

ETC



De la critique d'art, aujourd'hui

Isabelle Lelarge

Number 29, February–May 1995

La critique d'art : enjeux actuels 1

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35723ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lelarge, I. (1995). De la critique d'art, aujourd'hui. *ETC*, (29), 11–18.

LA CRITIQUE D'ART : ENJEUX ACTUELS

Depuis deux ans, la Rédaction de ETC MONTRÉAL s'est attardée à la publication de dossiers thématiques à teneur sociologique plutôt qu'esthétique. Il ne s'agissait pas d'évincer les réflexions sur les œuvres d'art mais bien d'exposer certaines urgences en regard d'un système de l'art qui va en se modifiant de jour en jour.

À l'inverse de grands media qui se plaisent à diffuser que la critique d'art est moribonde, après que dans les années 1980 ils se sont délectés de la « mort de l'art » (sic), ETC MONTRÉAL devient concernée par l'ensemble de ces idées déjà reçues qui se propagent à la vitesse de l'éclair.

Ainsi, en complément au présent dossier, le prochain numéro (# 30) publiera également une mise à jour des préoccupations et des enjeux de la critique d'art au cœur des années 1990. En décembre dernier, j'ai contacté quelques acteurs de l'écriture sur l'art afin qu'ils/elles aient l'occasion de se prononcer sur leur activité. Je leur ai demandé simplement la question suivante :

« Quelle est votre définition de la critique d'art dans les années 1990 ? »

ISABELLE LELARGE

Marie Carani
De la critique d'art, aujourd'hui

Ce texte s'est mué au fil de ma réflexion en une prise de position qui concerne une méthode de lecture critique, certes, mais également le rôle et le statut de cette démarche critique dans la société dirigiste et bien-pensante qui est aussi la nôtre au Québec.

Pour une pratique engagée dans le présent

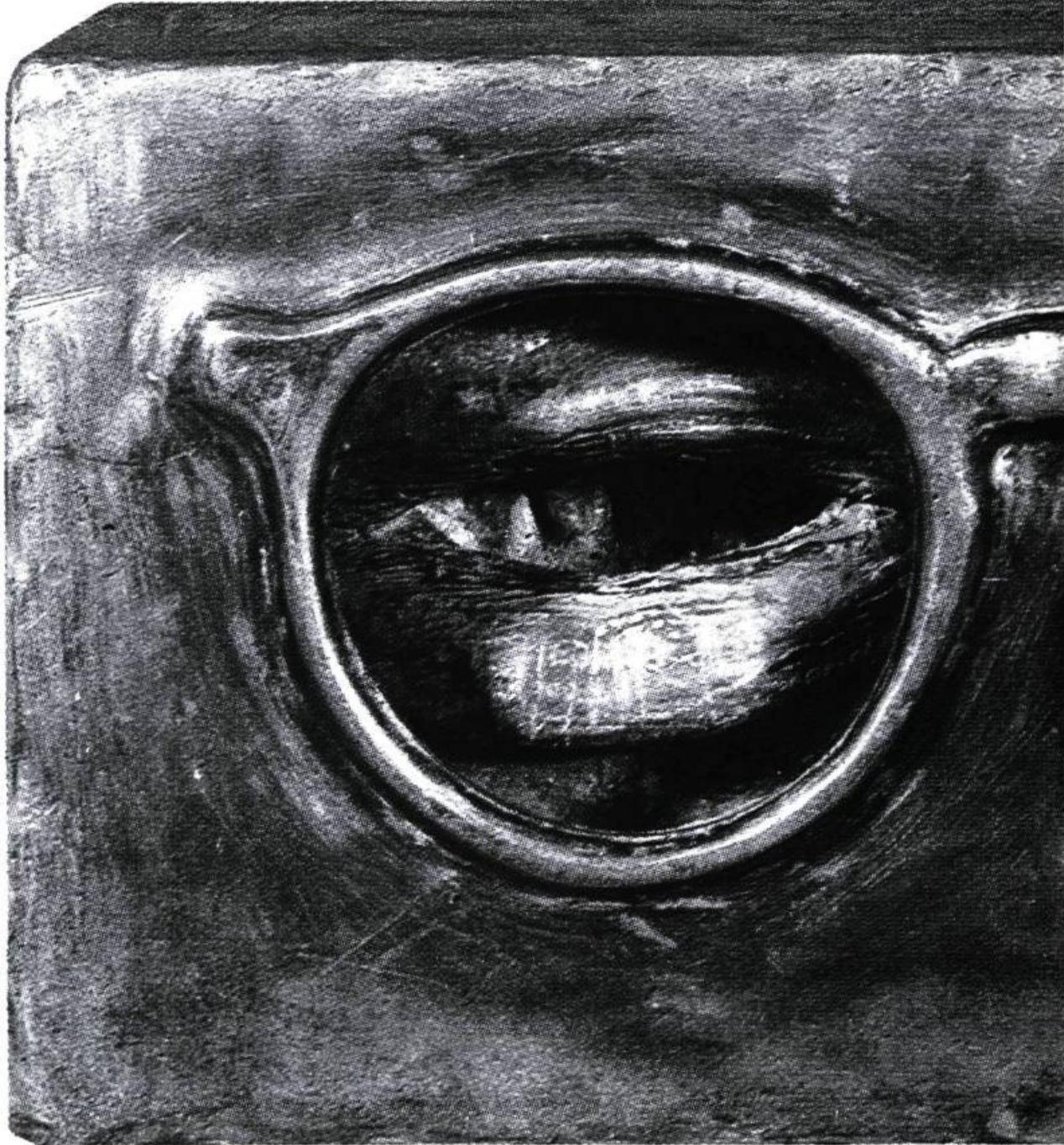
Par sa nature même, la critique d'art s'inscrit à l'évidence dans l'univers dialogique rassemblant les créateurs et les spectateurs que nous sommes. Et là, elle demeure aujourd'hui bien plus qu'un simple compte rendu journalistique d'une exposition en cours, qu'une contemplation assouvissante, qu'un exercice d'écriture ou qu'un métalangage descriptif et analytique qui serait structuré et organisé en un système clos. Car elle constitue avant tout au milieu des années 1990 une pratique agissante (bien qu'elle semble l'avoir oublié chez nous depuis le décès de René Payant) qui, dans l'ouverture et la spécificité de son appareil discursif d'inter-

prétation, permet de restituer aux arts qui se font dans le présent toute leur force polysensorielle d'invention et de transformation radicale des valeurs.

Confrontée notamment aux politiques effrénées de marketing du produit artistique qui sont le credo actuel des autorités publiques, cette pratique agissante rend compte dès l'abord du jeu désaliénant ou désinstitutionnel de l'objet d'art qui se crée encore chaque jour dans les ateliers. Je pense à une critique d'art qui refuse ainsi d'être déstabilisée par les objectifs, les contraintes et les censures socio-culturelles, et qui, assurant l'éclatement des lieux communs ou des certitudes, choisit de (re)présenter autrement l'objet visuel à la réflexion individuelle comme collective en tant que signe engagé de communication, procès de médiation. Cette critique d'art résiste donc aux ordres et aux surdéterminations qui génèrent l'enfermement dans le *politically and culturally correct* que l'on connaît ces dernières années. Elle crée une brèche dans l'unanimité, fissure critique ou entre-code par lequel peuvent respirer enfin, faire soudainement irruption ou se glisser en douce les affects pulsionnels, les traumas épistémologiques, les aspirations philosophiques, les refoûlés culturels ainsi que les insoumissions, tout ce qui en un mot *dérange* les codes. À cet effet, joutant discursivement l'arrêt descriptif et syntaxique initial sur l'optique, le sémantique, le symbolique, la pragmatique, l'affectif et l'haptique sont également retenus au plan des vecteurs, des formalismes, des sens, des contenus et des contextes artistiques.

En outre, en tant qu'historienne d'art contemporain devenue sémiologue visuelle qui s'est risquée (parfois) à ces faïres, à ces direx ou à ces jeux de la critique, il m'importe encore d'entrée de jeu que cette critique d'art reste au plus près de ces différents réseaux de signification pour éviter toute béance qui ne serait que calquage ou *mapping* arbitraire nourri rhétoriquement au premier chef par les dernières lectures du critique.

On trouve en tout cas un même besoin, soit celui d'un discours qui, tout en étant articulé au plan de son énoncé interprétatif, ne fait toutefois pas en fin de compte système ou modèle fermé en lui-même. Car toute orientation modélisante exagérément systématisée quelle qu'elle soit - telles les approches empiriciste, formaliste et structuraliste qui furent avancées en ce siècle sous la modernité ou les démarches post-structuraliste, anti-théoriciste et anti-systémique qui ont été définies depuis plus de 20 ans maintenant sous la postmodernité - demeure au plan de sa logique (scientifique) et même de sa contre-logique (de l'errance, de la promenade ou de la dérive détemporalisée,



réactualisée, par exemple) une valorisation d'ordre plus ou moins programmatique, essentiellement. Et, par ce rétrécissement idéologique même, cette valorisation critique court effectivement le risque de ne pouvoir rendre compte de la *mouvance* de l'œuvre d'art inventive en restant prisonnière de certains systèmes ou anti-systèmes théorisés de pensée, c'est-à-dire en restant trop attachée à des vocabulaires réducteurs qui ne font pas sa juste place à la polysémie dans le discours.

Somme toute

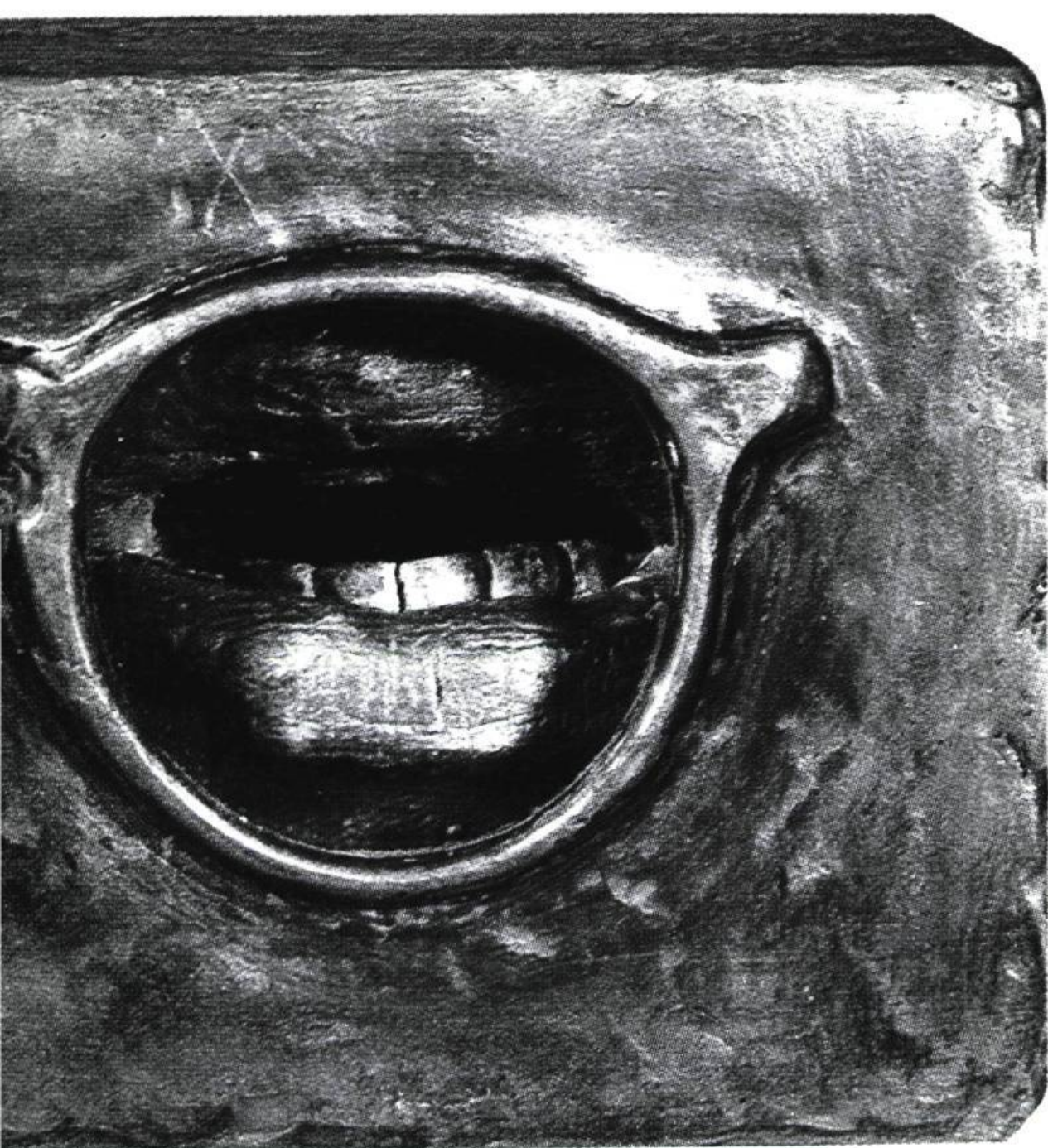
Je ressens la nécessité d'une critique d'art qui, signalant la mort définitive des idéologies (sociales, culturelles et artistiques), reste ouverte aux passages de frontière, ainsi qu'aux renouvellements des signes et des codes. J'entrevois ainsi une critique qui est métasignificative en regard de l'espace des choses. Véritable signe-transit d'interprétation, cette critique d'art se comprendrait donc de prime abord comme une parole, une optique cohérente ou un

dialogue étendu de plusieurs lectures, de plusieurs écritures. Dires multiples qui communiquent librement, qui diffusent, qui (re)lisent les propriétés, les contextes comme les valeurs des objets visuels interprétés, mais qui ne statuent pas une fois pour toutes. Tels des bruissements continus, ces dire possibles mettent en cause les sens uniques, dévoilent les orientations hyper-dirigistes, libérant les réflexions comme les valorisations individuelles. D'où leur charge radicale qui trouble ou qui, à tout le moins en cette fin de siècle, permet (encore) de respirer.

Marie Carani est historienne de l'art contemporain et sémiologue visuelle, conservatrice d'exposition elle enseigne l'Histoire à l'Université Laval, à Québec

Gaston St-Pierre *Le critique et son lecteur/critique*

De ce climat morose, enclin à produire des déclarations abusives sinon désabusées, je préfère avouer, dans ces



Jasper Johns, *The critic sees*, 1961.

quelques lignes qui me sont permises, mon plaisir de lire des textes sur l'art. Que les auteurs soient critiques, historiens ou philosophes, cela m'importe peu. Qu'ils défendent une orientation qui m'est peu familière ne me préoccupe pas davantage. Au contraire, mon degré d'intérêt augmente à mesure que l'on réussit à me faire changer d'opinion sur une production qui auparavant m'apparaissait sans intérêt. Cela ne fait parfois que confirmer mes appréhensions.

La conviction, les habilités rhétoriques, la force de l'argumentation, les effets de surprise me semblent concentrer tout l'intérêt de lire la critique d'art. Tout est permis : les analogies avec la culture populaire, les rapprochements avec certains discours spécialisés et même le recours aux expériences personnelles peuvent révéler un sens inédit ou bousculer les idées reçues.

Bien qu'on n'ait en général retenu, dans le dernier essai de Rainer Rochlitz (*Subversion et subvention*, Gallimard, 1994), que la perte de critères pour juger l'œuvre d'art, une règle y est pourtant clairement formulée : « N'est pertinente qu'une description qui saisit l'œuvre d'art sous l'angle de son

ambition artistique, et qui cherche donc à appréhender son niveau de cohérence et d'intensité, ses enjeux, sa valeur d'actualité pour l'expérience esthétique. » (p. 70)

Être critique ne veut donc pas nécessairement dire être négatif. Il ne suffit pas d'adopter un ton déclamatoire, de manifester ses déceptions, de faire de l'ironie pour se croire subversif ou de s'imaginer défendre la cause de l'art. L'art contemporain est devenu une proie facile pour des philosophes qui n'oseraient afficher autant d'idéalisme métaphysique dans leur propre discipline ou pour des idéologues qui ne cherchent, au fond, qu'une arène politique.

Même si un texte commente, défend ou récuse une production artistique, je m'attends toujours à retrouver l'auteur entre les lignes, me faisant part des problèmes ou des avantages à opter pour une idée plutôt qu'une autre. Mais, si je ne vois que l'auteur, affirmant continuellement ses idées sur l'art, ou sur ce que cela devrait être, sans me consulter en tant que lecteur, alors là je perds tout intérêt.

La critique d'art prend souvent forme dans le projet de défendre des valeurs négligées de notre actualité sociale ou

culturelle. Jusqu'à un certain point, on peut supposer que la critique d'art n'existe pas au sens objectif du terme. Chacun défend une cause, une production nationale, une orientation sexuelle, un média particulier. Ces discours sont d'ailleurs intégrés à l'intérieur même d'une démarche artistique, d'où la difficulté, pour le critique, de relever l'originalité visuelle de l'œuvre d'art sans en exclure pour autant ses références politiques ou sociales.

L'argumentation montre cependant ses faiblesses quand elle prend continuellement la part du négligé : la photographie manque de reconnaissance, tel artiste n'a jamais obtenu la visibilité qu'il devrait avoir, etc. Certains critiques défendent presque toujours l'artiste le moins visible, seulement parce qu'il n'a pas reçu le consensus du milieu des arts. Reconnaissance ne veut pas dire réputation surfaite. Comme pour faire l'évaluation du « bon » et du « mauvais » artiste, j'ai énuméré ici quelques critères qui orientent mes lectures, déterminant, par exemple, mon appréciation devant les textes de Guy Bellavance et mon désagrément devant ceux de Michaël La Chance.

Gaston St-Pierre est critique d'art, conservateur indépendant et adjoint à la direction de la Galerie Christiane Chassay, à Montréal

Lise Lamarche

Il était une fois, dans un grand territoire que les Anciens nommaient Le Milieu, une petite vis haute d'un pouce 1/8 avec une toute petite tête ronde et une patte filetée. La petite vis n'avait pas de nom : on l'appelait Il ou Elle ou plus fréquemment, selon une mode des années 1970-80, Il/Elle. La vis sans nom n'était pas anonyme pour autant mais on la désignait le plus souvent par sa fonction (critique) et par son casier d'attache : les médias électroniques, la presse, les revues spécialisées.

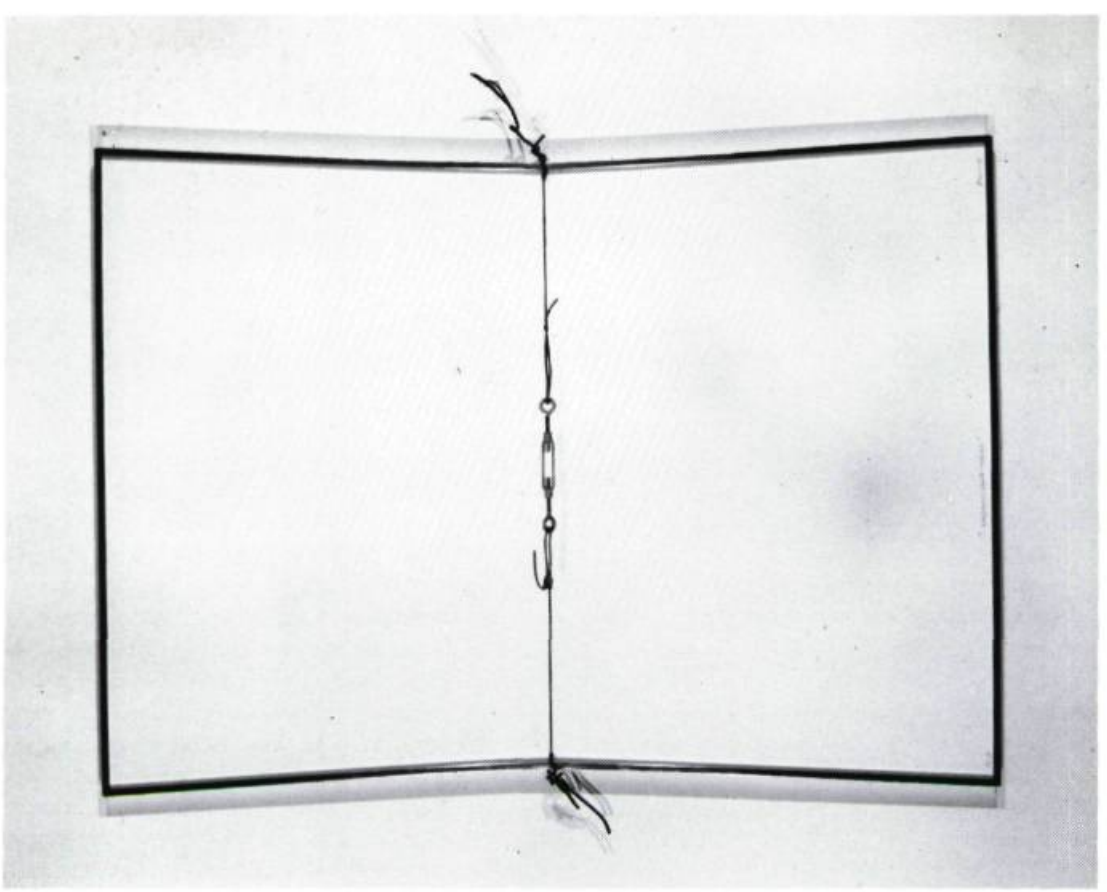
Il/Elle s'agitait dans sa boîte. Le Milieu étant un assemblage de minuscules contenants où bougeaient les diverses espèces répertoriées de l'époque, Il/Elle n'était pas vraiment triste d'être ainsi confiné. Il/Elle aurait bien aimé avoir un peu la paix, vaquer à son rythme à ses occupations. Après tout, c'était comme ça qu'on vivait dans le territoire du Milieu. Quelques Il/Elle (le correcteur 101 ne connaissait pas alors les règles d'accord et on pouvait taper sur le clavier Il/Elle et non Ils/Elles) s'activaient doucement, visitant des lieux d'expositions, regardant, notant sans s'énervier. Ces Il/Elle avaient intérêt à leur besogne indépendante. Heureux Il/Elle : une conversation à l'atelier avec un artiste, la lecture d'un livre stimulant - je vous expliquerai un jour ce qu'est un livre - pendant les émissions culturelles de la SRC, deux ou trois bonnes expositions dans certaines galeries dirigées

par « des gérants d'estrade » (c'est ainsi que l'on nommait les marchands importants de Montréal à l'époque), tout cela suffisait au bonheur de Il/Elle.

Parfois, les habitants des autres boîtes s'énervaient juste à savoir que l'on pouvait trouver un si petit bonheur. On s'efforçait alors de tirer la petite vis par sa tête ronde pour l'obliger à mettre la patte ailleurs. Tous les artistes, et je dis bien tous, réclamaient que Il/Elle voit leur travail et en parle, en écrive. Il/Elle ne savait plus où donner de la tête ronde. Certaines vis, plus astucieuses peut-être, savaient. Et on leur en faisait grief. Quelques directeurs de revues ou de journaux auraient aimé que les Il/Elle par eux employés parlent de tous les artistes. Les pavés critiques étaient alors divisés en petits paragraphes où Il/Elle devait rendre compte de ses nombreuses visites en petites phrases courtes et un peu passe-partout. On tentait aussi de baliser son itinéraire en lui demandant d'éviter les lieux dirigés par de riches marchands roulant carrosse - le mot désignait à l'époque une BMW. Il/Elle devait donc d'abord faire enquête pour savoir quel type de voiture possédaient les galeristes et les artistes avant d'écrire son articulet. On dit que certains du Milieu auraient ainsi été amenés à vendre leur limousine. Le marchand Castelli aurait résisté, arguant que son grand âge et sa réputation déjà longue lui permettaient de rouler comme il l'entendait. Il est vrai aussi que le même marchand aurait mesuré l'importance d'une critique au nombre de pouces occupés sur une page. La capitale du Milieu d'alors connaissait d'autres mœurs que la périphérie.

Les habitants d'une autre boîte, celle de la politique culturelle, faisaient aussi des misères à la petite vis. On l'ignorait généralement dans les hautes sphères décisionnelles. On ne lisait pas ses articles parce qu'ils étaient trop souvent consacrés à « l'art contemporain », cet art qui avait comme propriété principale d'exclure le payeur de taxes dont les fonctionnaires se croyaient les ardents défenseurs. L'un d'entre eux proposait même que l'on raffine la catégorie « art contemporain » en la divisant en deux niveaux (c'était un mot à la mode avec « biais » à l'époque) : celui à l'imagerie difficile et celui à l'imagerie facile. Il aurait fallu parler uniquement de l'imagerie facile mais la petite vis ne comprenait pas la distinction. Il/Elle avait beau tourner les niveaux dans sa tête ronde avec tous les biais possible, rien à faire. Il/Elle essayait de comprendre avant de mettre la patte dans cet ensemble un peu mou.

Tous les autres habitants du Milieu, ceux que je viens de nommer et d'autres dont je vous entretiendrai un autre jour, regrettaient à l'unisson que Il/Elle soit trop souvent un « universitaire ». On semblait croire que la boîte Université était pleine de petites vis à tête carrée, sans âme et à la patte raide. Quelques Il/Elle prenaient même à leur compte cette opinion commune. Et tout cela faisait une belle lutte dans la



Pierre Ayot, *Attention, haute tension*, 1979. Sérigraphie-montage; 88 x 66cm. Galerie Graff, Montréal.

boîte à vis. Tête carrée contre tête ronde, tête ronde faisant semblant de ne pas être carrée et tous les cas de figure auxquels vous pouvez penser maintenant, de manière détendue, maintenant qu'on leur a tous fermé la boîte et que le Milieu, prenant l'autoroute électronique un beau soir d'ennui, s'est perdu dans une bretelle nommée alors cul-de-sac.

Lise Lamarche enseigne l'Histoire de l'art à l'Université de Montréal

John K. Grande
Why blame the critic ?

The art critic is often told people only look at the images, that the texts are just filler. Both the texts and the visuals are consumed like potato chips. Art magazine or daily newspaper critics find themselves besieged by requests for reviews, profiles and essays. What is the art critic's role in a proliferating but beleaguered arts scene? Should art criticism be explanatory, informational, insightful or interesting? Can it go further? Can it actually catalyze, change, bring some new ingredient to the culture? Cogent writing or creative expression? That is the question. A lot depends on the writer's own aims and objectives. Critical dialogue provides the unwashed public with cues to the art. Over time, however, words seem like inadequate symbols, approximations of experience. They hang together as sentences, paragraphs, facts, observations, conclusions as predictably as a road map. Therein lies part of the problem.

Art criticism has become increasingly fetishized. It serves a particular milieu. The art critic finds him or herself dealing with demands that arise out of an astonishing range of confabulated causes and effects. One might find oneself reviewing a museum show for a prestigious glossy in order to be "critically relevant". If you write for a parallel magazine it is to engage in "marginal criticism". Political correctness

abounds at both ends of the spectrum of arts criticism. It like M & M's - you can't have one without the other!

A brief anatomy of the visual arts media... Our cultural bureaucracies in Canada have segregated and ghettoized special interest arts groups in funding marginal art magazines. The art criticism in these magazines is notoriously blinkered, selective and inaccessible. Writing for the promotional glossies, prestige propels you to praise every artist's magical breakthrough and unmitigated originality with brazen optimism. Truth is modified and mollified. Colour this kind of criticism beautiful and conformist! Writing theory-based art criticism for academia on the other hand, your mind becomes an empty apartment that you fill with the furniture of your reflections and occluded thoughts. You rearrange the themes to fit a particular paradigm, decorate your critical insights with aphorisms and critical malapropisms and polish the floor with metaphors. You then document it and start all over again. In each of the above visual arts media the writing simply mirrors the art. Marginal, market or academic - take your pick. Why blame the critic?

The real threat to art criticism in the 1990's is more insidious. It involves the global communications industry. Bits and bytes of visual and electronic data are served up for mass consumption - the micro chip *as* potato chip. What becomes of the cultural context or content in all this? We need a more "natural" style of art criticism - ironically the most difficult because it is the most simple - that expresses personal feelings, opinions, the experience of art. The best art criticism, like the best art, does not promote or define culture, it *generates* culture and it *is* culture.

John K. Grande is a Montreal writer who contributes to *ArtForum* and *Sculpture* (USA). His latest book is *Balance : Art & Nature* published in Montreal by *Black Rose Book*

Michaël La Chance
Le dilemme critique

Je veux essayer de répondre à ces deux questions : qu'est-ce que la critique d'art et quel est l'avenir de cette critique ?

Que peut-on appeler critique d'art ? C'est une approche frontale d'une exposition, du travail d'un créateur. C'est donner relief au contexte (les façons de faire de l'art, les tendances artistiques récentes, les courants d'idées, etc.) dans lequel l'œuvre apparaît plus clairement pour ce qu'elle est. C'est aussi rejouer dans chaque œuvre ce que l'on attend personnellement de l'art.

Cette approche directe, brutale parfois, sans se défilier — en un mot « critique » est devenue chose rare. En particulier, on peut imputer l'absence de cette critique, que d'aucuns disent « négative », à un certain nombre de causes, en premier lieu le provincialisme et le holisme.

1- le *provincialisme* : toute critique d'une œuvre contemporaine semble remettre en cause la petite place que l'art est parvenu à se donner dans une société que l'on suppose par ailleurs rétrograde. C'est ainsi que les intermédiaires culturels font front commun, quand il leur semble que chaque critique d'une œuvre vise l'existence même de l'art contemporain et menace leur champ culturel. Chaque œuvre et nécessairement chaque critique doit affirmer la vitalité du milieu de l'art. On oublie que la vitalité réelle du milieu dépend de sa capacité d'auto-réflexion critique et non de la vigueur avec laquelle on lui fabrique des vedettes.

Certes il faut se demander si une critique vitrioleuse peut être constructive : est-ce que l'on peut être déçu par l'art comme on peut être déçu par l'absence de solidarité et le défaut de communication en société ? À partir de là, en considérant une certaine vitalité du milieu, il faut se demander si cela pourrait être a- autrement, b- mieux, c- beaucoup mieux. Il y a des gens pour qui toute exposition est mieux que rien du tout. Il y en a d'autres pour qui rien n'agrée à leurs idéaux impossibles. À ceux-là, trop critiques, on ne peut que reprocher de ne pas faire connaître leurs idéaux.

2- le *holisme* : l'artiste proclame « je suis dans tout ce que je fais » parce que la société maintient comme postulat que créer = s'épanouir personnellement. Bridier l'expression d'un artiste et par conséquent nuire à sa carrière c'est donc faire obstacle à l'épanouissement personnel de celui-ci. Critiquer l'œuvre devient assassiner l'artiste. Ce qui n'est pas acceptable dans une société néo-libérale avancée qui prétend que l'être humain ne saurait trouver un épanouissement plus grand dans un autre modèle de société et

qui fournit comme preuve le fait que dans notre société, chacun a le droit de devenir artiste et peut le devenir : il lui suffit d'être lui-même, comme si chacun avait la liberté de se créer soi-même. Cette société tient les caractéristiques traditionnelles de l'art (le talent, la virtuosité, le savoir-faire, l'expérience, l'apprentissage) pour obsolètes afin de mieux s'approprier une image de liberté traditionnellement associée à l'activité créatrice, afin de mieux imposer un modèle du succès. Car le succès artistique démontrerait qu'il y a possibilité d'harmonie entre l'épanouissement personnel et le succès commercial.

La critique d'art est exposée à un dilemme : 1- par provincialisme elle prend le parti de n'émettre que des bulletins de santé positifs sur la scène locale de l'art, elle cautionne toute scénographie muséale puisque celle-ci accroît la visibilité de l'art dans le grand public; — 2- par holisme elle s'abstient de bafouer la personne humaine en s'étonnant de ses nouvelles incongruités savantes. Dans un cas comme dans l'autre, elle ne parvient pas à se libérer d'une idéologie du succès. Une telle critique prend pour acquise la place que « devrait » avoir l'art dans la société et n'interroge pas ses propres attentes. L'œuvre ne devient pas l'occasion d'ouvrir notre fragmentation et d'interroger notre dispersion. De plus, cette critique contribue à perpétuer un système culturel qui maintient deux niveaux de l'art, avec d'une part le niveau des champions « formule 1 » pour circuit fermé et compétition internationale; avec d'autre part le niveau auto-thérapeutique de tous ceux qui restent attachés à la notion d'œuvre et qui, par un simulacre de création, parviendraient à se maintenir dans le vivier de talents où l'industrie du spectacle de la transcendance puisera le matériau de ses nouvelles vedettes, de ses nouvelles scénographies.

Il arrive qu'une critique négative saurait mieux faire connaître nos conceptions de l'art que la louange d'une exposition qui illustre celles-ci. Mais, outre celles exposées ci-dessus, il y a d'autres raisons qui expliquent l'absence de critique négative. C'est que la critique lui-même recherche ou veut maintenir un statut social, pour des raisons de prestige ou encore financières. Ce problème se pose différemment selon que l'on est d'emblée un critique statutaire ou un critique médiatique.

1- D'abord les *critiques statutaires*. Un certain nombre de professeurs d'histoire de l'art se présentent d'office comme des « critiques d'art », parce qu'ils parlent de l'art contemporain de façon très générale. Se présenter comme « critique d'art » c'est leur façon de dire qu'ils font de l'histoire au présent, parler d'un artiste

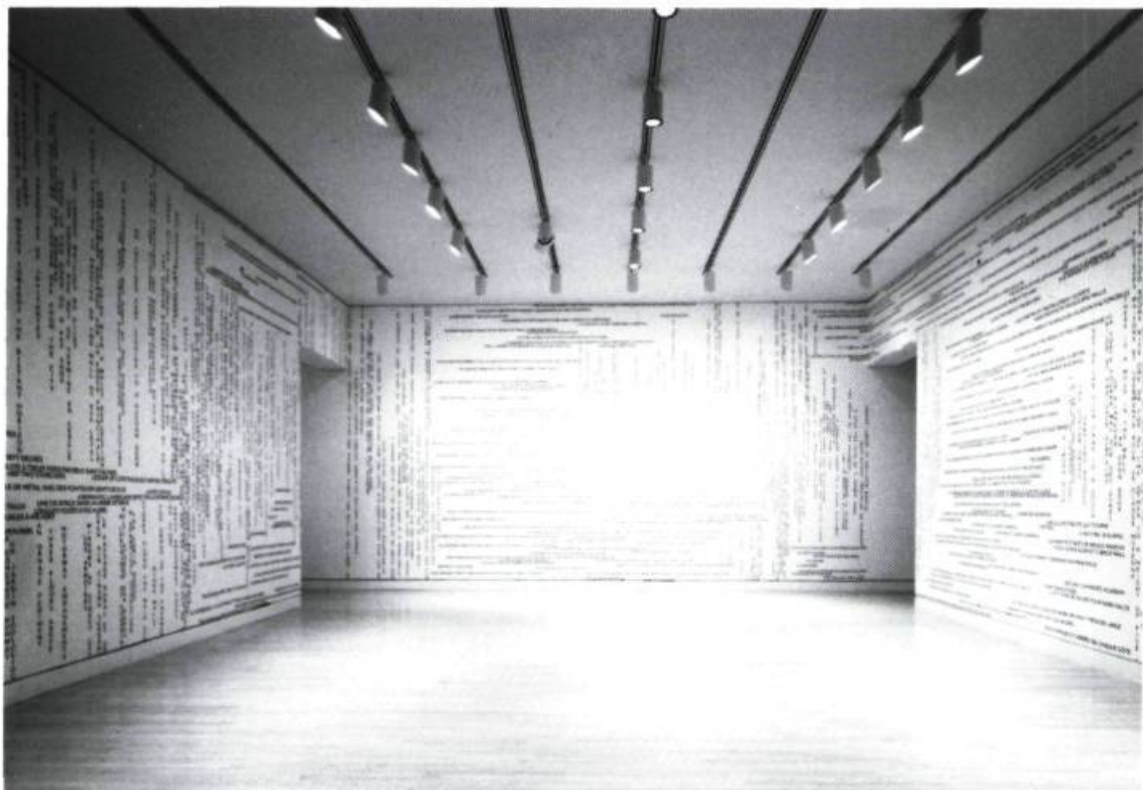


PHOTO: CHARLES HUPÉ, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

Alan Dunning, *Ville de lumière*, 1994.

c'est signaler qu'il fait partie de cette histoire. Le problème d'un discours sur l'art issu de l'université, c'est que cette dernière valorise ses outils de réflexion, fait le pari (parfois tenu) d'une transmission et requiert pour cela une continuité dans l'histoire. Tout cela est bien beau mais il faut envisager que les interventions des artistes dans la société de demain, à une époque cyberspatiale, seront radicalement différentes de ce que nous croyons pouvoir actuellement identifier comme étant de l'art.

En effet, dans une société traditionnelle, le goût en art était réglementé par des experts, comme des œnologues annoncent de grands vins. Aujourd'hui encore, il y a des critiques dont la réputation est justifiée par des postes et des titres, par un statut institutionnel. Ils se recrutent parmi ceux qui ont reçu une éducation poussée, au plus souvent les professeurs ayant une connaissance de l'histoire, de la philosophie et de la sociologie de l'art. Ils assurent une fonction de légitimation des œuvres. Pour cela, ils se refusent tout trait d'humeur, prétendent à une certaine objectivité, s'adressent à un lectorat spécialisé et à une communauté restreinte d'artistes ayant un souci d'internationalité. Ils ont tendance à supposer une homogénéité du grand public comme base élargie sur laquelle est posée la pyramide de l'élite.

Les intermédiaires culturels appelés à porter un jugement et à rédiger une critique ont une réputation institutionnelle à protéger. Ce n'est pas tant qu'ils ont peur de se mouiller, ils savent nager dans la polémique, ils craignent plutôt d'asperger leurs collègues. Par contre, ils ont une certaine liberté du fait de leur indépendance par rapport aux fluctuations de la mode, tandis que le critique médiatique doit se tenir avec les vagues montantes s'il veut surnager.

2- À ces critiques statutaires s'opposent de façon croissante les *critiques médiatiques*, qui se laissent aller aux mouvements d'humeur tels qu'ils imaginent que leur public pourrait en avoir, qui s'autorisent des réactions de premier degré, d'autant plus qu'ils diffusent auprès d'un grand public. Comme si un message pouvait être cautionné par la quantité de gens auquel il est communiqué. Il s'agit pour ces critiques de donner des nouvelles du monde de l'art, de ne pas omettre tout ce qu'un autre pourrait considérer comme événement. Ce qui leur enlève le loisir de mener des enquêtes et de donner une couverture spontanée aux productions qu'ils voudraient imposer comme étant de l'art. Pourtant, les critiques médiatiques n'ignorent pas, en tant que journalistes, quel est leur pouvoir de fabricateurs d'opinion et de créateurs de vedettes, ils n'ignorent pas combien les médias sont consommateurs d'individus à seule fin de produire des histoires, de divertir et de corrompre leur public. Ces critiques n'utilisent pas leurs pouvoirs médiatiques pour (faire) découvrir l'art et restent en quelque sorte paralysés par l'anti-intellectualisme et l'anti-élitisme supposés du public. Il faut se demander dans quelle mesure ces critiques-journalistes font endosser par le public leur sentiment de rivalité et leur rancœur contre les intellectuels mieux logés ?

Si le public n'a aucune tolérance contre le jargon des critiques diplômés, c'est qu'il y voit un procédé d'exclusion. C'est une des raisons pour lesquelles les médias (radio, journaux, — même la radio et la télévision d'état lorsqu'ils veulent compétitionner avec les diffuseurs commerciaux) ne tolèrent plus les propos élaborés. De tels propos semblent multiplier les signaux de reconnaissance du côté de l'élite intellectuelle et des grands centres de la production culturelle. Ce qui a pour effet de disqualifier ce propos

lorsque le public perçoit une absence de neutralité du critique par rapport à l'artiste.

Les critiques grand-public ont intérêt à fréquenter la crème, à courtiser les vedettes puisque ce sont ces dernières qui font l'événement. Ils se chargent alors d'expliquer au public les œuvres pré-médiatisées de ces vedettes contre toutes les tentatives de faire de l'art qui minent la patience du public envers l'art. Ce critique révèle sa fascination pour les célébrités en valorisant l'œuvre et son artiste par association avec des œuvres et des artistes vedettes. Au lieu de faire le vide autour de l'œuvre et de risquer la découverte il valorise l'œuvre en l'associant à des valeurs sûres, en l'injectant de thèmes déjà au goût du plus grand nombre¹. Ce jeu d'associations a également pour effet de valoriser la signature du critique. En effet celui-ci doit gérer la valeur de sa signature sur ses critiques futures s'il veut qu'un article louangeur signé de lui puisse effectivement jouer un rôle de soutien.

3- En fait les critiques occupent souvent une double fonction. Ceux qui ont un statut institutionnel renforcent leur réputation en se gagnant une visibilité médiatique, sans se soucier outre-mesure de l'*anti-intellectualisme* inhérent aux médias qu'ils utilisent pour accroître leur prestige personnel.

Inversement, les critiques médiatiques seront parfois invités dans des colloques et des publications universitaires, ce qui a pour effet de les confirmer comme autorités en matière de culture. Ceux-là ne s'inquiètent pas non plus de la profonde *incompatibilité* entre l'institution et le public quand les uns dénoncent le philistinisme et que les autres dénoncent l'imposture. Les critiques croient pouvoir combler cet écart, ils croient pouvoir combiner autorité et visibilité au prix d'un certain bricolage intellectuel. Ironie suprême : ce sont les œuvres dont ils voudraient parler qui n'ont de cesse de les déstabiliser. Par définition, une œuvre laisse sa marque en infligeant une blessure symbolique dans le panthéon de la culture. L'esthétique contemporaine est perturbatrice à la fois des valeurs institutionnelles et des préjugés populaires. C'est ainsi que le fossé entre la culture hiérophantique de l'élite et la culture spectacle pour le grand public, elle-même fractionnée par une multitude de revendications, se creuse davantage. Ce qui est troublant c'est que le tracé des oppositions n'est pas toujours là où on le croyait. En ce domaine les frontières sont incertaines et le critique d'art doit avancer avec précaution. Il serait bien bête de rédiger un article trop critique dans le seul but de se constituer comme cible pour les fanatiques du « tout-culturel-toujours-transcendant ». Il ne faut porter de coups que lorsque l'on peut pénétrer la cuirasse et non pas seulement révéler ses positions. Aussi faut-il bien étudier les lignes de force, les discontinuités, les plis du tissu culturel.

Ainsi, on se demande si le musée n'est pas passé du côté médiatique. Prenons pour exemple une publicité récente du Musée de Québec qui passait récemment à la télévision. Ma transcription est approximative : « Question : « Alexandre Calder, diriez-vous que vos œuvres abstraites sont transcendentement dominées par une relation subjective avec les forces de la nature ? » Réponse : « I just do the best I can ». La réponse en anglais rejoue une domination culturelle sur la scène de l'art, elle fait surgir sur l'écran TV le visage de l'artiste contre des salves verbales anonymes. Le musée joue les artistes contre les critiques, les créateurs contre les intellectuels, l'économie solide de la machine sculpturale qu'il expose contre l'inflation verbale du discours. Pourtant, ce sont les musées qui tombent le plus souvent dans la surcharge verbale : l'emballage du produit a parfois provoqué l'emballage de la parole. Rappelons que la force de l'institution c'est de se taire, elle ne le sait pas assez. Le fait même de présenter un artiste est une caution énorme mais elle veut de surcroît attirer le public, toujours plus de public, alors elle affuble l'œuvre d'une surcharge sémantique qui annule tout, d'un excès de justification qui la rend inauthentique.

Quel sera le rôle de la critique dans un contexte où l'artiste est devenu scénographe monumental, où l'œuvre trouve sa justification d'être une mise en scène d'elle-même ? Est-ce que le critique doit participer aux manipulations du public par les musées pour créer des événements culturels ? Comme lorsqu'on fait venir des intellectuels pour déclarer que l'image de la mort est tabou dans notre société (ce que je conteste) et donc rendre exceptionnelles les images de morgues qui attendent leur public sur les murs du musée ? Consolons-nous, l'image du ridicule, elle, est partout et fait sa propre promotion. Contre un certain usage de Calder je citerai Dennis Oppenheim : « Ce n'est pas ce que vous faites, c'est ce qui vous le fait faire² ».

NOTES

1. Exemple : dans un documentaire André Glau fait converser Gaston Miron avec Hubert Reeves, lequel accorde que « la poésie embellit l'existence ». Cela dégoûte l'amateur de poésie pendant que le grand public, qui apprend avec joie que nous avons un poète de stature internationale, il faut le craindre, ne lira pas une ligne de celui-ci. Cf. Gaston Miron « Les outils du poète », documentaire réalisé par André Glau, 16 mm, coul., 52 min, 1994.

2. « It ain't what you make, it's what makes you do it ». "Theme for a Major Hit", avril 1974.

Michaël La Chance est chroniqueur en art visuel et directeur de *Spirale*, il enseigne au département de philosophie de l'Uqam et au programme de maîtrise en art de l'Uqac.