tapié tire sa légitimité de cet héritage. Ses portraits empruntent clairement au domaine artistique ; il cultive la figure du dandy ami des peintres. Le courant esthétique défendu est déterminant : la figure extravagante et mystérieuse du dandy lui permet d'incarner l'art informel, esthétique matérialiste aux accents abstraits à contre-courant des normes, et d'en souligner l'originalité. Les représentations de Tapié délaissent les attributs classiques de l'auteur au profit d'un nouveau motif qu'est l'œil. Ce motif tient une part centrale dans ses portraits au point de supplanter la présence des œuvres. Dans les clichés d'Arnold Newman [figure 2], l'œil préside à la composition ; placé au sommet de la construction pyramidale, il est l'une des rares sources de lumière. Le motif de l'œil marque une évolution dans l'iconographie du critique d'art : il affirme une part essentielle de l'activité du critique qu'est le regard. C'est un œil transformatif qui s'incarne à travers le monocle ou l'appareil photographique, deux moyens d'exercer un regard approfondi ou distancié. Le reflet dans le monocle suggère l'idée de l'œil comme révélateur d'un autre monde et rapproche le critique du voyant ou du chaman, figures suggérant le pouvoir ésotérique du critique d'art.

Au xx<sup>e</sup> siècle, l'affirmation de l'acuité visuelle est l'indice d'une volonté de spécification de la pratique du critique d'art qui se détache de celle de l'écrivain. L'œil du spécialiste met l'accent sur une relation d'asymétrie en faveur du critique. Mais, si ces portraits témoignent d'une évolution de l'iconographie et de l'émergence de la figure du spécialiste, ils renseignent aussi sur le maintien des valeurs romantiques d'indépendance et de désintéressement qui contribuent à la promotion artistique. Ainsi, les postures d'absorbement et de compagnonnage sont des leitmotifs de l'iconographie du critique car elles façonnent son image de garant d'un savoir intime de l'art et justifient son objectivité éloignée des sphères mercantiles ou de la norme académique.

## Renouvellements iconographiques pour le critique d'art professionnel

Le passage aux années 1960 est quant à lui marqué par l'émergence du critique d'art professionnel attaché à une galerie ou à une revue. La mission du critique ne consiste plus à énoncer une intime conviction de ses goûts ou de l'originalité d'un génie artistique mais d'en démontrer la valeur historique et théorique. Le champ de ses attributions s'élargit au commissariat d'expositions, aux conférences ou aux politiques culturelles. La professionnalisation de la critique liée à la spécialisation du marché de l'art entraîne un durcissement des engagements esthétiques. La radicalisation des positions artistiques fait écho à la contestation socio-économique des années 1960 et provoque une remise en cause de tout ce qui peut séparer le monde de l'art de la vie. Ce nivellement entre culture savante et culture populaire subsiste dans l'imagerie du critique tout à sa méditation des représentations montrant le critique en prise directe avec la création artistique. Dans ce contexte, Michel Ragon<sup>8</sup> et Pierre Restany<sup>9</sup> incarnent la figure du critique d'art militant engagé dans le décloisonnement du champ artistique.

Ragon s'inscrit, à la suite d'Estienne, dans la défense de l'abstraction mais se distingue de son prédécesseur par un discours sur l'art didactique. Sa pratique critique s'appuie sur le dynamisme du roman, genre qu'il pratique en parallèle<sup>10</sup>. Sa posture de pédagogue est souvent rappelée dans les monographies (voir Armel, 1999). Elle est due à ses origines modestes et à ses liens avec la littérature prolétarienne<sup>11</sup>, les deux points nodaux à partir desquels se construit son image. Les portraits de Ragon, caractérisés par des symboles de simplicité, de sobriété du décor ou de références à la paysannerie, s'éloignent de tout élément lié à la culture savante. Ils renforcent l'idée d'un critique autodidacte, honnête et libre. Décrit par le galeriste Jean-Robert Arnaud comme « un petit ours rustique, revêtant un pantalon de velours marron à grosses côtes de style charpentier, un pullover Jaccard à col roulé en grosse laine écrue » (Armel, 1999 : 108), Ragon s'est construit un personnage d'homme du commun. Cette tenue d'homme du peuple souvent rouge et noire rappelle son attachement au mouvement anarchiste et libertaire<sup>12</sup>. L'exemple le plus explicite de cette posture de pédagogue engagé, attaché à relier cultures populaire et savante, est une photo-

8 Michel Ragon (1924-2020), auteur reconnu de la littérature prolétarienne, a exercé divers métiers, avant de devenir critique et historien de l'art, voir <http://www.michelragon.fr/> (dernière consultation le 01.04.2020).

9 Pierre Restany (1930-2003), formé en khâgne au lycée Henri-IV, sa carrière débute par sa rencontre d'Yves Klein en 1956, l'invention du Nouveau Réalisme en 1960. Directeur du palais de Tokyo en 1999, commissaire d'exposition internationale, il est l'auteur d'importants essais théoriques.

10 Il rédige les premiers bilans de l'abstraction sur le mode du récit d'aventure (voir Leeman, 2010).

11 Il s'agit d'un mouvement littéraire des années 1920 dont l'ambition est de décrire les conditions d'existence des classes ouvrières et paysannes. Lui sont rattachés entre autres auteurs Henry Poulaille, Eugène Dabit, Louis Guilloux.

12 Les biographes notent l'importance de Proudhon qui adopta le bleu ouvrier et les sabots (Courbet, 1865), et les références artistiques : Stendhal, les gilets de Gautier, les Mobiles de Calder, pour le rouge et le noir.

graphie aux côtés de Malraux [figure 3]. À l'époque du cliché, Malraux n'est pas encore ministre, c'est l'image du résistant défenseur des peuples et de la culture en marge de l'institution qui est mise en avant. Le décor, et notamment le hors champ, précise cette position : il s'agit du quai Malaquais à Paris. Le stand de bouquiniste, qui souligne le motif de la bibliothèque désacralisée, à échelle réduite, ouverte sur la rue, fait face à l'école des Beaux-Arts de Paris, lieu par excellence de l'académisme artistique et de l'autorité culturelle. Cette mise en scène révèle une posture de défiance du critique qui se situe en marge de l'institution, du côté de la culture populaire. C'est ici la figure d'homme de terrain qui est revendiquée. Cette image est prisée par les critiques d'art car elle déplace les frontières artistiques et présente le critique comme un découvreur de talents. De même, les photographies de voyage reproduites dans les monographies confirment que Ragon cultive cette posture de chasseur de nouveautés artistiques en terres inconnues en se montrant comme un aventurier : barbu, baroudeur ou homme de mer qui, comme il l'affirme, « recherche [ailleurs] des peintres authentiques plutôt que des peintres de tendances » (Armel, 1999 : 111). Ainsi, ces différentes représentations contribuent-elles à alimenter l'image mythique du critique d'art autodidacte, aventurier, découvreur de talents et engagé politiquement. L'adoption de cette posture permet au critique de se placer à l'avant-poste des enjeux politiques et artistiques contemporains.

Plus radicalement, Restany développe une stratégie de l'image bouleversant les codes du portrait de critique d'art. Dans le monde de l'art contemporain Restany apparaît comme une figure sacralisée. Il est qualifié selon les auteurs de « patriarche », de « pape », ou de « prophète » (voir Perier, 2013 ; Leeman, 2009). Ces qualificatifs font écho à sa progressive transformation physique – sa carrure imposante – et aux attributs dont il s'est doté – les costumes blancs, la longue barbe blanche et le cigare. De plus, les portraits photographiques de Restany le montrant dans diverses situations concourent à assoir sa réputation. En effet, les clichés aux côtés de personnalités artistiques (Andy Warhol), politique et marchandes (Léo Castelli) dans des décors cossus soulignent la part mondaine, économique, voire politique de son activité. Ces portraits de Restany sous les traits d'un homme d'affaires rompent avec l'iconographie traditionnelle du critique d'art et témoignent de l'élargissement de ses champs d'action. Cette image atypique d'homme d'affaires est complétée par des clichés montrant le critique en situation d'interview, de conférence ou de manifestation. Les multiples références à l'oralité que véhiculent ces clichés donnent de Restany l'image d'un tribun défenseur de l'art. Cette image de tribun s'est imposée grâce aux clichés de Mario Carbone lors de l'occupation des Beaux-arts en mai 68 montrant un jeune critique en action, corporellement investi dans la défense de la cause artistique.

Ainsi les clichés de Restany attestent-ils sa conscience du potentiel discursif de l'image qu'il utilise pour afficher directement ses choix esthétiques, se mettant en scène comme destructeur des canons artistiques de son époque – l'abstraction – marteau ou pistolet à la main devant le tableau, ou sous les traits du prêtre présidant aux performances des artistes du Nouveau Réalisme. Cette figure

religieuse résulte des portraits de groupe aux côtés des membres de ce courant artistique dont il a rassemblé les artistes, fondé la théorie et rédigé le manifeste en 1960. Pierre angulaire de la carrière de Restany, ce courant revendique un retour à la réalité par l'appropriation d'objets quotidiens ou par le biais d'actions spectacles. Ces dernières sont l'occasion de portraits qui diffèrent de la tradition et dans lesquels le critique est acteur des performances artistiques, investi dans les rôles de chef d'orchestre ou de prêtre officiant. Ces postures subversives donnent à voir l'incarnation par Restany de ses propres concepts, comme dans le cliché de Gicquel [figure 4] qui mêle références savantes et populaires, transformant la bibliothèque en lupanar plutôt qu'en espace de travail. Ce cliché traduit à la fois le caractère épicurien du critique, le *credo* du nouveau réalisme et l'élargissement des lieux de l'art contemporain qui incluent désormais tout espace propice au décloisonnement – la *Factory* de Warhol est l'exemple type de cette mutation. Ce cliché, en désacralisant l'image traditionnelle du critique et de l'art, montre les nouvelles directions de la création contemporaine dans lesquelles s'inscrit le critique. Ces représentations de Restany témoignent du processus de transformation du critique dont la vie s'apparenta à son idée de l'art (Leeman, 2009 : 55-63).

Elles confèrent au critique d'art une image d'alchimiste qui a su imposer des artistes, des œuvres et une pensée au départ étrangère à l'art. Restany réussit l'opération magique de « transmuter les transactions économiques en interactions symboliques » (Bourdieu, 1989 : 558). Cette imagerie constitue la première tentative d'écriture critique par l'image et annonce les expériences des années 1980 où les activités artistique et critique fusionnent. Si jusqu'ici l'utilisation de l'image avait pour but de consolider le statut du critique, celle-ci tend à devenir le moyen d'expression total d'une pensée de l'art (voir Michon, 2002) et, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, le critique d'art joue de sa propre image à des fins critiques, engendrant au passage des représentations s'éloignant définitivement des canons traditionnels.

### **Le corps exposé, une poétique de l'image de soi pour une nouvelle stratégie critique**

Cette transformation s'opère dans les années 1970-1980 où l'élargissement de la sphère artistique atteint son paroxysme. En pleine vague postmoderne et dans le contexte du tout culturel, la parfaite objectivité critique est remise en cause et son autorité, discutée. Des débats virulents auxquels donnent lieu ces incertitudes, émerge l'idée d'une critique d'art qui toucherait à sa fin (voir Jimenez, 1995)<sup>13</sup> et de critiques qui s'apparenteraient à des animateurs culturels (voir Moulin, 1992). Par conséquent, certains critiques d'art comme

13 Les historiens (White, Hauser), les sociologues (Bourdieu, Moulin, Heinich), les philosophes (Benjamin, Adorno, Habermas) partagent cette pensée eschatologique pour la période.



Bernard Lamarche-Vadel<sup>14</sup> et Catherine Millet<sup>15</sup> s'interrogent sur leur pratique ; ils ne se résolvent pas à se faire simplement l'écho de l'actualité de l'art et revendiquent le droit d'explorer l'acte critique en tant qu'activité plastique. Par leur participation à la création, ils développent une critique du quotidien<sup>16</sup> de l'art. En se réappropriant l'image de soi, ils opèrent un démantèlement des codes iconographiques du critique, des normes artistiques et sociales. L'appropriation comprise en tant que moyen d'action empruntant à des représentations déjà existantes ou se greffant sur elles engage une transformation critique du quotidien et des habitudes (voir Lamarche-Vadel, 2014). Dès lors, la mise en scène de soi peut être comprise comme une tactique<sup>17</sup> critique opérant au sein même de leur référent que sont les arts visuels. Créations à part entière, les collaborations auxquelles participent ces deux critiques sont le moyen de contrecarrer ou de désamorcer les excès des habitudes représentationnelles, en déplaçant les systèmes de visibilité et les modalités de l'expression critique.

La mise en scène de soi traverse toutes les activités de Bernard Lamarche-Vadel. La série de portraits<sup>18</sup> de ce critique réalisée dans les années 1980 illustre sa recherche de dépassement des frontières : iconique, littéraire, fictionnelle ou réelle. Dans ces portraits déguisés, Lamarche-Vadel joue les rôles du mannequin, du chef d'État, ou du héros de cinéma<sup>19</sup>. Ces personnages aux poses stéréotypées sont des personnages publics dont le corps est voué à la surexposition médiatique et participe à l'économie de l'image. Les mises en scène stéréotypées dans lesquelles se montre Lamarche-Vadel réifient les comportements dominants et exposent les nouvelles postures d'autorité. Mais la fixité de ces postures d'autorité est fragilisée par le maintien des traits du visage du critique qui accentue l'idée de pastiche et d'interchangeabilité. Ces portraits constituent ainsi une critique de la marchandisation de l'art par le spectacle au sens de Debord, c'est-à-dire une « vision du monde qui s'est objectivée » dans des images devenues mythiques (Debord, 1992 : 9). Pour Lamarche-Vadel, le mythe est « l'exposition d'une manière plastique d'être » (1972 : 124), le résultat d'une mise en scène dont il expose les mécanismes de cristallisation à travers ses portraits. Pris ensemble, ces fragments d'images forment un portrait critique de la civilisation postmoderne et de ses mécanismes médiatiques de consécration. Le portrait et son support photographique sont les moyens d'une critique sur l'instabilité des images et leur pouvoir de simulacre. Le détournement du genre de la photographie de mode dans les clichés réalisés par Keiichi Thara [figure 5] renforce cette démonstration. Le travail de la lumière et du cadrage relève plutôt des expérimentations des années 1930 et ressuscite l'univers de la bohème et ses man-

14 Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000) cumule les activités de théoricien, commissaire, directeur de revue, collectionneur, marchand d'art, conférencier, romancier et acteur.

15 Catherine Millet (1948-) débute comme chroniqueuse puis fonde et dirige *Art Press* en 1972. Elle cumule les casquettes d'historienne de l'art, commissaire, essayiste et romancière.

16 Notion empruntée à De Certeau (1990), elle renvoie aux habitus de l'art – choix du sujet, des représentations, des idées qu'ils véhiculent ou soutiennent et les pratiques qui les actionnent.

17 Procédures déjouant et transformant les normes (Lamarche-Vadel, 2014 : 62-63).

18 Ensemble de clichés d'artistes (Spring, Rheims, Rault), de photographes politiques (Senadji) ou de mode (Tahara) (Blistène, 2009).

19 *Citizen Kane* d'Orson Welles dont les diverses facettes sied au critique cumulant les activités.

sardes. Le détournement de la photographie amalgame l'image du critique à celle de l'artiste et prolonge la réflexion, centrale chez Lamarche-Vadel, de l'interchangeabilité des genres au sein des pratiques artistiques. Attaché à l'idée que « le critique est un artiste à part entière » (Mokhtari, 1990 : 99), Lamarche-Vadel n'a cessé de théâtraliser son parcours comme une seule œuvre, en intégrant les artistes et leurs travaux à sa critique. Par la suite, les artistes et certains passages de ses textes critiques entrent dans la composition de ses autofictions (Blistène, 2009 : 56-83). Ayant le projet de faire œuvre de sa vie, il s'est construit, au fil de sa démarche réflexive, un personnage de critique à l'œil acéré et d'aristocrate décadent. Finalement, à l'issue de son parcours inouï, s'impose la figure tragique de l'anti-héros dont l'acte final fut le suicide en 2000.

Cette attitude créative se retrouve dans l'usage que Millet fait de son corps. L'exposition du corps féminin devient un marqueur de l'élargissement du champ et des moyens d'action critique. Cet intérêt est lié aux réflexions féministes des années 1970 sur les canons véhiculés par l'imagerie savante et populaire. Du constat de l'objectification du corps féminin naît l'enjeu de sa réappropriation dans une perspective de démythification<sup>20</sup>. Dans le domaine artistique, les pratiques de la performance et du *body art* deviennent les médiums privilégiés de ce travail de dénonciation et de déconstruction (Solomon-Godeau, 2010 : 38-43). Millet a porté une attention particulière au corps en tant qu'espace de projection et de révélation d'idéaux stéréotypés et de phénomènes de censure. Le corps devient dans sa démarche le levier d'une expression critique. Sa participation à la performance de Michel Journiac *Piège pour un voyeur* en 1969<sup>21</sup> donne lieu à une photographie grandeur nature intitulée *Les Substituts* interrogeant l'interchangeabilité des identités et des genres (Hergott, 2004 : 37-58). Millet y rejoue la pose classique d'Ève dans une mise en scène qui ménage un trou à la place de la tête, invitant chaque visiteur à y glisser la sienne. En 1995, Vincent Corpet réalise un autre portrait en pied dépourvu de toute idéalisation du modèle. Alors que ce type de représentation vise à magnifier le sujet, la posture d'autorité est ici contrariée par la platitude de l'image et l'inexpressivité du visage qui s'apparente plus à une étude anthropologique qu'à une glorification. Ces exemples montrent la manière dont le corps de Millet, en devenant le lieu d'une remise en question de l'identité et de l'idéalisation traditionnelle du nu féminin, ruine la fonction du portrait en tant que synthèse de l'intériorité du sujet.

C'est donc à travers son corps que Millet poursuit son exercice critique de démythification des consensus artistiques et sociaux. L'exemple le plus frappant de cette forme critique en acte est la parution en 2001 du roman *La Vie sexuelle de Catherine M.* et de son pendant visuel *Légendes de Catherine M.*, album photographique réalisé par son compagnon, Jacques Henric, composé de trente ans de photographie de Millet [figure 6]. Ces ouvrages proposent une exposition

20 Les œuvres féministes se caractérisent par une stratégie de prise de contrôle de l'image de soi (Meats, 2013 : 229-241 ; Huck, 1995 : 32).

21 Réalisée galerie M. Malburet à Paris, elle est le déclic poussant Millet à exposer son corps (voir Millet, 2011).

du corps de la critique par les mots et par les images. Le roman d'autofiction est une démonstration de sa méthode d'analyse critique fondée sur une approche phénoménologique des sensations dans laquelle le corps est central. Le texte se compose de quatre parties, chacune centrée sur une partie du corps. C'est donc par le biais d'un corps féminin fragmenté que le personnage de Catherine M. appréhende le monde et traite de la transgression sexuelle et de l'émancipation féminine. Ce choix de représentation renvoie au domaine artistique qui, depuis la modernité, use du fragmentaire pour s'affranchir de l'unité idéale de la figure classique. En effet, le fragment est un moyen de déconstruction de l'apparence, il interdit une totalité de vision pour favoriser le kaléidoscopique. À l'inverse, le recueil photographique proche du roman-photo tend à reconstituer le corps féminin. Bien que les poses soient transgressives, elles échappent aux codes formels de la pornographie, en ne mobilisant que très peu le gros plan, le détail et la frontalité exacerbée. Certains clichés se rapprochent de références artistiques qui ont fait l'objet d'articles critiques tels que la *Petite Danseuse* de Degas ou *L'Origine du monde* de Courbet. Ainsi, pris ensemble, ces deux ouvrages exposant le corps de la critique d'art travaillent-ils comme un dispositif interrogeant les différentes possibilités de représentations du corps de la femme, tributaire des situations d'énonciation et de réception. Outre les questions de transgression des canons représentationnels, ces expériences consistant à s'exposer, regarder, sentir et ressentir, interrogent les opérations de l'acte critique et assument le déplacement d'une pratique qui, devenue performative, s'apparente désormais à celle de l'artiste contemporain.

Ces deux critiques engagés dans la création partagent avec l'artiste les mêmes objets et procédés. Leur démarche intermédiatique invite à concevoir la critique d'art comme un espace de fabrication de formes et d'images. En outre, leur réflexivité témoigne d'une réflexion sur la visibilité dans laquelle le critique s'inscrit en tant que personnage public qui, confronté à la surexposition médiatique, voit son image se fragmenter<sup>22</sup>. Si en exposant son corps à la collectivité il semble abandonner toute autorité, il n'en délaisse pas pour autant l'acte critique qui s'origine dans l'œuvre. Il naît d'un espace actif, plastique, en adéquation avec l'expérience de l'artiste.

## Conclusion

Au terme de cette étude il ressort que les représentations du critique d'art accompagnent la construction historique d'une profession dans sa quête d'autonomie et éclairent les travaux consacrés à sa production théorique. Le critique d'art du xx<sup>e</sup> siècle est finalement érigé en spécialiste du visuel, à la faveur d'images individuelles légitimant ses stratégies textuelles. Dans le contexte de l'économie des biens culturels, elles montrent que les pouvoirs de l'image se sont étendus à l'ensemble du champ social et renseignent sur la manière dont le cri-

22 Concernant l'impact médiatique sur les écrivains, voir Kaufmann, 2017 ; Nachtergaeel, 2012 ; Wrona, 2012.

tique d'art est à la fois un consommateur d'images, un objet d'images et un faiseur d'images. C'est donc à partir de cette triple relation que l'acte critique doit être compris, non plus comme une opération de valorisation ou de consécration, mais comme une communication réussie au sens d'une « critique inférentielle » (Baxandall, 1991 : 179-222) qui déplace les critères de validité du commentaire esthétique spécialisé de l'ordre de la preuve documentaire à celui d'une communication réussie qui se joue dans l'image. Mais, malgré la spécialisation du critique, relayée par une iconographie subversive, les représentations maintiennent des valeurs autorisées telles que l'indépendance, le désintéret, l'authenticité, l'engagement. Cet éventail de valeurs symboliques constitue le type idéal d'un pôle critique autonome résistant à toute domination économique, politique ou religieuse, permettant au critique de s'insérer dans le système économique des biens culturels. Par ailleurs, son effacement, tel que dans la critique créative, brouille les champs d'action et alimente l'idée d'un déclin, voire de la disparition de la critique d'art. Les réactions quant au maintien ou à la perte de cet éventail de valeurs nous renseignent sur la persistance de mythes dans notre compréhension de l'art et sur la fabrication de la valeur artistique. Il apparaît donc qu'une plus grande attention devrait être portée à l'étude des représentations du critique d'art car elles participent à la fabrique de l'art, donnent accès aux conditions d'élaboration et d'appréciation d'œuvres, d'esthétiques et de théories au cours du temps. Autrement dit, elles donnent accès aux procédures de visibilité qui participent de l'histoire de la création et à ses systèmes de valeur.

## Liste des figures

**Figure 1** : Jean-Pierre Sudre, *Charles Estienne à Argenton*, 1961, photographie (couverture Daniel, 2011).

**Figure 2** : Arnold Newman, *Michel Tapié*, 1964, photographie, Los Angeles (couverture, Prazan, 2018), <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/portrait-of-art-critic-michel-tapie-may-12-1954-in-photo-daactualit%C3%A9/53466224> (dernière consultation le 01.04.2020)

**Figure 3** : Anonyme, *Michel Ragon et André Malraux*, 1957, <http://www.michelragon.fr/biographie-1956-1962/> (dernière consultation le 01.04.2020)

**Figure 4** : Didier Gicquel, *Pierre Restany et les Filles*, s.d, photographie (Perrier, 2013), <http://www.artnet.fr/artistes/didier-gicquel/pierre-restany-et-les-filles-1AUxQ22ZZ-p31UUGc1B-2A2> (dernière consultation le 01.04.2020)

**Figure 5** : Keiichi Tahara, *Bernard-Lamarche-Vadel*, 1981, photographie (Blistène, 2009), [http://www.artnet.fr/magazine/expositions/Dreyfus/Lamarche\\_detail.asp?picnum=6](http://www.artnet.fr/magazine/expositions/Dreyfus/Lamarche_detail.asp?picnum=6) (dernière consultation le 01.04.2020)

**Figure 6** : Jacques Henric, *Catherine Millet*, photographie, 1999 (couvertures, Henric, 2001), <https://www.jacqueshenric.com/bibliographie/> (dernière consultation le 01.04.2020)

## Œuvres citées

- AMOSY, Ruth, HERSCHERBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997.
- ARAMBASIN, Nella, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de littérature comparée*, 298, 2001, p. 304-309.
- ARMEL, Alette, *Les Itinéraires de Michel Ragon*, Paris, Albin Michel, 1999.
- ARNAUD, Jean-Robert, GUITET, James, PLEYNET, Marcelin, *et alii*, *Autour de Michel Ragon*, catalogue d'exposition, Nantes, Musées des Beaux-Arts, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991.
- BLISTÈNE, Bernard, BOURRIAUD, Nicolas, CHEVAL, François, *et alii*, *Dans l'Œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes*, catalogue d'exposition, Musée de la ville de Paris/ARC, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- DANIEL, Françoise, DUVILLIER, Marc, ELKAR, Catherine, *et alii*, *L'Aventure de l'art abstrait : Charles Estienne, critique d'art des années 50*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Brest, Brest, Musée des Beaux-arts, 2011.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.
- FERRARI, Federico, NANCY, Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.
- FRANÇOIS, Pierre, CHARTRAIN, Valérie, « Les critiques d'art contemporains. Petit monde éditorial et économie de la gratuité », *Histoire & Mesure*, 24.1, 2009, p. 3-42.
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain, création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- HERGOTT, Fabrice, « Les Substituts, 1969 », *Michel Journiac*, Les musées de Strasbourg, École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2004, p. 37-58.
- HUCK, Brigitte, FABER, Monika, *Auf den Leib geschrieben*, Vienne, REMAprint, 1995.
- HYACINTHE, Sandrine, *L'École de Paris, une histoire sans histoire ? L'art à Paris de 1945 à 1980*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, dir. T. Dufrière, Nanterre, Université Paris Nanterre, 2016.
- JIMENEZ, Marc, *La Critique : crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995.
- KAUFMANN, Vincent, *Dernières Nouvelles du spectacle (ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, « Claude Lévi-Strauss : L'homme nu », *Les Cahiers du Chemin*, 15, 1972, p. 119-125.
- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane, *Politiques de l'appropriation*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- LEEMAN, Richard, *Le Critique, l'art et l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LEEMAN, Richard, *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, colloque INHA-AICA [2006], Paris, Cendres/INHA, 2009.
- MEATS, Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin. La performance dans l'œuvre des femmes artistes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia. Corps et performance*, 121-124, 2013, p. 229-241.

- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine, 2011.
- MÉLON, Marc-Emmanuel (consulté le 20.03.2020) : « Portrait de l'écrivain *absorbé* », *CONTEXTES*, 14, 2014. <http://contextes.revues.org/5939>.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- MILLET, Catherine, *Le Corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut, 2011.
- MOKHTARI, *Les Revues d'art contemporain en France de 1967 à 1979*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, dir. Jean-Marc Poinot, Rennes, Université Rennes 2, 1990.
- MOULIN, Raymonde, *L'Artiste l'institution, le marché*, Paris, Flammarion, 1992.
- MOULIN, Raymonde, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit 1989.
- NACHTERGAEL, Magalie, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au xx<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.
- PERIER, Henry, *Pierre Restany, le prophète de l'art*, Paris, Cercle d'art, 2013.
- PRAZAN, Franck, *Le Grand Œil de Michel Tapié*, catalogue d'exposition, Paris, Skira, 2018.
- RIALLAND, Ivonne, VAUGEOIS, Dominique, dir., *L'Écrivain et le spécialiste : Écrire sur les arts plastiques au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles*, colloque de l'université Paris IV [2009], Paris, Classiques Garnier, 2010.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « The fine art of feminism », *Donna avanguardia femminist negli anni 70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*, Rome, galleria nazionale d'arte moderna/Electra, 2010, p. 38-43.
- VAUGEOIS, Dominique, « Quelle autorité pour l'écrivain critique d'art au xx<sup>e</sup> siècle ? », dir. Emmanuel Bouju, *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 415-424.
- VOUILLOUX, Bernard, « Les trois âges de la critique d'art française », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 111, 2011, p. 387-403.
- WRONA, Adeline, *Face au portrait : de Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.