

## A(c)érer

Anne-Marie Bouchard

---

Numéro 101, février–juin 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71243ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

2368-030X (imprimé)

2368-0318 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer cet article

Bouchard, A.-M. (2014). A(c)érer. *ETC MEDIA*, (101), 11–12.



## A ( C ) É R E R

**L**a revue *ETC* a toujours été intéressée par les questions relatives à l'écriture critique sur l'art contemporain. À cet égard, rappelons le colloque organisé en 2006 en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal, qui avait réuni plusieurs auteurs concernés par l'état de la critique de l'art. En ce nouveau commencement d'*ETC*, je me suis replongée avec curiosité dans les actes du colloque<sup>1</sup>, cherchant à évaluer la teneur des changements survenus ces dernières années dans le champ de l'écriture sur l'art. Sept ans plus tard, donc, les constats, les idées, les questions et les coups de gueule du colloque sont-ils toujours d'actualité ?

Une des dimensions les plus surprenantes de cette rétrospection sur le colloque de 2006 concerne l'évidente autoréférence du discours qui s'y déploie, plus évidente encore que le regard très critique adopté par l'ensemble des intervenants. La plupart des textes renvoient à des textes d'éminents auteurs sur la critique (à ce titre, Baudelaire et Rochlitz sont surinvestis), sans vraiment sortir la *critique de la critique d'art* des arcanes de l'histoire de l'art. Ce retrait opéré par les critiques de la critique eux-mêmes offre matière à réflexion. Il donne à penser que ce refuge dans les sources parfois historiques, parfois contemporaines, mais expressément consensuelles de la critique d'art nous garde d'avoir à nous confronter aux impairs triviaux de la culture médiatique. Pourtant, il paraît de plus en plus évident que la critique n'est pas – essentiellement et à l'instar du discours médiatique tout entier –, un objet qui se définit seulement par ses propres références : elle est pétrie de références externes, mais surtout sujette à des tendances sociales et économiques qui touchent simultanément toutes les dimensions de la culture médiatique. En considérant exclusivement le discours sur l'art comme un objet de discours, on néglige de le considérer comme un objet d'action.

Bien que fortement intéressée par le discours théorique, j'ai le sentiment qu'il est de notre ressort, en tant que périodique culturel, de valoriser une réflexion sur la critique comme discours médiatique s'inscrivant dans un contexte de publication dont les effets sur la réception de la critique elle-même sont substantiels. Il s'agit de prendre la critique non comme un discours à venir dans une sphère dématérialisée, mais comme une inscription finie, mise en relation avec les autres discours dans l'espace du périodique. À l'évidence, une telle posture implique que l'on assume la dimension communicationnelle de la critique et l'impératif de dialogue

qu'elle implique avec l'œuvre, avec l'artiste, avec le lecteur, mais aussi avec les autres textes, publicités et images, interlocuteurs heureux ou malheureux qui, voisinant la critique, en modifient la lecture. Il s'agit d'assumer que la critique d'art, qu'elle se fasse dans *ETC*, dans *Le Devoir* ou ailleurs, se déploie dans un espace matériel qui a aussi pour mission de véhiculer d'autres discours avec lesquels l'interaction dialectique se fait dans l'acte de lecture. L'on peut bien continuer à prendre à rebrousse-poil l'état de la critique, sa faiblesse n'est pas nécessairement son propre fait, mais aussi, voire peut-être plus, celui de l'espace dans lequel elle s'inscrit. Que le discours sur l'art dans les publications généralistes soit entraîné dans une perpétuelle dégradation est un secret de polichinelle. Certains médias ont ouvertement abandonné l'exercice pour se consacrer à une entreprise promotionnelle si explicite qu'il est aisé de relever l'adéquation entre les publicités achetées par les institutions culturelles et les prépapers consentis aux expositions. Certains médias généralistes ont pris un tournant presque strictement financier dans leur couverture des arts visuels : au-delà de leurs très fréquents comptes rendus de famines enchères internationales, qui font fantasmer un Occident blasé par les rendements faméliques de ses investissements depuis 2008, plus d'articles sont consacrés aux figures des collectionneurs et marchands qu'aux expositions d'arts visuels. Les arts font moins rêver que leur promesse de profits. En tant que spécialiste du discours sur l'art dans les journaux depuis le 19<sup>e</sup> siècle, cette complaisance n'a pour moi rien de surprenant, je la considère en fait comme séculaire. Mais elle a déjà eu un réflexe de subtilité, alors qu'elle s'affiche aujourd'hui d'une manière parfaitement décomplexée. Le jupon qui dépasse est à la mode, mais, nous dira-t-on, c'est par souci de transparence que l'on montre son jupon...

Le discours sur l'art dans les publications spécialisées a aussi connu une évolution singulière dans les dernières années. Il m'apparaît s'être standardisé d'une manière de plus en plus aiguë et pernicieuse, victime de la même tendance à la spécialisation qui caractérise la pensée académique, l'université et les publications culturelles étant des vases communicants que je peux observer à partir de deux points de vue, celui de chargée de cours en Histoire de l'art et celui de directrice adjointe d'*ETC*. L'adéquation de l'écriture sur l'art dans la formation académique et dans les périodiques culturels implique des limitations flagrantes. Les méthodes d'écriture sont redevables des canons artistiques et intellectuels étudiés par les auteurs, et cet état de fait est manifeste dans

la multiplication d'analyses et de critiques prenant la forme d'études de cas strictes, enchâssées dans des grilles d'analyse qui n'en finissent plus d'être convoquées malgré une fréquente maladresse intellectuelle qui témoigne d'une connaissance superficielle de leurs fondements théoriques. La popularité des French Theories, pour ne nommer qu'elles, n'est pas une preuve de leur validité universelle, simplement de leur consécration académique actuelle. Mais encore, la codification normative des périodiques culturels : l'obligation de fidélité à un mandat qui sert de jalon d'évaluation pour les organismes subventionnaires et la prise de position éditoriale (le plus souvent sous la forme de thématiques qui viennent diriger le regard posé sur des corpus d'œuvres) conduisent à une construction normative de la position de l'auteur qui s'inscrit dès lors dans un continuum idéologique qui le dépasse.

Cet état du discours accuse le plus ouvertement ses déficiences dans l'approche de certains types d'œuvres, les arts médiatiques au premier chef : le discours sur les arts médiatiques dans les publications spécialisées reste éminemment *visuel*, à l'image de la formation reçue par les auteurs, mais aussi parce que le support de ce discours (le papier) est visuel. L'écriture sur les arts dans un périodique papier pose nécessairement les limites de la reproduction, mais l'enjeu est d'autant plus pointu lorsque l'art auquel on se consacre se caractérise par une multiplication des champs médiatiques impliqués. En prenant le pari de traiter des arts médiatiques, *ETC* est parfaitement consciente que son médium lui impose un cadre qui, en un sens, contraint à négliger le son, le mouvement, l'interaction au profit d'une reproduction statique des œuvres. Les dimensions technologiques et scientifiques qui constituent une part séminale des démarches du milieu des arts médiatiques, de même que les délicates interactions entre industrie culturelle et arts médiatiques, doivent être l'objet d'un effort discursif singulier de manière à élargir le spectre des perspectives de discours offertes au milieu lui-même et à son public. L'ouverture de l'écriture sur l'art à d'autres perspectives sur les objets médiatiques qui nous intéressent ne se fera pas sans un éclatement de sa posture.

Au-delà du plaidoyer récurrent concernant l'impossibilité de la critique, aux prises avec une perte de critères, il convient d'observer ce qui, dans la faiblesse de la critique actuelle, relève de sa propre posture. Victime d'une systématisation qui n'est pas sans rappeler une certaine posture académique dont il a déjà été question dans ce texte, le point de vue du critique se borne régulièrement et volontairement à adopter celui du spectateur, accentuant le caractère de consommation de l'œuvre. La posture actuelle, que je qualifierai de posture « par défaut », reflète une forme d'indécision chronique devant, dans et au sortir de l'œuvre : nul doute que la crainte de la partialité confine à une position partielle. Dans ce contexte, si la recherche d'une posture idéale du critique est certainement un exercice stimulant du point de vue intellectuel, l'épreuve de la réalité est tout autre : la diversification des modes d'apparition des œuvres lui oppose sans discontinuer un sublime effet de ressac.

Les publications spécialisées assument le plus souvent, elles aussi, cette position distancée par rapport à la production de l'œuvre. Il ne s'agit pas ici de la production théorique d'une démarche, mais des contingences matérielles et financières de la production de l'œuvre qui, si elles ne sont pas particulièrement glamour, ont le potentiel d'explicitier bien des décisions prises par l'artiste en cours de route. On soulignera ici qu'une des caractéristiques de la production critique sur les arts est d'avoir réussi à rendre invisibles bien des acteurs de la production et de la diffusion des œuvres. Ce faisant, cette posture critique contribue à la persistance du mythe d'un artiste éternellement détaché des contingences de son écosystème, seul maître à bord dans la conception de l'œuvre et dans la réalisation de son « intention » artistique. Pourtant, les apories de la création sont nombreuses, sans être nécessairement purement artistiques. Si nous avons raison de nous méfier de l'intention de l'artiste qui ne s'incarne jamais de manière parfaitement limpide dans l'œuvre finie, il y a néanmoins tout lieu de se demander pourquoi l'on persiste à éviter d'aborder tout ce qui constitue précisément les dérives de la réalisation de l'intention artistique. Il y a tout un espace-temps entre la conceptualisation de l'œuvre, sa mise en exposition et sa réception, mais où le retrouve-t-on dans le discours critique ?

En changeant de mandat pour se consacrer aux arts médiatiques, *ETC* se doit donc de réfléchir à ces enjeux incontournables. En un sens, la nouvelle ligne éditoriale d'*ETC* s'assouplit pour tenter de dépasser les avatars de la critique actuelle, non en s'en remettant à une théorisation de la posture idéale du critique, mais en invitant à une pratique critique moins coincée dans une autoréférentialité de principe. En ouvrant largement son espace de publication, sans thématiques prédéfinies, et en lançant un appel de textes permanent, *ETC* souhaite réduire sa pression sur la direction du discours en l'ouvrant aux initiatives des auteurs, espérant profiter de la complexité du sujet qu'est l'art médiatique pour stimuler les réflexions et les expérimentations sur et dans le discours. Alors que les espaces médiatiques véritablement libres se réduisent comme peau de chagrin, *ETC* s'ouvre plus que jamais. À vous de saisir l'occasion !

Anne-Marie Bouchard

<sup>1</sup> Isabelle Lelarge et Christine Bernier (dir.), *La Critique d'art entre diffusion et prospection*, Montréal, Musée d'art contemporain, 2007, 324 pages.