
Point de chute

SERGE GUILBAUT, UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

Comme la chute du mur de Berlin, comme le naufrage des illusions d'unité forgées autour du nouvel Ordre mondial, les rêves des historiens d'art traditionnels qui réglaient jusqu'à présent les discours académiques se sont dissous dans la cacophonie ambiante «post-utopique». Ceux qui s'enivraient encore et toujours d'universalité et qui célébraient la neutralité de l'art moderne, se sont réveillés avec la gueule de bois. Le monde ne leur appartient plus.

La fin des années quatre-vingt, avec l'éclatement des blocs politiques, la pulvérisation des pouvoirs et l'atomisation des discours, donna de notre nouveau monde l'image d'une constellation qui mettait définitivement en brèche toutes les anciennes certitudes. Ceux qui s'attachaient, jusqu'à dernièrement encore et malgré l'évidence, à travailler avec une structure verticale de l'autorité—celle qui construisait l'échelle du pouvoir selon un schéma hiérarchique sans appel—en étaient pour leur frais puisque cette chaîne de commande venait d'être brisée et remplacée par une formation horizontale, espèce de marais où le pouvoir, disséminé, était partout et nulle part. Que, dans ces conditions, certains tentaient encore de fonctionner comme sous l'ancien régime montre bien à quel point leur projet était impuissant à confronter les nouveaux problèmes cruciaux soulevés par l'après-guerre froide.

Les textes que nous avons réunis relisent les productions culturelles avec un œil contemporain et sont à l'écoute des théories qui secouent le monde intellectuel d'aujourd'hui. Ces articles sont de deux types: ceux qui reprennent des thèmes ou des figures classiques de l'art moderne en les retravaillant, et ceux qui traitent avec sérieux des œuvres, des facettes artistiques qui sont laissées pour compte ou minimisées par l'histoire moderniste. Ces textes donnent quelques indications sur les nouvelles directions empruntées par une génération d'historiens d'art qui développe aujourd'hui, à la lumière des théories de la représentation et de celles de la construction de la subjectivité socialement marquée, une analyse moins événementielle, moins idéaliste et moins positiviste que par le passé.

L'étude des productions culturelles occidentales—parfois les plus adulées—dans les conditions d'effondrement et de transformation générales des cultures mondiales qui sont les nôtres aujourd'hui, s'est bien entendu trouvée radicalement modifiée. Les formes culturelles canonisées par de longues années d'hégémonie se sont épuisées à conserver leur aplomb, leur apparence, à continuer à poser malgré l'évidence au milieu d'un champ esthétique maintenant totalement ravagé, ruiné par les attaques successives montées par les diverses théories poststructuralistes qui en voulaient gros à la sempiternelle transcendance esthétique d'antan. Entendons-nous bien, ce n'est pas que l'on ait remplacé l'uniformité autoritaire antérieure par une autre qui serait plus politiquement correcte, mais plutôt que le champ d'étude s'est ouvert, s'est diversifié, que l'analyse s'est compliquée, affinée, s'est d'une certaine manière politisée. C'est-à-dire que l'œuvre n'est plus séparée des conditions de production, qu'elle est plutôt vue comme articulant et mettant en scène, parfois inconsciemment, les crises morales, sociales et intellectuelles à travers

une subjectivité elle-même développée suivant des modalités analysées. Il a finalement été entendu que les produits culturels, que les œuvres d'art, les images ont toujours été des entités, non pas données, mais construites avec tout ce que cela implique d'incertitudes et de contradictions. Ces complexes constructions sont donc devenues pour le nouvel historien d'art le lieu privilégié (l'esthétique au travail dans une œuvre) ou les forces sociales, à travers la subjectivité de l'artiste, s'entrechoquent ou s'interpellent. C'est aussi là que dorénavant l'historien d'art s'attachera à extraire les significations multiples engendrées par l'œuvre aux prises avec les lectures multiples proposées par des publics différents, défendant des intérêts variés et contradictoires.

Il est donc aujourd'hui compréhensible que l'on veuille enfin travailler sur l'art contemporain, puisqu'il n'est plus nécessaire d'attendre le label de qualité traditionnellement octroyé par les spécialistes du goût confortés dans leurs préjugés par ce qu'ils considéraient être «le jugement du temps». Puisque transcendance et qualité universelle il n'y a plus, l'étude et l'analyse de l'art d'aujourd'hui peuvent enfin s'effectuer en toute connaissance de cause. Les enjeux esthétiques peuvent être décodés grâce aux outils théoriques et servir à l'élaboration d'une histoire des cultures à un moment donné. C'est ce véritable travail de sape de la citadelle traditionnelle qui—avec l'effondrement des murs—donne à la démarche des jeunes générations sa force et son importance. On commence d'ailleurs déjà à y voir plus clair comme les travaux de James H. Herbert, de Ken Silver, d'Anne Wagner, de Cecile Whitting, de Joan Weistein et de bien d'autres en font foi.

Ce que «l'ère post-moderne» aura apporté dans sa dangereuse diversification, son éclatement et sa tendance au nivellement culturel, aura cependant été une bourrasque bienfaisante. Car ce qui fit la force de l'histoire de l'art de ces dix dernières années, ce fut la décentralisation des analyses et des écrits historiques, et la façon dont on déstabilisa les certitudes, les canons esthétiques et politiques, grâce aux nombreux ponts établis entre les disciplines. Toute question débattue dans l'une, se voyait rapidement posée dans l'autre. C'est de ce constant échange que s'est constituée une nouvelle histoire de l'art, maintenant devenue incontournable, qui puisant dans la critique littéraire, la philosophie, la sociologie et la psychanalyse est arrivée à revitaliser ses objets. Les productions artistiques sont donc maintenant difficilement visibles sans être aussi lisibles, c'est-à-dire sans une reconnaissance des courants sociaux et idéologiques qui les traversent au moment même où les œuvres entrent en dialogue plastique avec le passé esthétique qui les informe. Cette nouvelle manière de voir, de lire les œuvres, aura décentré pour toujours les points de vue à partir desquels elles sont analysées. Leur compréhension est devenue multiple, comme si les instances de réception participaient à l'élaboration du sens, souvent aussi en opposition mais souvent en accord avec les désirs des producteurs.

L'auteur sans toutefois être mort n'est plus aujourd'hui le dieu (déesse) qu'il/elle semblait être puisqu'il/elle est traversé/e, dans sa construction sociale (groupe, genre etc...), par les courants

idéologiques de l'époque et y répond à travers ses oeuvres, en accord avec l'espace social et culturel dans lequel il/elle évolue et fonctionne. L'historien/ne, conscient/e de sa propre construction au sein de l'espace culturel auquel il/elle appartient, rend donc visible le réseau de significations dans lequel l'oeuvre analysée prend place tout en le/la produisant par la même occasion. James D. Herbert, dans l'introduction de son livre sur les Fauves (*Fauves Painting: The Making of Cultural Politics*, Yale 1993), exprime clairement les ambitions de cette nouvelle histoire de l'art: «I find it convenient to describe, or at times to imply the existence of audiences contemporary with the Fauves—often contesting one another—in order to remind us all that my interpretations are not entirely imposed from my present but are also cobbled from vestiges from the past, the product of negotiations across time. The meaning of Fauve painting, in short, is not to be found, immutable and determined, in any location: painting or artist, context or audience. Rather it is constructed in the interstices between locations, constructed initially at the turn of the century when a set of paintings entered an arena of reception, and constructed again today in the writing and reading of this book.»

La plupart des textes présentés ici s'attachent à discuter des oeuvres qui ne sont pas traditionnellement au centre des préoccupations modernistes (dessins, photos de mode, artistes marginaux, etc.) et, quand ils le sont (Matisse), c'est pour critiquer la manière avec laquelle notre culture les a traditionnellement traités. La dose de méfiance critique que contiennent les textes proposés les distancie des textes toujours lénifiants produits par les catalogues

d'exposition qui n'arrivent plus à se différencier de la promotion commerciale (maladie fréquente dans les textes sur l'art moderne). Les études publiées dans ce numéro s'attachent donc à produire des analyses formelles très pointues d'oeuvres précises, tout en permettant la discussion des problèmes privés liés au social mis en jeu au coeur même des oeuvres discutées. L'image devient ici l'endroit privilégié à travers lequel les histoires personnelles et sociales passent, se tressent, s'imbriquent en parlant fort, même si le message semble souvent brouillé. C'est à ce décodage de la construction des identités que les historiens d'art de cette génération se sont attachés et auquel ils travaillent. Il y a certes dans cette nouvelle approche une saine multiplicité, surtout lorsqu'il s'agit du poids à donner à l'histoire. Mais, même lorsque l'histoire politique ou culturelle n'est pas centrale, c'est tout de même l'étude de la construction idéologique qui sous-tend la recherche. Cette histoire de l'art vivifiée par les théories post-structuralistes ne peut que régénérer une profession coincée si longtemps à l'écart des grands courants intellectuels contemporains.

Comme on le sait, malgré l'excellence des recherches faites en art moderne au Canada, *RACAR* n'a pratiquement pas dans le passé publié ces genres de travaux qui néanmoins le furent, c'est heureux, ailleurs (France, Etats-Unis et Grande Bretagne). Espérons que ce numéro spécial reflète enfin non seulement notre désir d'étudier notre culture contemporaine mais aussi, et surtout, notre volonté de participer activement à la relecture de la culture moderne d'une manière originale, à partir de notre propre point de chute: le Canada.