

Colloque international Max et Iris Stern

La critique d'art
entre diffusion et prospection



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

Colloque international Max et Iris Stern

La critique d'art
entre diffusion et prospection

Actes du colloque tenu au
Musée d'art contemporain de Montréal
les 27, 28 et 29 octobre 2006,
organisé en association avec
ETC revue de l'art actuel, sous
la direction d'Isabelle Lelarge
et de Christine Bernier

COLLOQUE INTERNATIONAL MAX ET IRIS STERN
LA CRITIQUE D'ART ENTRE DIFFUSION ET PROSPECTION

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal
les 27, 28 et 29 octobre 2006

Éditrice déléguée: Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves: Olivier Reguin
Conception graphique: Fleury/Savard, design graphique
Impression: IntraMédia

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État
subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et
de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts
du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal 2007

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007
Bibliothèque nationale du Canada, 2007
ISBN 978-2-551-23536-0

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation,
de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité
pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet
ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que
mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite
sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal,
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone: 514 871-0606
Télécopieur: 514 871-2112
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com



**Consulat général
de France à Québec**

**Conseil des arts
et des lettres**

Québec 

9	MARC MAYER Mot du directeur
13	CLARENCE EPSTEIN L'héritage de Max Stern
15	ISABELLE LELARGE Avant-propos
19	CHRISTINE BERNIER Introduction La critique d'art et la culture de l'exposition
29	JEAN-MARC POINSOT La critique au-delà de sa définition
45	CHRISTINE DESROCHERS Le langage de la critique : figures d'un genre caméléon
55	MONA HAKIM L'âge de la critique
63	PATRICK POULIN Mort et vie des personnages herméneutiques
73	KARL-GILBERT MURRAY Art gay au Québec : transparence de l'image et opacité du discours critique (1985-2005)
89	YANN POCREAU L'écriture critique comme pratique artistique Autour de l'écriture du texte « Oblique » pour <i>En exercice</i> de Raphaëlle de Groot

- 101 ÉRIC CHENET
Mondialisation, industries culturelles, mass media...
Et la critique d'art au milieu de tout ça ?
- 113 ISABELLE HERSANT
La critique d'art : l'art d'excéder l'œuvre
- 137 ISABELLE LELARGE
La critique d'art en 2006 :
point de vue d'une éditrice
- 147 CHANTAL PONTBRIAND
Jugement et démocratie
Faire œuvre – faire acte de jugement
- 155 BERNARD LAMARCHE
L'invention de la critique d'art
- 159 JOHANNE LAMOUREUX
Les prépositions de la critique
- 169 ANDRÉ-LOUIS PARÉ
Entre évaluation et valorisation :
les esthétiques au risque de la critique
- 181 CHRISTINE PALMIÉRI
Une esthétique de la frappe
Délinquance, résistance et exorcisme
- 193 MAÏTÉ VISSAULT
Interaction critique. Pour l'ouverture d'un dialogue
Quand les œuvres appellent à questionner
l'espace politique, les systèmes et les processus
de socialisation

- 207 CHRISTINE DUBOIS
Qu'est-ce qui définit en propre la critique d'art
par rapport à la sociologie de l'art et à l'esthétique
philosophique ?
- 225 SYLVAIN CAMPEAU
La critique de la critique
- 235 TRISTAN TRÉMEAU
De quelques effets idéologiques
- 259 PATRICE LOUBIER
La critique comme création : une relance du sens
- 271 NICOLAS MAVRIKAKIS
Mais qui veut de véritables critiques ?
Répondons tout de suite : presque personne
- 283 PAUL ARDENNE
Art contemporain et critique d'art,
deux laboratoires esthétiques
- 299 OLIVIER ASSELIN
La critique à l'heure de la marchandisation
de l'art contemporain
- 311 Notes sur les conférenciers

Marc Mayer

Nous sommes heureux de publier les actes du deuxième Colloque international Max et Iris Stern intitulé *La critique d'art entre diffusion et prospection*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal du 27 au 29 octobre 2006. Cet événement rassemblait plus d'une vingtaine de conférenciers qui présentaient la situation de la critique d'art aujourd'hui.

Comme l'indique le titre, nous proposons une réflexion à partir des notions de prospection et de diffusion. En effet, une approche critique des œuvres contemporaines nécessite un sens de l'exploration, et donc, de la prospection. Le critique d'art est comme un chercheur d'or. Et cela nécessite aussi une réflexion prospective, c'est-à-dire une réflexion orientée vers l'avenir. Mais ces découvertes peuvent être diffusées selon différentes modalités. Car diffuser, au sens strict, signifie transmettre, vulgariser, ou répandre dans le public. Des questions globales se posent à nous aujourd'hui : Quels sont les rôles et responsabilités du critique d'art ? La critique doit-elle juger et évaluer, ou plutôt faire connaître et informer ?

Un autre aspect de notre réflexion s'orientait vers ceux à qui s'adresse la critique d'art. Certains critiques diront qu'elle s'adresse surtout aux artistes, puisqu'il s'agit de commenter leurs œuvres. D'autres pensent qu'elle concerne d'abord les organisateurs d'expositions, comme les musées et les galeries, puisqu'une œuvre n'existe, publiquement, que si elle est exposée. Et d'autres, enfin, pensent que le critique doit d'abord écrire pour le public.

Nous avons une troisième préoccupation, qui se résumait en une question reliée aux deux précédentes: À qui sert la critique d'art et plus précisément, qui est-ce qui en bénéficie? Là encore, les intéressés ne sont pas tous d'accord. Plusieurs pensent que la critique sert trop la cause du marché de l'art, qu'elle manque d'autonomie et qu'elle devient un outil promotionnel. D'autres considèrent qu'elle ne soutient pas efficacement le milieu artistique et qu'elle n'est pas assez solidaire du système de l'art, où les fonds publics et privés se font trop rares. Enfin, les plus pessimistes nous parlent, bien sûr, de la mort de la critique d'art.

J'aimerais vous expliquer comment nous avons voulu baliser les discussions qui se sont tenues au cours de ces trois jours en octobre dernier. Premièrement, nous avons choisi de débattre de la critique d'art *écrite*. Il est certain qu'il y a beaucoup à dire sur la présentation des arts visuels à la radio et à la télévision. Mais, pour englober toutes les formes de critique d'art de manière à ce que les interventions soient vraiment représentatives de la situation, il nous aurait fallu faire un colloque d'au moins une semaine!

Nous avons dû faire un deuxième choix, celui de la langue des communications. Notre première intention était d'organiser un colloque bilingue français-anglais, mais de l'avis de plusieurs critiques d'art anglophones que nous avons consultés, la chose n'était pas facile à réaliser. Bref, nous ne disposions que de trois jours et nos réflexions porteraient sur la critique d'art *écrite en français*.

Enfin, cet événement a été produit en association avec la revue *ETC*, et je tiens à remercier l'éditrice de cette revue d'art contemporain, madame Isabelle Lelarge, qui a vraiment très à cœur la question de l'avenir de la critique d'art. Nous tenons également à remercier le Consulat général de France à Québec de son appui.

Finalement, il est important de souligner que cette importante réunion constituait un deuxième Colloque international Max et Iris Stern. Nous sommes heureux du fait que nos rencontres annuelles portent ce nom en hommage à ce couple qui a grandement contribué au développement de l'art à Montréal et qui a enrichi la Collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal de plusieurs dons.

L'HÉRITAGE DE MAX STERN

Clarence Epstein

Université Concordia et Fondation Max Stern

Aux yeux du jeune intellectuel allemand qu'était Max Stern lors de son arrivée à Montréal en 1941, lui qui avait terminé son doctorat à l'âge de vingt-quatre ans et fréquentait régulièrement des artistes européens accomplis, de même que des universitaires, des galeristes, des collectionneurs et des critiques, la scène culturelle montréalaise était relativement anodine.

Maurice Gagnon était alors l'une des rares étoiles de ce paysage silencieux. Professeur et critique canadien-français, il joua un rôle charnière dans la formation du réseau du D^r Stern, en lui fournissant une vision de la polarisation du milieu montréalais et en l'introduisant auprès d'artistes et de collectionneurs de premier plan. Le succès de la Galerie Dominion, à titre de centre d'art canadien aussi bien qu'europpéen, a découlé de cette compréhension profonde de la scène culturelle locale, qui était (et demeure) complexe au point de vue social, étant ouverte au monde par certains aspects tout en lui résistant dans une certaine mesure.

Dès lors, le fait de tenir un colloque sur la situation de la critique d'art sur la scène locale et internationale reflète la volonté du D^r Stern de tirer avantage de son héritage européen, tout en puisant à l'énergie des milieux artistiques québécois et canadien. Quelles que soient les suites de ces échanges, nous espérons que l'esprit de la recherche intellectuelle et du jugement critique favorisera l'intérêt général du public pour l'art sous toutes ses formes.

L'occasion de réunir autant de praticiens de l'écriture sur l'art est un fait extrêmement rare. Or, parler de rareté, n'est-ce pas aussi parler de richesse ?

Dire l'expérience de l'écriture sur l'art, c'est mettre à l'avant-plan les pratiques du critique d'art, de l'historien d'art, du journaliste, du rédacteur en chef et de l'éditeur, des rôles qui appartiennent, à divers titres, aux acteurs/auteurs de la société des arts visuels. En effet, quand on écrit sur l'art, on fait aussi autre chose en parallèle et, souvent sinon toujours, c'est cette autre chose qui fait vivre la personne qui écrit sur l'art. Cette fois, cependant, c'est au tour de la critique d'art de passer au premier plan, elle qui intéresse d'abord ses acteurs, qui ne peuvent pas se limiter à leur premier métier ou à leur première passion, mais qui excellent dans la synergie de leurs différentes activités. Que l'on songe aux enseignants, chercheurs, conservateurs, commissaires d'exposition, éditeurs, chercheurs. Et, sans doute, est-ce cette synergie – peut-être forcée – entre les activités du critique qui fait de ce travail d'écriture une véritable richesse où l'on reconnaît bien le critique, toujours animé d'une curiosité des plus vives.

Il n'est pas douteux que le fait de réunir 24 praticiens de l'écriture sur l'art témoigne de l'importance et de l'urgence d'aborder en profondeur cette pratique que, souvent, certains pourraient associer à une forme d'occultisme, tant on la connaît peu. Car écrire sur l'art, comme tout acte d'écriture, relève d'une activité solitaire qui demande un retrait ou une distance, à un certain moment de la pratique. Nous lèverons donc le voile sur une grande partie de ce rôle isolé et si ingrat, à plus d'un égard, même

si, en définitive, il reste toujours au critique le bonheur d'avoir compris des œuvres et de les transmettre.

Le fait de situer cette pratique entre deux pôles cruciaux de l'activité, soit la diffusion et la prospection, illustre les enjeux de cette mission d'écriture, tout en permettant aux différents acteurs présents de communiquer entre eux et de nous livrer leurs propres poésies. Il en va de leur mandat respectif et de leur responsabilisation, au regard d'une profession et au regard d'un milieu.

J'ai pensé ce projet de colloque il y a maintenant presque deux ans. Le Musée d'art contemporain de Montréal et son directeur Marc Mayer ont accueilli ce projet et je les remercie de tout cœur de leur confiance et de leur complicité.

Sans l'expertise de Christine Bernier, ce projet n'aurait certes jamais montré dans son rendu une telle maestria; je la remercie vivement. Ce projet de colloque de haut niveau doit aussi beaucoup à la Fondation Max Stern, dont le but est de rendre accessibles au public les travaux de recherche récents de penseurs actuels. En effet, cette Fondation nous permettra de publier les Actes de notre colloque. Nous lui en sommes extrêmement reconnaissants. De plus, sans le précieux appui que *ETC* a obtenu du Conseil des arts et des lettres du Québec, ce grand ami des arts et de la culture au Québec, qui a aussi reçu très favorablement notre projet, nous ne serions pas réunis aujourd'hui.

Merci à tous de votre confiance et de votre participation. Je termine en vous souhaitant, chers amateurs et spécialistes de la critique d'art, un très bon colloque.

LA CRITIQUE D'ART ET LA CULTURE DE L'EXPOSITION

Christine Bernier

Le présent recueil est issu du Colloque international Max et Iris Stern intitulé *La critique d'art entre diffusion et prospection*, tenu en octobre 2006 au Musée d'art contemporain de Montréal. Cet événement rassemblait des auteurs et des artistes autour de la question de la situation actuelle de la critique d'art. Plus précisément, il s'agissait d'examiner les « problèmes » de la critique au regard de son rôle, de son statut et de son avenir.

Mais de quels problèmes s'agit-il au juste ? J'ai parlé, ailleurs, d'un retrait de la critique face à la « culture de l'exposition¹ », entre autres raisons pour nuancer l'idée maintes fois répétée d'une « disparition de la critique ». Cette question, comme on peut s'y attendre, doit être mise en relation avec celle de l'effritement des critères esthétiques, mais aussi avec l'actuel rôle des musées comme producteurs de connaissance. Déjà, en 1989, Yves Michaud dressait le bilan d'un colloque tenu à Paris sur le thème « l'art contemporain et le musée² » ; ce bilan, étonnamment, faisait mention d'une question qui, bien qu'elle soit incidente eu égard au sujet, revenait avec insistance chez les conférenciers : la disparition de la critique. Sans établir de relation de cause à effet, les intervenants du colloque parisien ont néanmoins considéré, comme le résume Michaud, que le musée est « ce qui reste lorsqu'il n'y a plus de certitude sur ce que devraient être les chefs-d'œuvre », étant donné qu'il garde malgré tout sa « valeur de reconnaissance³ ».

En fait, la critique n'a pas disparu ; elle s'est plutôt insérée dans la dynamique circulaire du système autoréflexif de l'art, de sorte qu'elle a perdu un certain statut d'observateur critique. Paradoxalement, la fonction

critique du commentaire sur l'œuvre d'art est peut-être plus nécessaire que jamais pour ce système, notamment face à l'essor considérable que connaît depuis cinq ans le marché international de l'art contemporain. La critique d'art se dissémine de plus en plus dans les champs d'intervention de domaines connexes, car les conditions dans lesquelles peut s'exercer la profession sont très difficiles, et plusieurs critiques obtiennent des fonctions de commissaires d'exposition, parfois pour le compte de musées, en plus de jumeler ces activités avec l'enseignement.

Nous pouvons aussi mentionner une difficulté supplémentaire, signalée lors du colloque par Bernard Lamarche: «L'art lui-même se fait exigeant.» Mais peut-on en dire autant de la critique? En 1971, Lucy Lippard soutenait aussi que l'art contemporain est difficile, en ajoutant que la responsabilité du spectateur, ou du lecteur des critiques d'art, est de se donner la peine de penser et de réfléchir en regardant. Jusqu'ici, le point de vue de Lippard n'a rien de particulier, mais la suite de son argumentation est plus étonnante. Puisque les lecteurs et spectateurs ne se donnent plus cette peine, ajoute Lippard, le critique d'art doit compenser pour le laxisme populiste; si le critique d'art aborde les questions directement et honnêtement, plutôt qu'à travers un voile d'explications simplifiées livrées aux lecteurs, il n'ouvrira des portes que pour ceux qui sont prêts à pousser un peu pour les ouvrir davantage; un art difficile génère des questions difficiles à articuler et si la critique tient à de tels principes, elle ne sera certainement pas divertissante⁴. Plus de trente ans plus tard, la relecture de cette affirmation crée un choc. Cet éloge de la difficulté, vu rétrospectivement, livre une vision de la critique qui me porte à croire qu'elle est beaucoup moins exigeante envers ses lecteurs qu'elle ne l'était dans les années soixante-dix.

Autre point: nous notons que l'opération de jugement – ou d'évaluation – demeure l'objet de débats pour la plupart des auteurs, et les arguments de Rainer Rochlitz⁵, qui considérait que la critique se devait de porter un jugement, c'est-à-dire d'évaluer, constituent une référence récurrente importante (Poinsot, Paré, Dubois, Lelarge, Hakim, Campeau). Rappelons aussi comment, lors d'un colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal en 1997, sur le thème «art et philosophie», Rochlitz avait soutenu l'idée de la reconstruction de la logique du débat

esthétique: « Dans les comptes rendus des critiques, la compréhension est toujours fonction d'un jugement de valeur qui se veut fondé; mais il en est de même pour les récepteurs non professionnels: la critique est l'horizon de toute expérience esthétique, et elle n'est pas réductible à un échange de pseudo-arguments⁶. » Énoncée il y a dix ans, cette définition de la critique suppose, là encore, un niveau d'exigence assez élevé à l'égard du lecteur.

DÉFINITIONS DE LA CRITIQUE D'ART: HISTOIRE ET AVENIR

Les communications et les débats du colloque étaient orientés autour de six axes distincts bien qu'interreliés: l'histoire et les définitions de la critique d'art, la « nouvelle critique » selon les approches émergentes, la critique face aux mutations du statut de l'œuvre d'art, la critique comme moteur d'un système, la responsabilité intellectuelle du critique et, finalement, le rôle social du critique d'art, en relation avec les artistes et le public.

Dans son livre intitulé *L'invention de la critique d'art*, Jean-Marc Poinsoot a déjà proposé des définitions claires et générales de la condition actuelle de la critique: « Serait considéré comme critique d'art tout auteur écrivant sur l'art de son temps, quelles que soient ses attaches intellectuelles ou professionnelles »; tandis que c'est l'actualité même de la critique qui en constitue la spécificité: « La critique actualise les œuvres qu'elle interprète et on peut dire qu'elle est la seule à produire cette activité⁷. » Mais, plus précisément, qu'est-ce que la critique d'art aujourd'hui? D'où vient-elle? Doit-on retenir encore les quatre opérations définies par Venturi (description, évaluation, interprétation, expression)? En considérant son histoire, quel avenir peut-on imaginer pour la critique d'art? Quels doivent être ses projets? Ces questions étaient posées aux trois premiers auteurs de ce recueil.

À ce sujet, Poinsoot répète ce qu'il a maintes fois affirmé: la critique ne se définit pas par une activité de jugement, car son rôle n'est pas d'évaluer, mais d'interpréter. Les conditions de l'exercice critique sont en mutation, c'est pourquoi la définition du critique ne peut pas se résumer à ses savoir-faire, eux-mêmes changeants pour s'adapter aux œuvres. Le critique doit plutôt livrer une représentation de cette *agency* constituée par le réseau des créations artistiques, des institutions et des publics. Mona Hakim, à l'opposé, prend fermement position en faveur d'une critique qui valorise le

jugement, en convoquant les textes de Rochlitz, bien sûr, mais aussi ceux de Venturi dont les préceptes devraient, à son avis, être encore respectés. En abordant la question sous un autre angle, Christine Desrochers brosse un tableau de l'évolution de la critique depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et propose une définition de la critique contemporaine qui ne serait plus un genre littéraire (comme c'était le cas pour Diderot ou Baudelaire) mais plutôt un acte de langage, disséminé, polymorphe et transdisciplinaire.

LA «NOUVELLE CRITIQUE»:

APPROCHES ÉMERGENTES ET MÉDIAS DE DIFFUSION INÉDITS

Dans un deuxième temps, il s'agissait d'examiner des questions telles que : écrire et éditer sur Internet, la critique et le discours en art gay, ainsi que la critique en tant que pratique de création. Mais ces nouvelles approches nous permettent-elles de faire une distinction par rapport à une critique plus «établie»? En premier lieu, y a-t-il vraiment une «nouvelle critique»? Et dans l'affirmative, à qui s'adresse-t-elle? Quel est son rapport à la scène artistique et aux artistes? Serait-il différent de celui d'une critique «traditionnelle»?

Patrick Poulin considère qu'une nouvelle critique, ou une critique de demain, devra être une pratique de liberté. Une telle critique d'art devra, pour reprendre ses termes, passer «par le bas», c'est-à-dire à partir des singularités, et se faire «en quelque sorte en pleine nuit», c'est-à-dire à l'écart d'une «communication culturelle» suspecte qui reconduit les jeux de pouvoir des théories unitaires. Selon un axe de recherche complètement différent, Karl-Gilbert Murray, spécialiste de l'art gay, s'intéresse aux nouvelles structures discursives qui caractérisent les commentaires sur l'art homosexuel et a réalisé une analyse exhaustive de la «couverture» des expositions d'art gay dans les revues d'art du Québec.

Le commentaire sur l'art comme acte de création est aussi au centre des préoccupations de Yann Pocreau, Éric Chenet et Isabelle Hersant. Yann Pocreau relate son travail de complicité avec l'artiste Raphaëlle de Groot, où il a dû développer une pratique d'écriture au quotidien, une écriture-crédation libre de toutes les conventions habituelles du commentaire sur l'œuvre d'art. Éric Chenet voit l'acte de création comme objectif principal

de sa pratique d'écriture, bien qu'il s'agisse d'un objectif difficile à atteindre, comme il le signale, à l'ère de la mondialisation, de la politique néo-libérale et de la marchandisation de l'art. Isabelle Hersant envisage la critique d'art « comme champ de création et non comme champ du savoir », une création de sens qui permettrait « d'excéder l'œuvre » : l'œuvre précède la critique qui ne peut prétendre être un savoir sur l'œuvre.

LA CRITIQUE FACE AUX MUTATIONS DE L'ŒUVRE D'ART

Une troisième séance du colloque donnait l'occasion d'entendre deux directrices de revues d'art. Isabelle Lelarge considère que nous vivons une période de crise de la critique d'art et, à l'instar de Mona Hakim, cite Rochlitz pour en appeler au développement d'une critique de jugement ; elle dénonce les critiques qui visent à accompagner l'œuvre (comme c'est souvent le cas avec les œuvres de l'esthétique relationnelle), qu'elle juge neutres et promotionnelles. Chantal Pontbriand amène aussi la question du jugement, mais sur un ton totalement différent. Elle se demande comment juger, comment « faire acte de jugement » en considérant cet acte dans son rapport au corps, tout autant qu'à l'esprit : « Le jugement est la résultante de ce corps-monde qui nous habite. »

Le thème de la critique face aux mutations du statut de l'œuvre d'art a aussi fait, lors du colloque, l'objet de la tenue d'une table ronde avec Bernard Lamarche, Norbert Hillaire et Paul Ardenne. Dans ce recueil, nous retrouvons le texte de Bernard Lamarche qui n'est plus placé en situation de dialogue, mais qui vaut ici pour son autonomie. Pour cet auteur aguerrri à la critique journalistique, le critique doit exercer un jugement et livrer des arguments, mais aussi des sentiments et des intuitions. Sa tâche principale serait de communiquer assez de matière à réflexion au lecteur pour l'inciter à exercer, à son tour, son propre jugement.

L'ACTIVITÉ CRITIQUE

Aujourd'hui, des auteurs comme Jean-Marc Poinot opposent aux essais polémiques le travail des critiques qui ont défendu des productions artistiques, « par exemple *Art et culture* de Clement Greenberg, *L'autre face de l'art* de Pierre Restany ou *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud »,

en valorisant l'effet durable de ces prises de position. Nous souhaitons donc voir si l'idée du pouvoir du critique comme moteur d'un système est encore pertinente.

Johanne Lamoureux nous rappelle que l'activité critique ne se retrouve pas que dans les textes publiés, mais aussi dans l'enseignement de l'art contemporain, dans le commissariat d'exposition ou dans la participation à des jurys. Elle nous rappelle aussi que la critique écrite s'adresse toujours à un lectorat ciblé. C'est là ce qu'elle présente comme le fait d'écrire vers quelqu'un, la première d'une série de prépositions qu'elle utilise pour définir la critique : écrire pour, contre, sur, autour... Elle nous démontre comment il devient difficile de soutenir des pratiques artistiques en particulier, et elle déplore que le texte de critique d'art n'offre pas autant de liberté critique que l'essai de catalogue d'exposition. La perte de légitimité du discours critique se double aujourd'hui d'un phénomène d'autocensure dont souffrent tous les auteurs contemporains : nous ne pouvons plus écrire *pour*, car nous ne voulons pas écrire *contre*. Il resterait la possibilité d'écrire avec le temps.

André-Louis Paré s'intéresse aux relations entre la critique et l'esthétique philosophique ; les ouvrages de Rainer Rochlitz, mais aussi de Kant, Nietzsche, Baudelaire, Benjamin sont convoqués pour présenter la question du jugement de goût. À l'exercice du jugement, Paré préfère celui d'accompagnement de l'œuvre et de réflexion sur l'œuvre. Christine Palmiéri est artiste mais aussi critique d'art et, à ce titre, elle soutient un certain type de pratiques artistiques : celles auxquelles elle reconnaît une «force d'effraction», c'est-à-dire de l'audace, de l'insolence et même de l'impudence. Cette puissance de frappe peut venir de la monstruosité, de la cruauté, du diabolique, toutes sensations cauchemardesques qui se dégagent de la relation à l'œuvre.

Barthes reprochait à la critique des années soixante de vouloir commenter les œuvres avec «objectivité». Il préconisait une tout autre qualité : la justesse. Quarante ans plus tard, nous pouvons constater que cette idée d'une critique objective a la vie dure, comme l'explique Maïté Vissault : «Depuis longtemps le monde de l'art se plaint de la partialité de la critique, de son implication dans le milieu.» Elle considère que la critique «classique», avec ses débats autour des questions d'objectivité/

subjectivité, n'est pas apte à commenter l'art contemporain. Il faut donc créer une démarche hybride. Vissault témoigne donc de sa propre pratique de critique, qui se veut d'abord une « critique du système » de l'art. Cela comprend, par exemple, une lecture politique des pratiques discursives rattachées aux expositions, ou encore un intérêt marqué pour les productions artistiques qui elles-mêmes proposent un commentaire politique.

LA CRITIQUE DE LA CRITIQUE

La critique partage le domaine du commentaire sur l'œuvre d'art avec d'autres genres ou disciplines (l'histoire de l'art, l'esthétique philosophique, mais aussi les essais plus littéraires, les catalogues d'exposition...). Qu'en est-il du territoire de la critique d'art et comment se partage-t-il ? Quelle place accorder aux rôles et responsabilités du critique comme auteur ? Quels sont les systèmes discursifs qui favorisent la discussion et le questionnement ? C'est à la première question que répondait Christine Dubois, qui tente de voir comment départager l'espace occupé par la critique, par la sociologie de l'art et par l'esthétique philosophique. Cherchant la spécificité de la critique, elle pose aussi les questions : « D'où tire-t-elle sa pertinence ? », « Quel est son domaine de compétence ? »

Sylvain Campeau s'attarde davantage aux deux autres questions. Le seul fait de commenter le travail d'un artiste, soutient-il, suppose que nous l'avons déjà jugé. Il revient à la question des « esthétiques du jugement critique » et à Kant, mais surtout, il déplore le fait que nous nous contentions maintenant de ne commenter que les œuvres les plus récentes des artistes, au lieu de prendre le temps de vraiment suivre leur cheminement.

Tristan Trémeau, pour sa part, expose comment il a souvent écrit une *critique de la critique*, c'est-à-dire comment il a réagi aux « effets idéologiques » du travail de certains critiques. Ainsi l'exposition de Thierry de Duve et le livre de Nicolas Bourriaud⁸ se rejoignent, dans la critique que leur adresse Trémeau, comme deux « symptômes d'une même pensée dépolitisée de l'art et de la médiation ». Trémeau poursuit en fait sa déconstruction critique de ce qu'il appelle « le tournant pastoral de l'art contemporain » et en appelle à la création de nouveaux contextes pour l'art et son exposition.

LE CRITIQUE D'ART, LES ARTISTES ET LE PUBLIC

Quel est le statut social du critique? A-t-il encore un rôle à jouer dans le milieu de l'art? On remarque qu'un nombre croissant de critiques d'art écrivent des textes de catalogues, quand ils ne sont pas commissaires d'exposition. La nature interchangeable des rôles (artiste, commissaire, critique) est-elle un signe de dynamisme ou, comme l'écrivait Rochlitz, la perte de la distance nécessaire à la critique? Est-il vrai que le critique s'exprime au nom du consensus implicite d'un secteur du milieu de l'art, et non au nom du public? Est-ce que la « distance critique » reconduit les mêmes visées utopiques que la « neutralité » ?

Selon Patrice Loubier, la neutralité est une position impossible pour le critique dont la responsabilité ne va pas dans le sens de l'évaluation, mais plutôt de l'engagement émotif, pour « relancer le sens de l'œuvre ». Nicolas Mavrikakis, pour avoir été critique d'art dans un hebdomadaire pendant près de dix ans, nous raconte avec toute sa verve la nature ingrate de la profession, en considérant que le devoir du critique est de déconstruire tout discours ou toute pratique qui reconduit les valeurs de la *doxa*.

LA CULTURE DE L'EXPOSITION

À l'instar de Tristan Trémeau, Paul Ardenne attire notre attention sur la valeur d'autorité que confèrent à leurs choix certains commissaires d'expositions thématiques. Ardenne considère l'art contemporain et la critique d'art comme « deux laboratoires esthétiques », le second englobant aussi le commissariat d'exposition qui devient, affirme-t-il, la principale forme de critique d'art. Ainsi, la critique d'art actuelle « écrit des expositions » tandis que les commissaires d'expositions, des « écrivains d'expositions », deviennent les nouveaux critiques d'art. C'est surtout dans le contexte actuel du déploiement des stratégies de l'industrie culturelle que « l'écriture d'exposition » peut avoir des effets pervers, lorsque le travail du « critique-commissaire » se retrouve inféodé aux lois du marché de l'art ou aux intérêts politiques.

Olivier Asselin a dressé, à la toute fin du colloque, un bilan des interventions et des débats. Dans cet ouvrage, nous retrouvons une version de ce bilan, bonifiée des réflexions d'Asselin sur ce qu'il nomme « la critique

directe», c'est-à-dire celle qui, à la manière de *Wikipedia*, se construit sur Internet grâce aux interventions des usagers.

Pour conclure, nous souhaitons simplement remercier Norbert Hillaire de son indispensable intervention lors du colloque, qui toutefois n'apparaît pas dans ce recueil.

1. *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 254-258.
2. Colloque tenu au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou à Paris, en 1988.
3. Yves Michaud, « L'art contemporain et le musée: un bilan », in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro hors série intitulé *L'art contemporain et le musée*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 76-82.
4. Voir Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, New York, E. P. Dutton & Co., 1971, p. 34: "The responsibility of even the most casual art observer and reader of criticism to think, to look thoughtfully, is practically unacknowledged. The burden is left on the critic's shoulders [...] If he is to face the issues directly and honestly rather than through a simplified veil of explanations to others, he will open doors only for those who want them opened enough to push a little. Difficult art generates ideas and issues difficult to articulate. If criticism really comes to grips with these ideas, it is not likely to be particularly entertaining."
5. Voir, entre autres, *Feu la critique: essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, Éd. La Lettre volée, 2002.
6. Rainer Rochlitz, « Arguments esthétiques », in *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 147.
7. Jean-Marc Poinot, « Invention et définitions de la critique d'art: les conséquences épistémologiques d'un projet documentaire », in *L'invention de la critique d'art*, sous la direction de Pierre-Henri Frangne et Jean-Marc Poinot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 227 et p. 233.
8. Il s'agit de l'exposition *Voici, 110 ans d'art contemporain*, présentée à Bruxelles en 2000-2001, et dont Thierry de Duve était le commissaire, et du livre *Esthétique relationnelle*, de Nicolas Bourriaud, publié en 1998.

LA CRITIQUE AU-DELÀ DE SA DÉFINITION

Jean-Marc Poincot

1.

L'histoire de la modernité s'est élaborée sur une construction positive du savoir dont Thomas Hobbes donne un très bon exemple dans le *Léviathan* (1651). Le livre s'ouvre sur une longue série de définitions associant dans une même succession la sensation, l'imagination, la parole, les vertus intellectuelles, la puissance, etc. :

Ce que nous appelons sensation est à l'origine de toutes les pensées.

En effet, l'esprit humain ne conçoit rien qui n'ait d'abord été, en totalité ou en partie, engendré par les organes des sens. Tout le reste dérive de cette origine¹.

Placé en première position pour situer ce que peut être la critique, je ne saurais commencer par énoncer une définition synthétique ou même m'appuyer sur un auteur privilégié pour le faire, tant la définition même de la critique constitue souvent le préalable à toute prise de parole critique. Je ne saurais pas non plus établir ici une liste de toutes les réunions, tous les colloques qui eurent pour objet de s'interroger sur la critique, sa définition, son objet, ses crises, mais je ne renonce pas à l'idée de réunir quelques-uns d'entre eux et d'examiner dans le futur avec plus d'application que je ne vais le faire maintenant leurs réponses et leurs propositions.

Il semble toutefois qu'avant d'en arriver là, il soit utile de ne pas perdre le point de vue selon lequel il se pourrait que les définitions de l'intérieur, celles implicites ou explicites qui se glissent dans les textes critiques eux-mêmes, ne coïncident pas avec les définitions formulées de l'extérieur par des obser-

vateurs ou des concurrents. En d'autres termes, si la critique n'hésite pas à proposer régulièrement de nouvelles définitions d'elle-même, il n'est pas évident que puisse, à partir de celles-ci seulement, s'élaborer une synthèse dont on reconnaisse la pertinence et le caractère général dans le monde des savoirs.

2.

À la différence de Hobbes qui commence l'examen de ce qui va constituer sa philosophie politique par la sensation, je serais tenté de proposer une démarche inverse avec la critique d'art, c'est-à-dire de cerner d'abord la position politique, ici entendue dans un sens quasiment anthropologique, plutôt que d'aborder des points plus spécifiques de sa pratique.

La critique d'art, au moment de son émergence au milieu du XVIII^e siècle comme aujourd'hui, ne se fonde pas en effet sur un projet de connaissance. Lorsque La Font de Saint-Yenne introduit ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, 1746*, ce qu'il faut considérer comme le premier ouvrage critique publié (en 1747), il cite une lettre d'un certain monsieur de Bonneval parue dans le *Mercure* :

Il serait à souhaiter qu'elle fût suivie (cette exposition) d'un examen judicieux, dans lequel on ferait sentir le caractère de chaque Peintre, et les différentes parties dans lesquelles il excelle. [...] Un pareil Ouvrage instruirait par degrés, et insensiblement mettrait les spectateurs qui ont quelque génie, en état de ne pas hasarder des jugements aussi bizarres que ceux que j'ai quelquefois entendus².

La Font de Saint-Yenne poursuit quelques lignes plus loin sous sa propre plume :

Un tableau exposé est un Livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement. Ce sont ceux du Public les plus réunis, et les plus équitables que l'on a recueillis, et que l'on présente aux Auteurs, et point du tout le sien propre : persuadé que ce même public, dont les jugements sont si souvent bizarres, et injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient sur le mérite ou sur les défauts de quelque ouvrage que ce soit³.

En d'autres termes, le critique prend la parole au nom du public, pour corriger son jugement «souvent bizarre et injuste», mais aussi pour proposer des réflexions critiques «qui pussent faire apercevoir aux Auteurs leurs défauts, et les encourager à une plus grande perfection⁴».

L'émergence du discours critique se fait donc – même si cela est annoncé avec quelques précautions oratoires – sur la base d'une prise de pouvoir dans le débat esthétique et avec la volonté de donner quelques leçons, tant aux auteurs des œuvres qu'aux individus qui composent le public. Les artistes ne s'y trompent pas puisqu'ils vont tout simplement refuser d'exposer au *Salon* de l'année suivante pour ne pas avoir à subir les effets de ce pouvoir de juger concrétisé dans un ouvrage lu par un grand nombre d'amateurs attentifs.

Dès son premier essai, le critique s'octroie le pouvoir (de juger, de classer et de rendre présent dans les esprits) et la légitimité (publique) qui l'accompagne dans un coup de force dont on verra qu'il est permanent et, pour cette raison même, toujours contesté. Il convient d'admettre qu'il s'agit là du premier obstacle à une définition positive de la critique. Même si elle suppose des compétences et des savoirs, dont Benjamin Buchloh, dans un débat de 2002, a reconnu qu'ils sont partagés par les experts, et donc insuffisamment qualifiants, on ne peut considérer cette activité dès le premier abord que sous la forme de l'action d'un agent d'influence. Les formes et les modalités de cette action peuvent être extrêmement diverses, il peut mobiliser le savoir-faire des sciences humaines, les connaissances de l'historien, mais l'influence semble être le premier élément qui distingue cet agent des autres acteurs du monde de l'art et le seul véritable but qu'il s'assigne. En effet, le critique ne produit pas d'œuvre comme l'artiste, il ne montre pas comme le fait le commissaire d'exposition ou le conservateur de musée, il ne fait pas circuler l'œuvre à l'instar du marchand ou du collectionneur, ou encore il ne commande pas celle-ci comme le fait le mécène ou le commanditaire public. Il me faudrait ajouter encore pour être plus précis que le critique n'évalue pas la valeur économique des œuvres, tâche qui est déléguée aux experts du marché. Pourtant, bien souvent, il joue un rôle dans l'ensemble de ces domaines, sans qu'aucun d'entre eux à lui seul ne constitue un élément nécessaire et indispensable à l'exercice de son rôle.

3.

Avant de rentrer dans les détails de cette investigation, qui n'est rien moins que la recherche d'une définition de la critique par la place qu'elle prend de façon durable dans la société – puisque nous sommes d'accord de continuer aujourd'hui à parler de critique et à reconnaître la persistance de son activité – je voudrais expliciter un peu plus pourquoi je prends la définition de la critique par ce bout.

En conclusion de son livre *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, 1994, Rainer Rochlitz écrivait ceci :

La situation actuelle de l'art et du discours le concernant ne devient intelligible qu'à la lumière d'une réflexion qui ne se laisse pas impressionner par l'héritage prestigieux dont bénéficient certaines conceptions bien établies. Ni l'enchaînement obstiné sur les avant-gardes, ni le retour à des traditions avec lesquelles elles avaient rompu, ni une quelconque neutralité n'offrent d'issue. [...] La logique esthétique qui permettra peut-être d'y échapper reste à son tour naïve tant qu'elle ne comprend pas l'action indirecte des cadres institutionnels dans lesquels se déroule, aujourd'hui, tout processus de création, de validation, de perception et d'interprétation de l'art⁵.

Ce constat d'échec met clairement en évidence le fait que le débat qui fut soulevé par ce que l'on appelé la crise de l'art contemporain ne peut pas se résoudre à partir des positions critiques, c'est-à-dire à partir des projections d'analyses et de prises de position (qualifiées ici d'héritage) pour telle ou telle voie (avant-gardes, traditions ou neutralité). Rochlitz suggère, pour sortir de sa naïveté, de prendre en compte « l'action indirecte des cadres institutionnels » dans lesquels toute la vie de l'art se déroulerait.

S'il me semble avec lui qu'il faut sortir de l'intérieur du débat critique pour comprendre ses enjeux, je suis par ailleurs convaincu que ce qu'il qualifie d'« action indirecte des cadres institutionnels » n'est qu'un des objets à considérer et que sa prise de distance est encore insuffisante.

Les cadres institutionnels dont il parle pourraient bien couvrir, même si on n'en a pas encore complètement conscience au moment où il écrit son livre, l'achèvement de la marchandisation de l'art contemporain. Cette massification d'un marché structuré sur le mode de la consommation est

un processus achevé pour la musique depuis le début du XX^e siècle avec la radio, pour la littérature depuis longtemps et, bien sûr aussi pour le cinéma qui, lui, est né dedans. Ce processus a été très longuement ralenti par le caractère archaïque du système de production et de socialisation de l'art contemporain et nous sommes loin aujourd'hui, après Walter Benjamin, d'avoir pris conscience de toutes les implications de ce qui a été changé. Ce n'est pas mon propos d'en parler dans le détail, mais c'est un élément dont le débat « The Present Conditions of Art Criticism » publié par *October*⁶ en 2002, nous permettra de mesurer les conséquences sur le plan des positions critiques. Je le mettrai aussi en relation avec l'introduction de Gavin Butt à son anthologie *After Criticism. New Responses to Art and Performance*⁷, de 2005, intitulée « The Paradoxes of Criticism ».

En parallèle, plus qu'un cadre institutionnel, la mondialisation, qu'elle soit vue de l'intérieur du monde occidental par Julian Stallabrass⁸ ou de l'extérieur par Homi K. Bhabha⁹, est un autre facteur d'« action indirecte ».

En d'autres termes, on ne saurait cerner l'agent d'influence critique sans le cadre dans lequel il agit, le choix des moyens, on le verra, étant très largement la conséquence de la représentation et de l'expérience que le critique a de ce cadre où il veut jouer son rôle par une actualisation des œuvres dans son discours. Tout le reste étant non pas une définition de la critique, mais une expression de ses problématiques, options, et choix qui relèvent du contenu du colloque, mais pas de cette introduction.

4.

En décembre 2001, un comité composé de deux ou trois générations de rédacteurs de la revue *October* (Benjamin H. D. Buchloh, George Baker, Hal Foster, David Joselit, Rosalind Krauss, James Meyer, tous professeurs, historiens et critiques), a discuté en compagnie de Robert Storr, Helen Molesworth, conservateurs et commissaires d'expositions, mais aussi de John Miller et Andrea Fraser, artistes, des conditions actuelles de la critique d'art.

La discussion s'est engagée autour d'une crise de la critique, autour de l'idée que les conservateurs se sont invités dans le paysage et qu'ils ont changé la situation. Benjamin Buchloh a affirmé ainsi d'emblée :

Le jugement du critique est annulé par l'accès organisationnel du commissaire à l'appareil de l'industrie culturelle, c'est-à-dire les biennales internationales et les expositions collectives, ou par l'accès immédiat du collectionneur à l'objet du marché et des ventes aux enchères¹⁰.

À l'historien de la critique, cette plainte semble curieuse, car le critique comme agent d'influence a toujours cherché à s'immiscer entre le public et l'œuvre, quelles que soient ses modalités d'apparition (exposition, musée, marché), car, également, dès la création de l'association internationale des critiques d'art au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, autant de conservateurs que d'historiens d'art ont contribué à sa fondation.

Pour vilipender les biennales et les expositions collectives, Buchloh s'appuie sur la conviction profonde qu'avec lui et quelques autres de sa génération, la critique a atteint un niveau de spécialisation inconnu jusque-là. Lui-même et ses proches ne participèrent quasiment plus à l'organisation d'expositions et encore moins aux tractations du marché, notamment dans la pratique de la préface. À celle-ci, ils ont substitué l'essai commandé par des musées et centres d'art contemporain eux-mêmes en recherche de légitimité à la fois par rapport au marché et aux musées d'art ancien. Ces essais étant parfaitement assimilables aux besoins académiques de théorie et d'histoire, ils ont trouvé un public, et leurs auteurs, des positions universitaires qui permettaient à Buchloh d'affirmer :

La critique, comme une voix qui a traditionnellement été indépendante à la fois des institutions et des marchés et qui a été le relais des différents segments de la sphère publique de la culture d'avant-garde, a été la première chose à ficher le camp (suivie immédiatement des fonctions traditionnelles du musée). Ces deux éléments de la sphère publique de l'art sont devenus mythiques et obsolètes, depuis que personne ne veut vraiment savoir et n'a à savoir ce que le contexte, l'histoire, les intentions et les désirs de la pratique artistique ont pu être¹¹.

Buchloh a pu penser certainement avec quelques collègues de sa génération que la bataille était gagnée avec une organisation du travail qui leur garantissait leur indépendance et valorisait leur méthode de travail, tout en invalidant la critique moins solide et plus compromise de

leurs prédécesseurs au rang desquels Greenberg et les grands critiques européens adeptes du jugement de qualité. Sa méthode portait en elle l'idée de passer directement de l'analyse des œuvres nouvelles à l'inscription dans l'histoire, étape ultime de la justification du critique et symbole de la supériorité de sa méthode sur celle d'autres acteurs du milieu de l'art. La pertinence de cette méthode était pleine et entière à une période à laquelle un critique allemand comme W. Bongart, à l'origine du «Kunst Kompass¹²», mettait clairement en évidence le décalage entre la valeur économique des courants autour de l'art conceptuel et leur valeur d'estime, notamment dans les classements muséaux.

Comment un critique théorique et historien aussi sérieux (selon sa propre définition) peut-il craindre des commissaires auxquels leur activité ne laisse pas le temps d'écrire et de sortir de l'oralité, si ce n'est en tant qu'agent d'influence à la fois sur l'artiste – qui désormais lui échappe, trop tenté d'exposer – et sur le public qui, de son côté, se partage entre les services éducatifs des musées et les tractations commerciales directes en marge des expositions ?

Pendant les quelque trente ou quarante années de son activité critique, théorique et historienne, Buchloh a progressivement construit un modèle professionnel quand, dans le même temps, le monde des musées et des expositions se transformait totalement. Période pendant laquelle ce même monde s'est, avec le décalage lié au développement majeur de son économie, de ses emplois, de son public, lui-même professionnalisé et a pris conscience de ses nouveaux pouvoirs.

Si Buchloh analysait un peu le contexte, l'histoire, les intentions, et les désirs de la pratique critique, si vous me permettez de le paraphraser, il n'oublierait pas qu'il y a eu avant lui de nombreux organisateurs d'exposition, conservateurs et historiens d'art qui ont effectué des choix tout aussi pertinents et étayés leurs positions dans des textes de qualité. Pour ne prendre que l'exemple du premier tiers du XX^e siècle en Allemagne, on peut citer nombre de conservateurs influents qui ont contribué, tant par leurs acquisitions, leurs expositions que leurs textes, à inscrire dans l'histoire l'expressionnisme et le cubisme avec l'exposition du *Sonderbund* en 1912, la *Neue Sachlichkeit* en 1925, ou encore l'art d'installation avec les

commandes de Dorner à Hanovre dans les années 1920, sans oublier, dans un autre genre, les contributions d'un Walter Benjamin.

La qualité et la pertinence de la critique ne sont pas liées de façon mécanique ou durable à l'insertion professionnelle de ses auteurs et Robert Storr, protagoniste du débat d'*October* était là pour ramener régulièrement les « professeurs » à une plus juste appréciation des faits. De même qu'il n'y a pas de progrès en art, la critique n'est pas une science et ne saurait se définir avec des critères exclusivement académiques. Ce qu'exprime Buchloh dans ses propos relève probablement du désintérêt pour la lutte d'influence du critique, alors que nombre de ses textes passés dénoncent, dans le droit fil des écrits d'Adorno, l'industrie culturelle dont il semble découvrir qu'elle interfère avec la légitimité du jugement critique. Or, dès lors qu'un public apparaît, il laisse place à tous les agents d'influence et il est assez clair qu'au-delà du marché de l'art lui-même, les institutions culturelles de la diffusion ont repris la main sur les institutions académiques de la formation des créateurs, venant y chercher directement les artistes qui, par la présentation de leurs travaux, vont maintenir le flot croissant des visiteurs. Peu importe qu'un nombre très réduit d'entre eux s'inscrivent de façon durable dans les collections, le processus de choix inscrira en parallèle sous la même rubrique de l'objectivité historique vedettes du marché et artistes novateurs. Il pourra cependant se trouver, parmi les conservateurs ou les observateurs extérieurs, des individus plus rares qui feront un véritable travail critique. Mais, même si le critique aspire à écrire sur les œuvres appelées à durer le discours pertinent qui leur donnera leur juste place et à le faire au moment de leur émergence, il doit bien admettre que cette opération n'est pas reproductible *ad libitum*. Il doit aussi admettre, au moment de l'achèvement de la marchandisation de l'art, que son rôle ne peut porter que sur une frange de la production et que les tentatives de déclasser a priori de qui peut paraître le plus commercial – ce que La Font de Saint-Yenne qualifiait de « bizarre », Greenberg de « kitsch », Fried de « théâtral » – ne sont plus possibles ou crédibles.

6.

Reprenant une partie du débat d'*October*, Gavin Butt, dans « The Paradoxes of Criticism », introduction à son anthologie publiée sous le titre *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, en arrive, avec les « Young British Artists » des années 1990, à l'idée que la culture critique serait obsolète et que même les universitaires choisiraient d'en sortir en se plongeant avec délice dans la production du « tissu créatif et culturel lui-même ».

L'ensemble de ces exemples réunis marquent le degré auquel un des traits majeurs de la culture critique – la distance critique – est apparue ces dernières années de plus en plus prête à s'effondrer, alors que les critiques, sous leurs différentes appartenances professionnelles, ont abandonné leur ambition de parler de quelque forme de point de vue privilégié ou « autorisé »¹³.

Il fait l'inventaire des responsables post-modernistes, marxistes, féministes, post-structuralistes et déconstructeurs pour constater également un peu plus tard le rejet de cette critique postmoderne et théorique :

Mais le problème semble se poser lorsque de tels outils herméneutiques – initialement déployés pour critiquer les formes variées du pouvoir et de l'autorité dans les représentations culturelles et artistiques – en sont venus à être crédités d'une forme d'autorité propre¹⁴.

Butt constate le caractère paradoxal de la critique qui doit s'éloigner des procédures établies de la critique afin de pouvoir rester critique, avec le secret espoir d'être en mesure de résister elle-même à une future érosion de ses propres positions. Il veut mettre l'accent sur le mode de l'adresse critique, ou pour mieux le dire en français de l'interpellation du lecteur. Il s'appuie sur Derrida et Negri pour dépasser la condamnation de la théâtralité par Fried et mettre en avant une critique « écrite dans la perspective d'un spectateur immergé dans les environnements construits du spectacle artistique ». Même si son écriture est parfois jargonnante, elle met en avant un projet critique qui s'inscrit dans une pratique d'écriture subjective et performative empruntant à son objet certaines de ses qualités.

Cette préface introduisant une anthologie de textes récents sur la performance et la culture de la présentation d'un point de vue qui relève plus de la pratique que de l'histoire, permet de faire mieux saisir un des

paradoxes de la position critique : celui de la double adresse au public et aux artistes ou acteurs de la production culturelle. En effet, la forme contemporaine du travail critique sur les œuvres sous l'aspect des remarques aux artistes, a très largement pris la forme de la théorie ; or cette théorie, dans sa version critique, développe aujourd'hui une nostalgie de la subversion qui ne semble pas compatible avec la pratique quotidienne des artistes, ni compréhensible comme horizon. Plus que Buchloh qui semblait avoir tiré ses ambitions du côté de l'histoire au détriment de la théorie, puisque ce sont ses positions théoriques qui sont aujourd'hui critiquées, Butt tire les conséquences de cette marchandisation totale du monde de l'art en essayant d'y rechercher des espaces critiques internes, dans des textes qui relèvent plus explicitement de l'interrogation théorique du point de vue de l'artiste que de la distanciation critique à l'adresse du public.

Ici apparaît assez clairement, à l'occasion de ce débat sur la façon dont le critique comme agent d'influence cherche à se situer dans un espace intermédiaire entre le public et l'artiste, que son action est double, mais que ses modalités varient à l'extrême. En effet, les prédécesseurs de Buchloh tels Greenberg ou, dans un autre contexte, Restany jouaient un rôle théorique associé à un pouvoir d'insertion dans le marché de l'art, quand Buchloh et sa génération réussissaient à vendre la pensée critique (de l'institution) comme un modèle théorique tout en contribuant à l'insertion des artistes dans le marché institutionnel, et à la légitimation des nouvelles institutions. Désormais, alors que le musée absorbe tout, le « high » et le « low », le distayant et le subversif parfois réunis dans une seule et même proposition artistique, le modèle critique est démonétisé sur le plan théorique, c'est-à-dire comme modèle à suivre par les artistes. Sauf à se rapprocher de la pratique elle-même.

7.

Dans son *Art Incorporated* de 2004, repris sous le titre *Contemporary Art. A Very Short Introduction* en 2006, Julian Stallabrass engage une critique sévère de l'art contemporain au regard de la mondialisation, ce qui le conduit à affirmer dans sa conclusion :

L'art contemporain célèbre comme exercice de la liberté tout ce qui nous est imposé. Il le fait de façon plausible parce que dans l'expérience de l'élite qui voit l'art, la liberté est associée à la consommation, à savoir l'adoption et la répartition des rôles, et les multiples identités construites par les choix du consommateur. Les événements récents – la reprise d'une autre récession mondiale, l'apparition de mouvements politiques radicaux et les nombreuses conséquences de la reprise par les États-Unis d'un projet manifestement impérial – ont commencé à briser l'accord établi de longue date sur le rôle et la fonction de l'art¹⁵.

Il est assez curieux que son analyse laisse entendre que ces transformations soient récentes car tant ses références au marxisme que la nature de son argumentation ne sont pas entièrement actuelles. Ceci tient au fait qu'il considère que le monde de l'art aujourd'hui apparaît autonome, avec son marché propre indépendant des enjeux commerciaux habituels, avec le libre jeu des matériaux et des symboles et notamment avec les ruptures formatées des conventions et des tabous. En fait « l'art libre aurait une affinité inavouée avec le libre-échange ; cette pratique mineure supplémentaire serait importante pour les opérations de la majeure¹⁶. »

Stallabrass effectue une analyse systématique des diverses manifestations de l'art contemporain où il perçoit chaque fois une affiliation plus étroite aux objectifs de la culture d'entreprises vouées au seul profit, dans le fonctionnement des musées, dans celui des biennales internationales, mais aussi dans l'ouverture au multiculturalisme.

La reconfiguration de l'art américain dans le cadre d'un nouveau monde de l'art globalisé fut l'événement le plus important. Si l'affirmation de New York comme le centre du monde de l'art à la suite de la Seconde Guerre mondiale a signifié un passage de l'attention portée par l'art américain de questions locales et nationales à des thèmes supposés universels, le nouvel ordre requiert l'abandon de l'universalité en faveur d'une exploration de la diversité, de la différence et de l'hybridité. Le centre physique du monde de l'art est bien resté là où il était car en tant que nation la plus multiculturelle du monde, les États-Unis ont l'avantage dans le nouveau système d'y associer leur pouvoir économique et politique.

En d'autres termes, dans le pays qui a vu se formuler, dans la suite de la pensée critique de Barthes, Foucault, Fanon et quelques autres, les études culturelles et post-coloniales, Stallabrass tire un bilan plus sévère que désabusé, bilan qui, assez curieusement, s'il dénonce le regain de l'art d'installation comme une concession au spectaculaire et une soumission par son coût à l'influence du mécénat d'entreprise, évite soigneusement d'attaquer les artistes eux-mêmes.

L'inclusion d'artistes et de travaux ne doit pas être vu comme impliquant quelque jugement de qualité que ce soit mais plutôt comme une indication de leur pertinence par rapport au cœur des préoccupations de ce livre: la régulation et l'incorporation de l'art dans le nouvel ordre du monde¹⁷.

Stallabrass serait-il encore plus pessimiste que Louis Althusser quand au rôle de l'art dans la société? Je ne le crois pas car il est trop attentif à la description de certains travaux et à leurs contextes. Et même si ses conclusions tendent toujours à dénoncer une instrumentalisation, il termine néanmoins son livre par une série de recommandations aux artistes, notamment par l'utilisation du *web* sous de multiples formes ou en allant à l'encontre de l'inutilité supposée de l'art et en rejoignant les analyses de l'avant-garde et de l'usage politique de l'art menées par Benjamin Buchloh.

Stallabrass, dans son examen de la mondialisation, est placé dans une situation intenable. Par fidélité à la rhétorique marxiste, il ne semble pas tirer toutes les conséquences des théories post-coloniales pourtant développées dans *Third Text* où il a eu l'occasion de cotoyer Homi Bhabha. Or, celui-ci a considéré dans son livre *The Location of Culture* que l'examen de la théorie critique était un préalable au développement de son propos. Il s'agissait pour lui de vérifier si les nouveaux langages – la sémiotique, le post-structuralisme, la déconstruction et d'autres encore, qui sont aussi les langages auxquels ont été confrontés les critiques que j'ai cités – reflétaient simplement les divisions géopolitiques et leurs sphères d'influences. Je retiendrai de son propos une de ses conclusions:

Le langage de la critique est efficace non parce qu'il garde séparés pour toujours les termes de maître et d'esclave, de profiteur et de marxiste, mais dans la mesure où il dépasse ces terrains d'opposition et ouvre un espace de traduction: une place pour l'hybridité, au sens figuratif,

où la construction d'un objet politique qui est nouveau [...] aliène nos attentes politiques et change, comme il le doit, les formes mêmes de notre reconnaissance du moment politique¹⁸.

Le glissement de l'affrontement antagoniste à l'espace de traduction fait basculer la théorie critique dans un autre univers que Stallabrass n'a pas cherché à développer. Pourtant, cet espace de traduction fait l'objet de nombreuses investigations critiques et théoriques qui visent à reconstruire l'espace public et les communautés qui ont été dissoutes par l'achèvement de la marchandisation de l'art et par la mondialisation. Ce n'est pas mon propos d'en rendre compte, mais l'évocation de quelques auteurs confrontés aux conditions changeantes de l'exercice critique fait apparaître avec évidence que la définition du critique et de sa pratique ne tient pas principalement dans les savoir-faire.

Condamné à renouveler ses savoir-faire face à des œuvres toujours nouvelles dans un monde qui change, le critique doit, pour remplir son rôle, donner une première représentation de ce que l'on pourrait appeler les hybrides issus de la confrontation entre les propositions artistiques nouvelles, les cadres institutionnels et publics dans lesquels elles doivent prendre place, et l'ensemble des sujets (artistes ou publics) qui actualiseront par leurs lectures ses positions théoriques, éthiques ou politiques. En d'autres termes, le critique va donner du sens à la communauté qui peut se composer autour des œuvres plutôt que de simplement juger de leur valeur.

1. Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001, p. 71.
2. La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, édition établie et présentée par Étienne Jollet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 45.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, coll. «nrf essais», 1994, p. 221.
6. George Baker, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Andrea Fraser, David Joselit, Rosalind E. Krauss, James Meyer, John Miller, Helen Molesworth, and Robert Storr, «The Present Conditions of Art Criticism», *October* 100 (1), p. 200-228, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002.

7. Gavin Butt «The Paradoxes of Criticism» in *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Oxford, Blackwell, 2005.
8. Julian Stallabrass, *Contemporary Art. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, repris de son *Art Incorporated* sorti en 2004.
9. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
10. Buchloh, *art. cit.* à la note 6, p. 201.
11. *Ibid.*, p. 202.
12. Publié par le magazine économique allemand *Kapital* depuis le début des années 1970, ce «Kunst-Kompass» associe un palmarès des 100 premiers artistes du marché international de l'art contemporain à une cote d'estime calculée sur la base des publications, de la participation à des expositions et de la présence dans des collections publiques «classantes». Les archives de W. Bongart sont conservées à la bibliothèque du Getty à Los Angeles.
13. Gavin Butt «The Paradoxes of Criticism», texte cité à la note 7, p. 3.
14. *Ibid.*, p. 4.
15. Julian Stallabrass, *op. cit.* à la note 8, p. 119.
16. *Id.*, p. 5.
17. *Id.*, p. 18.
18. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, p. 37.

LE LANGAGE DE LA CRITIQUE : FIGURES D'UN GENRE CAMELEON

Christine Desrochers

Parmi les nombreuses sermons adressées à la critique d'art depuis quelques temps, plusieurs déplorent sa pondération, son relativisme à outrance, ou carrément son refus de prendre position. On lui reproche de préférer désormais l'hésitation, la perplexité, l'ouverture aux vociférations. La critique d'art serait devenue ordonnée et raisonnable... et même, selon plusieurs de ses détracteurs, trop raisonnable...

Il semble évident qu'actuellement, certaines des attentes à l'égard de cette pratique ou plus précisément de ce genre littéraire ne seraient pas comblées. Ils seraient nombreux, nombreuses à demeurer insatisfaits, à ne plus s'y retrouver dans ces frontières vagues de la critique actuelle. Ils se disent de plus en plus lassés par ce qu'ils considèrent être un manque de foi et de vigueur. Ce bruit court, ces idées circulent abondamment. À écouter ces voix qui s'élèvent, il semblerait qu'auparavant, on ne dit pas exactement quand... les positions esthétiques étaient défendues avec fermeté et engagement pour être ensuite reniées avec fermeté et engagement. Comme si jadis, les attentes avaient été parfaitement comblées, entièrement satisfaites. Parmi les raisons, les causes justifiant ce changement de cap, on ne se gêne pas pour mettre cela bien souvent sur le compte d'une vaste crise culturelle où la mollesse serait désormais l'unique régente.

Prenons donc quelques instants pour mettre en relief certaines de ces doléances dirigées contre la critique d'art et sa rhétorique. Certains auteurs suggèrent que la critique gagnerait de manière générale à jouer,

comme auparavant, l'affirmation d'une voix, les effets d'une présence. Dans un dossier de la revue *Spirale* paru au printemps dernier – portant justement sur les termes actuels de la critique et sa crise – Stephan Gibault suggérait de revenir à l'idée d'un témoignage qui transcende. Il faut toutefois préciser qu'il y parlait plus spécifiquement de la critique journalistique. Cette distinction importante se voit bien souvent oblitérée. Il est vrai que les récriminations semblent dirigées plus souvent à l'égard de la critique journalistique. Celle-ci se voit en général la première visée car c'est probablement la plus visible et peut-être la plus lue. Bref, ce qui manquerait selon l'auteur bien souvent à cette critique (à tendance informative), ce n'est pas le jugement, mais bien ce témoignage qui le transcende. Il écrivait ceci : « Hors du conformisme, il y a la déroute, celle qui est belle et libre, celle qui est porteuse d'une réalité qui naît, qui s'affiche, qui s'affirme¹. » Ainsi donc, si l'on suit ces réflexions, le critique se rapprocherait de la nature ontologique du langage de la critique d'art en misant davantage sur une tonalité plus émotive ou lyrique. Témoigner serait ainsi pour Gibault se mettre du côté de l'artiste plutôt qu'en position de juge externe, sentir véritablement de l'intérieur plutôt que juger froidement à l'aide d'une soi-disant *vérité*. En d'autres mots, selon ce point de vue, l'usage d'une tonalité plus neutre dans le langage de la critique nous éloignerait de la possibilité de vraiment porter les œuvres et de les faire comprendre. Il est vrai que d'aucuns se disent également lassés, par moments, d'une certaine froideur dans le ton, au cœur de nombreux textes. Qui plus est, on reproche également à cette critique journalistique d'être vénale et corrompue. Cette crainte est-elle vraiment fondée ? Au-delà du fait qu'un critique puisse choisir de vouloir faire connaître une production artistique, ne demeure-t-il pas une marge très visible et lisible entre une critique journalistique et une promotion médiatique ? Il faut toutefois admettre que la critique d'art quitte de plus en plus le territoire journalistique pour céder la place à de l'*infotainment*. C'est d'ailleurs à cet égard que Donald Kuspit réagissait en 2005, dans une entrevue donnée à la revue *Lapiz*. Il y tenait à ce propos un point de vue très nuancé au sujet des forces et des failles de la critique journalistique, mais également de la nécessité d'établir un dialogue plus étroit avec la critique dite scientifique :

Both journalism and theory discourse have their shortcomings. The former tends to be thin on ideas, the latter tends to reduce works to illustration of ideas. The theory often gets in the way of the perception of the particularity of the art, dismissing its sensuous givenness as trivial, while journalistic excitement about some particular trendy art tends to blur understanding of it by approaching it from a narrow horizon of belief. Yet both have their uses- journalism at its investigating best affords rich information, strong theory at its most acute affords significant insight – which is why I think a balance between them is necessary. Journalism can deteriorate into popularisation, strong theory into exclusivity, arrogance and jargon, thus losing the larger interested audience that journalism tries to engage. No doubt one can never satisfy the intellectual pretentiousness of the self-appointed cognoscenti and the larger public's wish for information and useful understanding, but both journalism and strong theory discourse can be arenas for the serious consideration of art².

Si l'on s'attaque à légèreté de la critique journalistique, l'on reproche souvent, en contrepartie, à la critique scientifique son ton froid, sa distanciation critique. Il semble également que depuis quelques temps, de part et d'autre, on déplore un manque de critères. Yves Michaud parlait même récemment de «détresse critériologique». De toute évidence, plusieurs paraissent déçus par la critique actuelle – c'est donc comme je le mentionnais plus tôt – parce que de manière générale elle ne semble plus combler les attentes... Mais quelles sont donc exactement ces attentes ? On peut parfois avoir l'impression que certains des reproches qui sont faits à la critique actuelle se rattachent à une conception du genre beaucoup plus près de ce qu'était le langage de critique au XIX^e siècle. Comme si également se jouait une certaine nostalgie d'un passé de la critique où celle-ci était essentiellement un acte de communication avec le public ou encore avec l'artiste. L'héritage pédagogique des Lumières n'anime plus depuis bien longtemps la critique d'art ; éduquer le public à l'art ne se révèle certainement plus un enjeu important aujourd'hui.

Au XIX^e siècle, le langage de la critique d'art jouait sur trois notes bien spécifiques : prescription, description et explication. À cet égard, l'influence de Denis Diderot s'était montrée fondatrice et peu de critiques

français s'y soustrairont au XIX^e. L'auteur de *l'Essai sur la peinture* a rendu compte pour la *Correspondance littéraire* de Grimm des expositions du Louvre pendant plus de vingt ans, de 1759 à 1781. Inédite, cette chronique s'est progressivement révélée dans la revue *L'Artiste*, qui dès sa création joua dans le débat esthétique un rôle essentiel. Baudelaire y aurait lu en mars 1845 le *Salon de 1759* et il aurait été si impressionné par le style vivant du philosophe que quelques temps plus tard, il faisait paraître son premier texte critique. Fidèle à la philosophie des Lumières, Diderot pose les fondements de la critique d'art, dans les termes d'une analogie avec les prérogatives du juge, qui dit le droit, le juste³.

« Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il [le visiteur du Salon] craigne d'arrêter ses regards sur ta toile sévère! C'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans⁴. » Diderot s'adressait bien souvent directement à son destinataire, le peintre, et le ton se voulait impératif.

D'autres auteurs poursuivront l'entreprise critique dans la voie d'une transposition littéraire. Le plus célèbre d'entre eux fut certainement Théophile Gautier (1811-1872). Ce goût de la « transposition » d'art sera appelé à une brillante carrière, l'influence de Gautier sera évidente, et en particulier dans la virtuosité descriptive. En fait, au XIX^e siècle, les artistes attireront beaucoup l'attention des autres créateurs. Il faut dire que l'idée d'une fraternité entre les arts, sensible depuis le romantisme, confortera cette association entre l'écriture et l'œuvre plastique. La qualité de la langue s'imposera d'autant plus que la description des œuvres, en l'absence de leur reproduction systématique, constitue alors une partie importante du travail du critique.

M. Ingres n'a au Salon que deux portraits, celui de Bertin de Vaux et celui d'une dame romaine peinte en 1807 [...] La charmante créature regarde devant elle avec cette bonhomie et cette sérénité particulière aux Italiennes. La bouche fine et mince, comme une bouche d'Holbein, rit de ce sourire doux et sérieux inconnu en France; les yeux, admirablement enchâssés, sont d'une transparence et d'une limpidité sans exemple⁵...

Dans cette veine des critiques-écrivains se démarqueront aussi les Mallarmé, Champfleury, Fromentin et Zola, pour ne mentionner que ceux-ci. Mais en considération du prestige de sa personnalité et certainement de la qualité de son œuvre poétique, Charles Baudelaire ressort certainement comme la figure de proue de cette conception littéraire de la critique d'art. Il aura défini un canon pour le genre qui de toute évidence conserve de manière mythique encore une certaine influence aujourd'hui.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, [...] j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons⁶.

D'ailleurs, lorsque l'on reproche à la critique actuelle son manque de passion, sa froideur clinique, sa distanciation théorique, c'est là probablement toujours en regard d'un horizon d'attentes modélisé par cette conception romantique et baudelairienne de la critique. Il convient toutefois de remarquer, si l'on regarde dans son ensemble l'histoire de la critique depuis le XIX^e siècle, que mis à part les Baudelaire, Marinetti et Breton, le ton fut en général assez modéré. La partialité, la fougue et la passion vocifératrice ne sont certainement pas des traits généraux de la critique d'art au XIX^e siècle.

Serait-il possible que certaines – non l'ensemble – des doléances adressées à la critique actuelle reflètent une certaine nostalgie passiste? Celle d'un temps de la critique où l'on misait beaucoup plus, dans l'appréciation des œuvres, sur une tonalité expressive ou encore émotive très ancrée dans l'affirmation d'un Je. Qui plus est, ne s'y cacherait-il pas également un certain regret pour une époque où, prétendument, les valeurs morales et esthétiques étaient bien définies et où la critique jugeait, examinait en fonction de normes préétablies. Bref, un temps où la critique était normative et où des voix pouvaient s'élever pour dire et définir la nature même de l'œuvre d'art. En d'autres mots, donner le mode d'emploi et les instructions...

Au début du XX^e siècle, nous assistons à un important renouveau du langage de la critique. Théorie et critique d'art s'entrelacent et le résultat prendra rapidement la forme de nouveaux appareils théoriques hybrides, ralliant dans un premier temps philosophes, historiens de l'art et théoriciens qui établiront de nouveaux principes pour la critique d'art. Pensons ici aux analyses détaillées de Riegl, Worringer et Panofsky sur l'évolution du style et de la forme, la construction symbolique de l'espace. Des études qui seront ensuite poursuivies par le biais d'un recours aux expériences sur la perception visuelle issues de la psychologie de la Gestalt – rappelons les travaux de Ernst Gombrich et de Rudolf Arnheim. En parallèle, il faut également relever les concepts issus de la psychanalyse freudienne qui transformeront radicalement notre regard sur l'art avec les questions du rêve, de la pulsion libidinale et de l'inconscient. Ces questionnements sur l'art qui seront poursuivis et transformés dans les années 60 sous l'influence prédominante de Jacques Lacan et de Julia Kristeva, avec de nouvelles notions-clés comme la construction du sujet, les relations dynamiques entre le symbolique, l'imaginaire et le réel et plus récemment, la formation du regard. Des enjeux idéologiques qui, on le sait, influencèrent magistralement le développement de pratiques et théories féministes de l'art. L'héritage de la théorie critique et marxiste des philosophes Theodor Adorno et Walter Benjamin demeure toujours incontournable et présent, pour tout ce qui concerne la question de l'industrialisation de la culture. Dans cette même veine, il faut également souligner l'apport de sociologues et philosophes tels Baudrillard et Virilio qui, au cours des dernières décennies, ont ouvert le langage de la critique au champ des nouvelles technologies de l'image, à la publicité et à la *disneylandisation* de l'art contemporain. N'abusons pas davantage de ce mode énumératif. Il serait impossible et vain de retracer ici tous les auteurs, de même que les concepts en usage aujourd'hui dans le langage de la critique depuis le XX^e siècle. Mentionnons seulement encore les noms de quelques philosophes, sémioticiens et psychanalystes : Michel Foucault, Gilles Deleuze, Umberto Eco, Jacques Derrida, sans oublier Roland Barthes dont l'importance magistrale sera certainement encore une fois soulignée dans le cadre de ce colloque.

Ces hybridations, ces échanges intertextuels, ces métissages conceptuels et théoriques ont entraîné une véritable ouverture, exponentielle quant aux façons d'appréhender et d'analyser l'art moderne et contemporain. Le principe de déconstruction a remplacé la description et la prescription s'est transmuée en interprétation. De plus, le critique agit de moins en moins comme instance de médiation entre l'artiste et le public, mais désormais beaucoup plus avec l'institution. Et malgré cette spécialisation du langage de la critique, sa diversité théorique, son interdisciplinarité, les diverses récriminations mentionnées précédemment nous confirment que la critique d'art demeure toujours considérée comme un genre en soi. Ces attentes insatisfaites en témoignent. Ainsi, même s'il est aujourd'hui difficile de penser une définition entièrement efficace de cette pratique littéraire et scientifique tellement elle vogue, depuis plusieurs décennies, à rebours de tout ce qui résonne avec normes, catégories et classification, il semble que malgré tout nous continuions à voir la critique d'art comme une pratique générique. Sous le joug des théories du performatif, ce n'est évidemment plus aujourd'hui la forme linguistique de la critique d'art qui définit le genre, mais bien son usage et ses effets. La critique se voit ainsi considérée comme un acte de langage, comme un lieu d'interaction sociale. C'est donc aussi parce que cet acte de langage a eu ses effets spécifiques que nous avons cet horizon d'attentes à son égard.

Ainsi, à quoi reconnaît-on cet acte de langage ? Il faudrait revenir sur l'idée même de l'acte même du critique. Je ne serai pas probablement la seule participante du colloque à vouloir proposer un bref retour sur le sens étymologique du concept de critique : le mot grec *Krinein* se trouve au plus près de l'idée d'examen : passer au crible, trier, discerner, distinguer, choisir, décider, trancher, juger, évaluer et donc examiner⁷... Évidemment la polysémie du mot *critique* aujourd'hui reflète, comme le souligne le philosophe Jean-René Ladmiral, la sédimentation progressive des divers sens qu'à pris le mot dans l'histoire de la pensée occidentale. L'acte du critique aujourd'hui renvoie autant à des perspectives philosophiques diversifiées qu'à des domaines d'application distincts. À côté du sens proprement philosophique du terme, redevable en grande partie à la philosophie critique de Kant, se trouve évidemment la critique d'art, mais ces deux positions analytiques

ne sont en rien opposées et s'entrelacent dans les approches discursives de l'art au XX^e siècle. De la théorie à la pratique empirique du jugement critique, le langage est là qui agit toujours comme instance souveraine. C'est dans le jeu kaléidoscopique du langage comme langue naturelle, avec sa logique pluraliste et différenciée, que se meut la pratique de la critique d'art⁸. C'est pourquoi la critique se situe irrémédiablement à l'écart de toute spécialisation disciplinaire. La critique n'existe pas et n'existera jamais à l'état d'instrument déjà donné. Que ce soit dans le cadre philosophique de la réflexion sur les concepts ou dans le cadre pragmatique de la réflexion sur les œuvres, elle est fondamentalement un objet de recherche, elle est en elle-même recherche perpétuelle, en quête d'un objet, qu'elle ne cesse de réévaluer, de réinventer...

1. Stephan Gibault, «Où mène la critique», *Spirale*, n° 208, mai-juin 2006, p. 11.
2. Anna Maria Guasch, «La Interpretación. Interpretation», entrevue avec Donald Kuspit. *Lapiz*, vol. 24, n° 210 (2005), p. 130.
3. Jean-René Ladmiral, «Critique et critiques», dans *À propos de la critique*, sous la direction de Dominique Château, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 17-40, p. 30.
4. Cité par Else Marie Bukdahl dans «Diderot et l'art-éducateur de la société». *Orbis Litteratum*, n° 58 (2003), p. 36.
5. Théophile Gautier, «Salon de 1833», en ligne. 18 p. <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.gat.sal1>> consulté le 20 octobre 2006.
6. Charles Baudelaire, «À quoi bon la critique?», second volume des Salons, 1846, dans *litteratura.com*, en ligne, <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=crit&id=442>>, consulté le 20 octobre 2006.
7. Jean-René Ladmiral, «Critique et critiques», *art. cit.* à la note 3.
8. *Ibid.*, p. 23.

L'ÂGE DE LA CRITIQUE

Mona Hakim

Les problématiques actuelles concernant la critique d'art s'avèrent généralisées dans l'ensemble du milieu de l'art contemporain, que ce soit à l'échelle nationale ou internationale. Bien que les grandes lignes de mon propos s'inscrivent dans cette vision globale du rôle actuel de la critique, elles doivent toutefois être saisies à la lumière de la scène québécoise qui est la nôtre. Les nuances s'imposeront d'elles-mêmes.

Peu importe son lieu géographique, la critique d'art subit depuis un certain temps déjà les contrecoups d'une sphère publique hyper-médiatisée, d'une culture du spectacle menée à outrance, d'une industrie culturelle qui fabrique ses propres appréciations (et appréciateurs), la reléguant à un rôle de médiateur culturel et soumis à la loi du consensus, comme le décrit si bien le philosophe Marc Jimenez¹. Rien d'étonnant à ce que dans pareil contexte, elle peine à se situer et à se définir, elle qui, par ailleurs, est confrontée en ce moment à une extrême diversité des approches esthétiques.

On comprendra mieux dès lors la volonté de tenir des débats sur la situation de la critique d'art aujourd'hui. Or, qu'il s'agisse d'impératifs du milieu de l'édition ou d'exercices de survie de la part des indéfectibles de la profession, les résultats demeurent les mêmes: le statut et le discours du critique d'art sont tous deux en perte de définition et en perte d'autorité sans que les débats (je n'ose pas dire fréquents mais il me semble que ce sujet a été souvent remis en cause) n'arrivent à modifier la situation. À moins que le rôle de ces débats soit d'un tout autre ordre!

Quoi qu'il en soit, je débiterai par la question sous-jacente au grand titre de cette table ronde, à savoir « Qu'est-ce que la critique d'art aujourd'hui ? » qui peut laisser supposer que celle-ci n'est plus la même qu'autrefois, que ses bases ont changé, que ce qui prévalait jadis n'a plus nécessairement de valeur aujourd'hui et qu'il faille ainsi trouver de nouvelles définitions. Si des opérations définies par Lionello Venturi telles que description, évaluation, interprétation et expression ont longtemps servi de critères au discours critique, ces critères semblent aujourd'hui suspects, pour ne pas dire périmés aux yeux de certains, toutes générations confondues. Mais peut-être le sont-ils davantage pour ceux dont la pratique de la critique est plus récente. Ceux-ci étant formés à même cette nouvelle réalité pluraliste dans laquelle nous baignons, semblent plus aptes à naviguer dans des chemins sinueux sans capitaine. Pour les autres, d'une certaine génération (ou à mi-âge), qui furent à la jonction de ces transformations, le défi réside dans la manière de gérer une forme de compromis entre passé et présent. Ce qui nous amène à poser une autre question : « L'âge de la critique pourrait-il influencer sur les définitions que l'on peut donner à la critique d'art aujourd'hui ? »

Mais qu'est-ce donc que la critique d'art ? La définir n'est pas une mince tâche, tant ses paramètres sont devenus flous et sa mutation, profonde. On serait d'ailleurs surpris des divergences d'opinions au sein du même milieu. Et là réside peut-être une source importante du problème. En l'absence de critères clairs, il n'est pas étonnant que cohabitent ceux qui se réclament aisément du titre de critique et ceux (de plus en plus nombreux) qui évitent promptement le terme, sans se soucier, ni les uns ni les autres, d'exactitude ou de cohérence.

Si l'on peut se permettre quelques définitions liminaires, disons qu'une bonne dose de courage me semble un atout nécessaire. Le plus souvent introduit à l'écriture par le hasard des circonstances, le critique choisit rarement de l'être de manière délibérée. Faut-il rappeler qu'aucun diplôme universitaire ne permet de légitimer cette profession, qui n'en est pas vraiment une au demeurant. Des cours portant sur *l'histoire de la critique d'art* et sur *l'analyse critique* sont bien offerts dans certaines institutions mais demeurent optionnels. Et ceux qui s'y inscrivent n'ont pas forcément comme objectif de se retrouver sur le terrain. Les candidats potentiels

proviennent pour la plupart de l'histoire de l'art bien sûr, mais également de la littérature et de la philosophie (ces derniers en nombre croissant, précisons-le). Voilà un premier constat qui explique en partie la diversité des niveaux de langage du discours critique. Une diversité qui est en soi un avantage mais aussi un inconvénient, dans la mesure où elle amenuise une définition juste et éclairante du terme.

«La critique est une technique qui s'apprend et s'affine comme la connaissance», nous dit Rainer Rochlitz². Or, ajouterons-nous, s'il existe un langage et des critères qui lui sont propres, le critique devra les apprendre au gré de ses études (selon son champ disciplinaire), de ses lectures, mais surtout de ses propres expériences. Un peu d'habileté lui sera demandée, afin de pouvoir s'adapter aux diverses tribunes littéraires, fort nombreuses, du reste – journaux, revues spécialisées, opuscules d'expositions, catalogues, textes promotionnels et autres –, quoique aujourd'hui elles tendent de plus en plus à l'uniformité.

La polyvalence serait un autre atout, car en tant que pigiste, le critique doit savoir manœuvrer – il n'a pas le choix – entre l'enseignement, le commissariat, la muséologie, etc. Libre à chacun d'indiquer sa fonction de critique en haut de la liste ou non. L'aptitude au travail en solitaire et à l'«auto-motivation» est également requise, car la solidarité et la valorisation d'autrui ne sont pas des attitudes spontanées dans ce milieu. Ajoutons à cela une bonne carapace, à posséder surtout par ceux qui ont encore l'audace de porter des jugements critiques; une denrée si rare toutefois, que cet atout est presque devenu optionnel.

Mais plus sérieusement, je retiens des définitions portant sur la critique d'art celles-ci, de Rainer Rochlitz: « Le parcours critique part d'expériences individuelles, d'abord muettes. Il passe par des observations, des descriptions, et des interprétations dont la fonction est en règle générale de rendre une expérience communicable³. » Rochlitz poursuit: « Exercice difficile, risqué et sujet à controverse, mettant à l'épreuve le goût et les connaissances de chacun, le jugement réfléchi est la seule réaction intersubjectivement satisfaisante à une œuvre [...]. Même sévère, le jugement, sorte d'abrégi de critique saturé d'expérience et de réflexion, est la véritable réponse à l'œuvre d'art⁴. »

J'insiste sur cette question du jugement car elle m'apparaît essentielle à toute définition concernant le discours critique. Évacuer ce concept, comme cela semble être la norme aujourd'hui, c'est évacuer le rôle même de la critique et se révèle un facteur déterminant quant à cette confusion à propos de la sémantique du mot critique. Pour certains, le jugement est une nécessité; pour d'autres – plus nombreux –, il ne l'est pas. Les revues spécialisées entretiennent cette confusion alors que leurs collaborateurs fournissent pour la plupart des textes théoriques (et non pas critiques) dont le discours valorise une approche nettement plus descriptive qu'évaluative.

Où peut-on alors exercer encore notre sens critique, mis à part l'espace réduit de certaines revues d'art? La chronique journalistique demeure un espace privilégié, quoique extrêmement exigeant et d'accès limité. Il n'y a pas meilleure école que celle-là pour confronter le critique à toutes les instances du milieu, pour lui faire profiter d'une tribune régulière et d'une bonne visibilité qui le place, dans une certaine mesure, en position d'autorité. Mais encore ici, le langage critique est dilué au profit de la chronique, du compte rendu descriptif, du propos lyrique, voire même du papier «d'humeur». Par ailleurs, l'espace de plus en plus restreint dans lequel le rédacteur est confiné, de même que l'obsession de la vulgarisation de la part des éditeurs de journaux limitent considérablement la teneur d'un propos critique constructif.

Mais pourquoi le jugement de valeur fait-il si peur? Bien entendu, il n'y a pas qu'une seule réponse. Phénomène de société, on en convient, qui résulte du consensus et de la rectitude, sur fond d'individualisme outrancier qui rend légitime toute forme d'appréciation personnelle, à la manière de «Je ne suis pas critique mais j'ai des opinions sur la chose et je m'exprime», ou en raison des réseaux d'intérêts économiques, politiques, personnels et esthétiques qui, toujours selon Rochlitz, pèsent lourd dans la balance de nos évaluations critiques⁵. Permettons-nous d'ajouter à cela la proximité des instances et des actants d'un petit territoire artistique comme le nôtre. Phénomène qui se répercute non seulement dans les arts visuels, faut-il le dire, mais dans tout le milieu de la culture en général.

Mais pour porter des jugements, encore faut-il avoir des critères. Et comme on l'a dit auparavant, ceux-ci sont perçus aujourd'hui comme des

valeurs douteuses et indéterminées. Un critère est ce qui permet d'apporter un jugement d'appréciation, mais aussi d'apporter des distinctions, et s'il n'y a plus de distinctions, alors on entre dans l'arbitraire et dans le « tout se vaut », pour paraphraser Yves Michaud dans un petit bouquin qu'il a consacré à la question des critères esthétiques et des jugements de goût⁶. Dans les faits, les critères permettent de créer des paramètres, des *repères* sur lesquels nos jugements peuvent être justifiés de manière éclairée et cohérente. On pourrait élaborer longuement sur cette notion de critères, autant ceux du passé que ceux à développer. Mon propos tente plutôt ici de rendre compte des causes et des conséquences qui découlent de cette absence manifeste de balises et de jugement.

Certes, la diversité et le caractère éclaté des productions artistiques actuelles complexifient toute définition limpide de critères solides, entraînant de nouvelles expériences de réception qui obligent à une réévaluation du discours critique. Cela est très sain, mais ne contredit en rien le fait d'y ancrer des assises afin de mieux examiner cette pluralité des tendances et, du coup, de pouvoir juger efficacement de la qualité de ce qui nous est donné à voir. C'est en ce sens qu'un équilibre doit être trouvé entre les valeurs du passé et les réajustements qui s'imposent face au présent.

Or, notre obsession du présent et de la nouveauté a accentué notre avidité à évacuer toute formule liée à la tradition (y compris celle du jugement esthétique depuis Diderot), de la même façon qu'elle n'hésite pas à reléguer l'histoire.

Il faut admettre que le dogmatisme du modernisme en a refroidi plusieurs. Retenons toutefois que le discours formaliste a fondé son école sur des bases théoriques spécifiques et que les critiques de l'époque, qu'ils soient Rodolphe de Repentigny ou plus tard René Payant, pour ne nommer que des Québécois, n'ont pas hésité à prendre position et à s'engager dans un projet commun, usant d'autorité pour imposer leurs convictions. Ces positions ont eu ici les répercussions que l'on connaît et qui se font encore sentir aujourd'hui. Il ne s'agit pas, bien évidemment, de réhabiliter le discours moderniste. Or ceux qui ont été formés à cette école, cette critique d'une « certaine génération » à laquelle je fais allusion, devraient pourtant être en mesure d'adapter leurs acquis avec les valeurs du présent et ouvrir

sur de nouvelles formes d'interprétation à la fois fécondes et novatrices. Il n'est pas certain que l'on s'y adonne toujours.

Quant à la plus jeune critique, elle doit à son tour éviter le piège d'un abandon de l'histoire. Plus prompt à couvrir ce qui lui est immédiat ou ce qui se rapproche de ses propres préoccupations (c'est dans l'ordre des choses allègue-t-on!), elle contourne de la sorte des générations d'artistes qui ne sont pas les siennes (faute de références ou simplement par manque d'intérêt), de la même manière qu'elle est encline, dans ses analyses, à se soustraire à tout recul historique. Cette situation devient problématique dans la mesure où de très nombreux artistes (et parmi eux, ceux qui ont fait l'histoire) se retrouvent dans une sorte de vacuum où plus personne ne semble vouloir les prendre en charge.

S'il existe une véritable volonté de changement et d'évolution, ce changement et cette évolution ne sont possibles que dans la considération d'une continuité historique. S'engager dans cette voie (dans tous les sens du terme) me semble la meilleure manière de comprendre et d'évaluer le présent et, de là, participer au développement et au renouvellement de la pratique.

1. Lire l'essentiel de la pensée de l'auteur à ce sujet dans: Marc Jimenez, *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Klincksieck, 1995.
2. Rainer Rotchlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 172.
3. *Ibid.*, p. 168.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 53.

MORT ET VIE DES PERSONNAGES HERMÉNEUTIQUES

Patrick Poulin

J'avais préalablement intitulé cette conférence *Mort et vie des personnages herméneutiques*, un titre que je voulais voir ricocher avec certains concepts issus de la philosophie française. Je me donnais donc en quelque sorte pour tâche d'articuler la critique d'art entre la création de percepts et d'affects et la création de concepts philosophiques proprement dits. Il s'agissait d'une approche qui visait spécifiquement la méthode et l'activité du critique d'art ; au lieu de quoi j'ai plutôt décidé de produire une conférence plus générale, sous un angle qui vise à situer la critique d'art – même en transit *via* un « monde de l'art » – dans la production du « savoir », selon une *épistémè* et des pratiques de liberté qui finissent bien par tracer des cercles politiques, une façon d'être ensemble.

Peut-être parce que je n'ai pas beaucoup de métier en tant que critique d'art, je me suis laissé prendre dans le chantier d'une réflexion étendue, inachevée, et donc je réfléchis bien plus à des mouvements et à des gestes possibles – en critique d'art – qu'à une forme accomplie qu'il conviendrait d'explicitier. Et au lieu de parler de méthode, je me trouve à ouvrir un ensemble de lignes de spéculation en chantier, voire un « programme » ou même une utopie. Vous voyez bien, ce changement d'orientation laisse ma conférence dans une mutité titulaire, et il faudrait modifier le titre en conséquence.

Que fait le critique d'art ? Que fait le critique d'art contemporain ? Que fait l'art contemporain ? C'est un truisme, ces questions renvoient à un nœud de problèmes et de débats qui souligne une sorte de crise esthétique et politique.

Pour faire vite, nous dirions qu'il y aurait d'une part une position qui camperait actuellement dans une sorte d'ontologie de l'œuvre d'art, en rapport avec une tradition esthétique et artistique qui se déploie grosso modo depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle. Cette tradition qui plonge ses racines dans l'humanisme propose une vision de la subjectivation et de l'histoire qui, il me semble, fonde – même à son corps défendant – ce qu'il fut convenu d'appeler, surtout dans les années 90, « postmodernité », à savoir la « période historique de la non-historicité », ou le récit de la fin des récits. Or il semble que justement le terme *postmodernité* comportait encore quelque chose de moderne en ce qu'il se présentait historiquement et liminairement comme une sorte d'apocalypse épistémique – laquelle représente surtout un changement culturel majeur et un transfert de pouvoir, un changement de paradigme, mais jamais la mort de quoi que ce soit. (Le terme *postmodernité* ressemble parfois à un cri indexical visant à pleurer une destitution, ce qui n'a rien d'universel.)

(De fait, l'usage du terme *postmodernité* et de ses dérivés sert tantôt à dénier la légitimité d'un ensemble de pratiques culturelles au nom d'un ordre épistémique passé, sans jamais arriver à sortir du cercle de cet ordre épistémique, ce qui fait dire que les nouvelles pratiques culturelles sont dégénérées; et tantôt il sert à désigner tant bien que mal le fait qu'on s'inscrive culturellement dans un ailleurs qui réclame une autre logique que celle héritée de la tradition esthétique moderne, depuis la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle – mais sans jamais trouver de désignation solide.)

D'autre part, il y aurait une position qui défend généralement « l'art contemporain » en ayant recours à un fond théorique marqué par le concept de performativité tout comme par la tradition philosophique anglo-saxonne (philosophie du langage ou philosophie analytique). C'est ainsi que, de Weitz à Danto et à Dickie, on a pu élaborer une théorie pragmatique de l'art qui ne tendait pas à montrer ce qu'était une œuvre d'art, mais plutôt ce qui faisait qu'une œuvre d'art était donnée pour telle. D'où la création du concept « artworld » par Arthur Danto. C'est dans cet esprit, me semble-t-il, que Catherine Millet affirme qu'un « critique, Cyril Jarton, a eu l'idée de relier la notion d'art contemporain à une catégorie d'œuvres qu'il qualifie de “performatives”. En linguistique, on nomme performatif un énoncé qui

est l'action en même temps qu'il la décrit¹.» Évidemment, ces propositions s'inscrivent dans le sillage des travaux de Wittgenstein, notamment *Recherches philosophiques* et *De la Certitude*. Cependant, ces réflexions post-wittgensteiniennes rendent peut-être mal compte du déplacement de l'usage linguistique et du jeu des subjectivités qui entrent dans une forme de vie, dans une communauté donnée, puisque la linguistique, tout comme la philosophie analytique, ne peut rendre compte que d'usages stables, tandis que les concepts d'œuvre d'art et d'art sont des concepts essentiellement ouverts et extrêmement fluides. Tout comme la chronophotographie et le kinétoscope prélèvent des coupes pour reconstituer un mouvement – mais en laissant des blancs qui échappent à la perception – la linguistique et la philosophie analytique prélèvent des coupes linguistiques pour constituer des modèles théoriques. Or, il semble que dans le domaine de l'art, le plus intense et le plus vivant résiste au prélèvement : il est des trous de singularisation qui ne peuvent être captés par un modèle pragmatique, des mouvements perceptifs ou affectifs qui échappent à une normalisation par le détour d'une théorisation de l'usage. Je dis « il est des trous » : il ne s'agit pas de choses substantivées ; au contraire, il s'agit plutôt de mouvements vivants qui ne sont qu'échappées et événements, avant de passer ou non dans l'usage. Événements avant d'être histoire, donc.

Maintenant, ces deux positions spécifiques, à savoir celle d'une ontologie humaniste de l'œuvre d'art et celle d'une pragmatique de la pratique artistique contemporaine, laissent quelque peu dans l'ombre le fond du débat, à savoir comment, à l'aide des techniques de reproduction, se constitue une société du spectacle et un capitalisme cognitif qui transforment réellement la vie culturelle des sociétés qui s'y constituent – un processus de dématérialisation qui n'appartient pas qu'à la sphère artistique. Et comment, depuis la photographie, l'art est entré dans une crise où il se qualifie un peu par défaut en devenant « art contemporain ».

Si on parle souvent de l'urinoir de Duchamp comme d'un moment fondateur (R. Mutt, à comparer avec *Erfahrung und Armut*), on oublie souvent la problématique au cœur du matérialisme esthétique de Walter Benjamin, même quand on insiste sur la fameuse « reproductibilité technique ». Ce que Benjamin entrevoit dans le triangle formé par *Expérience et pauvreté*,

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique et *Petite histoire de la photographie*, ce n'est rien moins qu'une possibilité utopique qui peut à tout moment sortir de l'histoire: d'une part, profiter de la technique qui destitue la perception humaine et déterritorialise pour espérer un échec du nazisme; et d'autre part, promouvoir un usage des nouvelles techniques qui fasse suffisamment rupture pour empêcher l'essor de la société du spectacle et du devenir-image de la marchandise. Par une réduction aux seules conditions matérielles de l'esthétique, par une sorte de constructivisme et par un dépouillement contre-idéologique, Benjamin présente le « barbare positif », une subjectivité pauvre en expérience mais apte à toutes les faire, sur la base de cette table rase; une subjectivité apte à construire l'environnement (*Umwelt*) où elle pourra entrer en vigueur et valoir, et ce, sans la fétichisation de la marchandise ni la nostalgie de « l'aura ».

C'est également ce qu'entend Giorgio Agamben lorsqu'il invite à « s'approprier les transformations historiques de la nature humaine que le capitalisme veut confiner dans le spectacle². » Sont ainsi opposées, chez Benjamin et ses exégètes, une ontologie idéologique contre une fétichisation spectaculaire qui empêcherait de faire des expériences. Et c'est la photographie qui amorce cette opposition, puisqu'elle dissout l'aura mise en scène par les modèles esthétiques passés tout en se prêtant à une réappropriation spectaculaire aux seules fins du marché. Ainsi, la photographie fournit d'emblée un modèle politique et médiatique. C'est d'ailleurs au début du XX^e siècle que la publicité emprunte aux techniques de subjectivation freudienne grâce à Edward Bernays³, neveu de Freud qui invente également les « relations publiques », soit, selon ses propres termes, « la propagande en temps de paix ».

MAIS QU'EN EST-IL DE LA CRITIQUE D'ART ?

Je dirais que, si nous suivons le modèle benjaminien (lequel propose un passage entre ontologie identitaire et idéologique et dérive spectaculaire), le critique ne produira ni une communication (information culturelle) ni une interprétation proprement dite. C'est dire que nous récusons quelque peu les deux positions que j'ai présentées en premier lieu, soit celle d'une ontologie humaniste et celle d'une performativité basée sur les usages linguistiques propres au « monde de l'art ».

Si la critique d'art est pratiquée et présentée comme une vertueuse communication d'information culturelle qui trouve ses critères de jugement dans un milieu communicationnel, on entre dans une normalisation qui fonctionne selon le sens commun du monde de l'art autant que de celui du spectacle proprement dit (« quoi faire ce week-end »). En véhiculant des « informations » (même parées de style), le critique véhicule ce qu'il faut savoir, ce qu'il faut croire à l'intérieur d'une forme de vie et selon un ensemble communautaire. Il véhicule un « ordre » épistémique qui n'est jamais travaillé par des critères autres que ceux d'une normalisation immanente et sophistiquée. Le critique ne sort alors du monde de l'art que pour entrer dans une sorte de sens commun dernier cri – et il participe tout autant de ce que Gilles Deleuze et Tony Negri nomment « la société de contrôle ». Comme l'écrit Marc Jimenez, « la culture, produit de consommation, apparaît bien comme un succédané de l'expérience esthétique. Ce phénomène offre un démenti radical aux discours lénifiants sur la diversité et la pluralité culturelles affirmant que tous les clients répondent aux sollicitations du système, unis dans une même ferveur communicationnelle et consumériste⁴. » Il va sans dire qu'une telle communication culturelle joue un rôle non négligeable dans un capitalisme cognitif, c'est-à-dire dans une économie qui place en son cœur des processus et une production immatériels : compétences, marques de commerce, subjectivation, expérience, statistiques, partage d'information, appropriation de droits d'accès, production *just in time*, etc. Et ce, sans rien dire de l'utilité de la figure de l'artiste, même en décalage. Catherine Millet : « La figure de l'artiste, considéré par la vulgate comme inventif, audacieux, indiscipliné, loin d'être méprisée, pouvait désormais être un modèle dans des milieux professionnels qui soumettent leurs cadres à la loi de la compétitivité⁵. » Mais en même temps, il existe bel et bien un monde de l'art qui, même de manière plasmatisque ou élastique, désigne dans l'usage ce qu'il convient de considérer comme appartenant à l'art.

Si la critique d'art est présentée comme une interprétation simple, c'est-à-dire reposant sur une ontologie de l'œuvre d'art, laquelle suppose une autonomie idéale de l'œuvre et donc un ensemble d'idéaux esthétiques universels et transcendants qui permettent le jugement, on fait retour à une vision de l'art qui permet de juger les œuvres accomplies ou non, excellentes

ou dégénérées. Une telle ontologie autorise plusieurs dérives tout comme plusieurs violences et elle s'inscrit dans le sillage de l'aura épiphanique dont Benjamin prédisait la dissolution, avec l'émergence des techniques de reproduction mécanique. Autrement dit, une telle ontologie de l'œuvre s'inscrit en porte-à-faux par rapport à une société articulée par la dématérialisation, et il est permis d'en envisager la disparition naturelle, d'autant plus que l'informatique donne un tour autrement plus radical à cette dématérialisation.

Par contre, Danielle Lories appelle à une herméneutique qui puisse intégrer les acquis de la philosophie anglo-saxonne (notamment certaines propositions de Danto) tout en revenant à des critères de jugement qui permettent de sortir du cercle de la communication et de l'usage linguistique. «C'est bien d'*interprétation* qu'il s'agit et d'*interprétation constituante*⁶...» Il s'agirait donc d'une herméneutique qui trace, à partir de l'usage, un discours apte à se détacher de celui-là, sans pour autant viser la communication d'un savoir à croire. Et donc une lecture qui constitue des objets de sens d'une tout autre nature, des objets dont la densité repose sur des jeux de langage, sur le travail épistémologique et politique d'une société donnée – une densité qui ne peut être dite transcendante puisqu'elle ne cache jamais le fait qu'elle soit humainement construite (sa non-universalité). Mais alors, sur quoi repose sa validité ? En quoi n'est-elle pas parfaitement individualiste – et donc inscrite dans une sorte d'ironie néo-libérale ? En quoi peut-elle intéresser d'autres personnes ? Ces questions se posent tout autant à propos de l'œuvre et de la pratique de l'art contemporaines.

De la critique d'art et de sa théorisation, il en irait d'une pratique de liberté⁷ qui échappe aux discours identitaires de la communication pluraliste, et propose une singularisation qui ne propose rien d'autre qu'une intensité non-individualisable.

Tout comme Foucault parle de la généalogie comme d'une «tactique qui fait jouer, à partir de [...] discoursivités locales [...], les savoirs désasujettis qui s'en dégagent⁸» – la généalogie comme la mise en jeu de cultures minoritaires éparpillées et qui échappent aux effets de pouvoir d'une théorie unitaire –, il faudrait envisager une critique d'art qui passe «par le bas» et se fasse en quelque sorte en pleine nuit. Non pour parler de minorité au sens numérique, mais bien au sens où une certaine forme

de vie (importante ou non en termes de population) se voit factuellement interdire certaines pratiques de liberté, et donc la consistance de certains affects et percepts. Il faudrait pouvoir juger des œuvres non pas à partir d'une théorie unitaire ou d'un savoir qui produit des effets de pouvoir – et c'est le cas d'une certaine « communication culturelle », il me semble – mais pour ainsi dire par le bas. Non à partir des *individus*, mais à partir des *singularités*. C'est donc dire qu'il ne sera pas question de motifs identitaires qui répartissent les manières d'être de façon sérielle, avec à la clef une unité de base, la personne individuelle revendiquée, comme le propose un pluralisme communicationnel instituant; il serait plutôt question de singularisation, de véritables percées d'intensités et d'une déterritorialisation réappropriée. Défaire les représentations, le savoir et les identités dans une sorte de matérialisme esthétique qui n'a plus rien d'économique.

C'est un mouvement théorique que trace également Giorgio Agamben dans sa théorie de la singularité quelconque – laquelle doit beaucoup à *Logique du sens* de Gilles Deleuze. Et s'il y a adéquation entre usage du langage et politique, nous pouvons dire que la singularité quelconque désigne cette « bugsunniesque » réappropriation de la communauté à partir d'un jeu sur les conditions d'appartenance. Ne plus être rien d'autre que la capacité à devenir quoi que ce soit et à s'associer selon cette expérience partagée. Ne plus se regrouper par motif identitaire, mais par capacité constante à devenir et donc par constant devenir.

Et nous revenons au problème d'une approche pragmatique de l'esthétique, à savoir que si, épistémologiquement, certains concepts doivent demeurer flous mais être garantis par l'usage (ainsi le concept de jeu ou celui d'art, selon une approche wittgensteinienne), ce qui pourrait massivement faire l'affaire de tous et convenir en principe à chaque personne, il n'en demeure pas moins que cette posture se montre étanche à toute sortie hors de son cercle épistémique. Et c'est comme si les individus ne pouvaient plus se singulariser, ne pouvaient plus vivre autre chose qu'« eux-mêmes ». Et donc ce serait encore la loi du sens commun communiqué et surtout celle d'un savoir unitaire doucement *main stream*, même si à ses frontières on verrait tout un trafic de monstruosité à instituer, tout un bestiaire plasmatique à ranger quelque part.

Ainsi, le critique d'art s'aligne sur une intensité supposée, laquelle *fait faire* et engendre des expériences. Il fait entrer cette intensité à l'intérieur d'une forme de vie tout en la dégageant d'une *épistémè*. Le critique d'art peut produire un discours qui trouve ainsi cette *épistémè* en faveur d'une intensité singulière, celle qui anime esthétiquement une pratique artistique donnée et qui est bien une sorte de pratique de liberté. Et c'est aussi l'insitution qu'il trouve, même en y trouvant un point de contact. Parce que le critique d'art ne plaque alors plus une grille de sens, il ne reterritorialise pas l'œuvre ou la pratique artistique par le détour d'un sens commun spectaculaire; au contraire, il laisse davantage filer «l'œuvre» en l'accélégrant par un discours qui ne vise qu'à en propager l'intensité singulière. Et c'est bien ainsi que devenir et désir se soudent, non dans une ontologie et une théorie du manque (devenir téléologiquement un être, désirer ce qui fait défaut), mais carrément dans une posture vivante qui ne tient que par une machine de tension animale et déterritorialisante, une machine pour laquelle le désir est vibration immédiate et le devenir, singularisation extatique qui n'a rien d'individuel et ne repose sur aucun motif identitaire. Une désubjectivation, une dépersonnalisation vivante qui fait en sorte que ce qui fait le pain et le beurre de la société du spectacle, du devenir-image de la marchandise et de sa fétichisation, cela peut ne plus tenir.

Peut-être retrouvons-nous ce qu'entendait Beuys en parlant de l'art à notre époque, et en avançant une définition provisoire: «On peut déjà formuler une proposition sur l'art, c'est-à-dire affirmer que l'art est une sorte de science de la liberté⁹.» Bien entendu, je ne parle pas d'une substantivation de la liberté, qui ferait que la liberté serait quelque chose qui s'acquiert et qui exige une libération abstraite. Je parle plutôt d'une pratique de liberté concrète qui en est l'exercice constant et qui articule à sa façon des rapports de pouvoir.

Dans un capitalisme cognitif où le spectacle, la dématérialisation et l'immatériel jouent un rôle politique fondamental, l'art n'est pas seulement production de culture ou de beauté, même innovante: c'est aussi une pratique de liberté capable d'ouvrir une désubjectivation et une déterritorialisation. Et parfois les exigences d'une telle pratique de liberté s'opposeront à la production de culture et de beauté. Et le critique d'art doit, il me semble, se montrer à la hauteur d'une telle entreprise.

1. Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris, Champs Flammarion, 2005, p. 61.
2. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle», 1990, p. 54.
3. Cf. Adam Curtis, *The Century of the Self*, documentaire produit pour la BBC.
4. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2005, p. 307.
5. Catherine Millet, *op. cit.*, p. 47.
6. Danielle Lories, «La philosophie devant l'œuvre contemporaine» in *L'art contemporain en question*, Paris, Jeu de Paume, 1994, p. 187.
7. Michel Foucault, «L'éthique du souci de soi comme pratique de liberté» in *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1994, fragment 356.
8. Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard/Seuil, 1997, p. 11-12.
9. Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 20.

ART GAY AU QUÉBEC : TRANSPARENCE DE L'IMAGE ET OPACITÉ DU DISCOURS CRITIQUE (1985-2005)

Karl-Gilbert Murray

I. INTRODUCTION

1.1. OBJECTIF: INVENTORIER LE DISCOURS HOMOÉROTIQUE

Pour ce colloque, je me suis spécifiquement intéressé à l'étude de textes critiques publiés au Québec entre 1985 et 2005 et ayant fait état de la question gay dans leur discours.

Curieux du potentiel de révélation que renfermait cet inventaire rétrospectif de critiques sur la représentation homoérotique, j'ai donc répertorié dans sept revues d'art québécoises¹, *CV ciel variable*, *esse arts + opinions*, *ETC*, *Inter art actuel*, *Parachute*, *Trois* et *Vie des Arts*, un ensemble de textes dont l'analyse des données recueillies me servait de constat d'information sur le nombre de textes publiés et sur les modalités du discours critique.

De plus, participant d'une pensée constructionniste, en ce que cette étude questionne les fondements de l'intégration du savoir gay au sein de l'espace culturel et intellectuel, l'objectif premier était donc de rendre visible au savoir une évidence: le manque d'écrits sur la représentation de l'homosexualité au sein de la critique d'art.

1.2. CUEILLETTE DES DONNÉES STATISTIQUES

De la totalité des textes critiques publiés entre 1985 et 2005, soit environ 8440², tous formats confondus³, on dénombre 89 textes qui auront suscité mon intérêt premier. De ce nombre, suite à l'analyse, 34 (38,2%) textes seront éliminés, en raison du silence entourant le fait gay dans le

corps du texte, et 55 (61,8 %) textes seront retenus. Ce répertoire, représentant 0,6 % de l'ensemble des textes publiés, constitue l'échantillonnage à l'étude dans le cadre de cette présentation. D'emblée, je mentionne que ce nombre restreint de publications – 1 texte dans *CV ciel variable*, 5 textes dans *esse arts + opinions*, 18 textes dans *ETC*, 1 texte dans *Inter art actuel*, 24 textes dans *Parachute*, 2 textes dans *Trois* et 4 textes dans *Vie des Arts* –, réparties sur une période de 20 ans, questionne la part de marché qu'occupe la représentation gay au sein du discours critique.

En comparaison avec le nombre d'expositions à thématique gay et/ou comportant des œuvres à contenu homoérotique, soit 92 expositions⁴ répertoriées entre 1985 et 2005, on notera que seulement 22 (24 %) expositions feront l'objet de critiques alors que 70 (76 %) resteront dans l'ombre.

Répartis par lieux d'exposition, 30 (54,5 %) des 55 textes publiés porteront sur des manifestations tenues au Québec et, de ce nombre, seulement 13 auront traité d'artistes québécois⁵. Treize (23,6 %) textes s'intéresseront à des expositions présentées au Canada et, pour le reste, 12 (21,8 %) textes critiqueront des expositions tenues à l'étranger.

Intrigué par ces données statistiques, je me suis donc demandé en quoi la critique d'art est profitable à la médiatisation de la représentation de l'homosexualité dans l'art et comment les critiques gay s'inscrivent dans une nouvelle approche de l'interprétation des représentations visuelles.

D'entrée de jeu, je mentionne que ces quelques critiques – influencées par les études gay et lesbiennes, les *gender studies*, les études féministes, etc. – sont significatives de l'actualité des représentations gay plutôt qu'elles ne participent d'une tradition. Elles se sont frayé un chemin à travers une masse opaque d'«appréciations circonstancielles» et ne sont exemplaires que dans la mesure où elles ont réussi à s'immiscer dans ce champ de diffusion. En dépit du fait qu'elles se sont inscrites dans une nouvelle approche de l'interprétation des représentations visuelles, il n'en demeure pas moins que leur place au sein du discours critique ne se compare en rien au nombre d'expositions à contenu homoérotique présentées au Québec.

Or, de cet état de fait, une première réflexion se dégage, portant directement sur la lenteur d'adaptation des institutions artistiques aux pratiques de représentations actuelles. Toutefois, sans nier l'ouverture croissante

des revues d'art qui, au demeurant, couvrent un manque de représentation publique de l'homosexualité, les institutions ont tout de même accepté de remettre en cause les tendances et, particulièrement, les préjugés qui habitent ce champ de diffusion.

De plus, la critique d'art a élaboré des modes interprétatifs qui, parfois inopérants, ont tout de même permis d'endosser de nouvelles structures discursives sur la représentation de l'homosexualité. En témoigne l'inventaire des textes étudiés qui, tout en secouant les fondements mêmes des instances de légitimation et de validation de l'art, ré-actualise le discours critique, nonobstant sa faible contribution. Chose certaine, le discours critique sur l'homosexualité a participé à la transformation du rôle et de la fonction du discours critique et autorisé l'agencement de nouveaux modes d'appréciation qui ont eu pour résultat d'enrichir le savoir gay. Même si les critiques à contenu homoérotique sont le plus souvent diffusées hors des institutions traditionnelles, les représentations gay, partageant des topologies interprétatives semblables, se sont tout de même faufilees dans le réseau des publications artistiques. Cela leur a permis d'élargir leur champ de diffusion, de conquérir de nouveaux publics et de suppléer à leur manque de visibilité.

Cette visibilité s'est manifestée à travers la diffusion du discours sur les représentations homoérotiques qui, ayant droit de cité, endossent la portée significative du contenu imagé. L'image de l'homosexualité établit des correspondances de sens entre le représenté et le représentant, dorénavant lisibles et visibles, dans toute leur viabilité d'image. Cependant, restons prudents, l'analyse des critiques révèle que l'élucidation du savoir gay dépend d'aptitudes à décoder les modes de truchement et d'opacification du discours. Dans bien des cas, de nombreux détournements sémantiques et des stratégies d'évitement complexifient l'interprétation des représentations visuelles gay.

De la totalité des 55 critiques à l'étude, 19 (34,5 % d'entre elles) ne soulignent l'homosexualité que par la mention des termes homosexuel ou gay. Cela dénote, certainement, l'engagement minimal du critique en ce qu'il ose, à la hâte, «homosexualiser» l'image sans pour autant en faire un sujet d'analyse et de représentation intelligible. La dénomination étant un acte de désignation qui renvoie à l'attribution d'une identité, l'homo-

sexualité apparaît ainsi telle une étiquette au service de la désignation et/ou de l'identification. Dès lors, sans toutefois catégoriser – il ne peut en être autrement, par diligence et célérité –, le discours critique, je dirais, énonce pour mieux éluder la question de l'indifférence au fait gay dans l'image. Il pointe ce qu'il voudrait passer sous silence tel un oubli, comme par inadvertance, par défaut d'inattention.

Par ailleurs, cela marque certainement la méconnaissance du sujet qui se traduit constamment dans l'interchangeabilité des termes homosexuel et gay. Utilisés sans discernement de sens, ces termes homogénéifient l'hétérogénéité des représentations visuelles, tout comme cette pléiade d'expressions « métaphoriques » : érotisme masculin, couple d'hommes, désir entre hommes, couple de même sexe ; ce qui a pour effet d'atténuer « l'érotique de l'image » dans l'usage d'un vocabulaire évasif voire vaporeux, évitant des références claires et nettes.

1.3. LES IMAGES DE LA REPRÉSENTATION VISUELLE GAY

Si je m'attarde, maintenant, aux 55 textes faisant état, plus spécifiquement, d'une analyse approfondie du savoir gay imagé, je dois en éliminer 19 (34,5 %) pour n'en garder que 36 (65,5 %). Ces 36 textes servent davantage l'intérêt de cette recherche dans la mesure où celle-ci s'intéresse uniquement au discours critique sur la représentation de l'homosexualité dans l'art. Ayant ainsi distingué ces critiques, je constate que la polyvalence de leurs approches et leurs modes d'interprétation multiples définissent un ensemble de problématiques et de sujets de représentation.

L'étude révèle que la moitié des textes critiques, soit 18 sur 36 (50 %) portent sur des problématiques liées au vih/sida. Inévitables, certes, les représentations visuelles de la maladie, parfois éducatives, parfois revendicatives, servent d'ancrage aux manques discursifs et combattent les préjugés sociaux.

Environ le tiers des textes à l'étude, soit 11 sur 36 (30,5 %), abordent l'homosexualité sous l'angle des revendications sociales et politiques. Les images en question, de plus en plus, présentent socialement – j'entends qu'elles véhiculent – des préoccupations plus réalistes des communautés gay comme le mariage et l'homoparentalité.

D'autres textes, soit 8 sur 36 (22,2 %), questionnent la représentation du fait gay sous l'angle de la masculinité (*gender*). Et 4 sur 36 (11,1 %) portent sur le travestissement comme mode de fabrication de l'identité. Forme ultime de présentation de soi, le travestissement interroge les comportements « genrés », les rôles socio-sexuels et les pratiques homo-sexuées.

La représentation des couples gay suscite, elle aussi, l'intérêt de la critique: 8 textes sur 36 (22,2 %) analysent les liens homo-affectifs comme support à l'interprétation du fait gay. Le pulsionnel et le libidinal assurent la complémentarité des affinités, du partage et de la reconnaissance homo-affective, de manière plus significative.

D'autres analyses, soit 6 sur 36 (16,7 %), s'appuient sur le contexte social des communautés gay dans l'histoire. Certaines utilisent des citations historiques pour établir des correspondances et des filiations identitaires. D'autres encore combinent des références historiques, préconisant des modes d'assemblage iconographique afin d'exemplifier le fait gay dans l'histoire des représentations visuelles.

De l'ensemble, étonnamment, seulement 6 des 36 textes (16,7 %) traitent de l'homophobie dans l'analyse des représentations gay. Bien que sommaires, ces analyses participent au dévoilement des préjugés sociaux à travers une mise en lumière d'antipathies et d'interprétations homophobes, inconsciemment enracinées dans l'utilisation de modes discursifs stéréotypés sur l'homosexualité.

Par ailleurs, la pornographie gay s'immisce dans le discours critique à titre d'exemplification des modes d'assouvissement du désir homoérotique. Cinq textes sur 36 (13,8 %) étudient la représentation gay en regard de pratiques homo-sexuées. Principalement, ils explorent les zones d'investissement de la sexualité gay, par exemple les lieux de la drague, etc., et engagent une réflexion sur les modes de régulation des mœurs homosexuelles.

Notons, aussi, que seulement 3 textes sur 36 (8,3 %) mentionnent le fait autobiographique dans l'analyse des représentations homoérotiques. L'homosexualité se présente comme un fait de connaissance, d'existence. L'analyse porte sur l'inscription des traces identitaires dans la démythification de vécus particuliers. Tel un récit de vie, le discours critique sert d'exutoire à la présentation d'une subjectivité qui complémente l'interprétation des images.

Finalement, un seul des 36 textes (2,7 %) s'intéresse à des questions de régulation hétéro-normatives sur la représentation visuelle du fait gay. L'art sert de « ring » où la confrontation identitaire n'est effective que dans la mesure où il ne se définit que dans un hors-champ, donnant ainsi l'opportunité d'apparaître à de nouvelles formes de présentation de l'identité gay.

De tous ces modes d'interprétation et d'appréciation du fait gay par la critique, on en déduit, avec conviction, que l'homosexualité est un sujet riche d'images. Peuplant l'histoire des représentations visuelles, et cela depuis toujours, la diversité des représentations gay donne une viabilité au discours critique, à partir du moment où il accepte d'établir des ponts entre l'histoire des représentations visuelles et l'histoire de l'homosexualité.

Or, le discours critique sur la représentation de l'homosexualité dans l'art ne fait guère plus que de manifester ses intentions d'historiciser le fait gay. L'ensemble des 36 textes se partage et se départage l'infinitude de la représentation gay dans une mise en lumière de perspectives identitaires partagées par un groupe d'individus. Ces individus, pour autant, comme le soulignait Yvan Moreau, « veulent exprimer leur sensibilité et leurs droits tout comme les tragédies angoissantes qu'ils vivent en toute légitimité. L'œuvre d'art à caractère sexuel est un véhicule de premier ordre pour mener des combats culturels dans des perspectives précises, avec des virtuosités formelles, relationnelles et affectives⁶. »

On ne peut donc pas nier que, le plus souvent, les revendications et les manifestations artistiques sont associées à des tactiques de dénonciation du système de légitimation, en raison du manque de supporters dans la démarche des artistes. En cela, les représentations visuelles gay ne méritent pas le statut d'art marginal, car nous devons leur reconnaître, au sein de la masse de la critique, une place dans l'histoire. Même si, encore aujourd'hui, elles se font de plus en plus lisibles, leur niveau de visibilité ne peut dépasser le niveau de tolérance des pouvoirs institutionnalisés. À témoin, Jim Drobnick qui le mentionnait dans sa critique sur l'œuvre de Robert Gober en précisant : « Gays can be tolerated as long as gay bodies and gay fantasies remain hidden and unspoken⁷. »

De fait, politiques, les représentations gay le sont, car aux prises avec des préjugés sociaux, elles n'ont droit de parole qu'à travers un courant de

défiance, lui-même fort critique vis-à-vis des politiques de tolérance d'une société peu encline à la reconnaissance de la différence identitaire. De plus, elles sont prises au sein d'une masse opaque de contraintes discursives sur la représentation visuelle, lesquelles feignent constamment de ne voir dans l'analyse des contenus imagés qu'une forme de validation/acceptation de leur existence.

Nous n'avons qu'à penser à toutes ces analyses formelles délaissant volontairement la fonction érotique des images⁸, même si celle-ci en est indissociable. Privilégiée, l'analyse esthétique absorbe et évacue toute forme d'appréciation autre et, en faveur du *sublime*, neutralise *ipso facto* les contenus homoérotiques.

Or, j'entends déjà, dès qu'il s'agit d'analyser le contenu sans négliger la forme, l'adversaire qui monte aux barricades. Les historiens d'art classiques et les critiques usent à leur avantage d'arguments esthétiques pour défendre l'universalité des représentations visuelles. En résulte une critique qui proclame tout haut l'analyse esthétique des images comme fondement du sens commun, contribuant ainsi à la déssexualisation des images homoérotiques ou, pour reprendre l'expression de Leo Bersani⁹, au « dégayement » de l'identité gay au sein du discours social. Octroyant à ce dernier des qualificatifs associés à une politique anti-identitaire, dite *queer*, cette critique refuse toute forme de particularisme individuel ou collectif.

Ce type d'analyse s'est reproduit dans plusieurs des 36 textes étudiés. L'analyse des lieux d'investissement de la sexualité gay dans l'espace public, le pouvoir des échanges homo-affectifs et le droit à la différence véhiculent des visions hétérocentriques qui exigent, selon certaines politiques d'exclusion, un retour à l'ordre. Le discours esthétisant l'homoérotisme sert de tactique de détournement dans la mesure où il l'intègre en son centre sans tenir compte des particularités que renferme le projet de représentation.

À partir de ces observations, le chercheur sur la représentation gay doit donc resserrer l'étude et constater que de ces 36 textes faisant état de la question gay, seulement 17 sont dignes d'intérêt pour cette recherche. Ces textes sont exemplaires dans la mesure où ils ont fait de l'homosexualité un objet d'analyse dans la représentation visuelle plutôt qu'ils ne portent, spécifiquement, sur l'analyse stylistique de la représentation de l'homosexualité.

1.4. EN GUISE DE CONCLUSION

UNE SOLUTION : LE DISCOURS HOMOÉROTIQUE EST AILLEURS...

Je proposerai, en guise de conclusion, cinq hypothèses concernant le manque de critiques sur la représentation gay. Bien que certaines soient intuitives, d'autres se fondent sur des observations du milieu de l'art. Aussi, quoiqu'il soit opportun d'inclure l'homophobie comme critère d'exclusion au sein du discours critique, ce qui, somme toute, participe d'une évidence, je me limiterai à des explications qui visent à questionner le discours critique sur l'art.

Premièrement, je suggérerais que les représentations visuelles du fait gay ne font la une des magazines qu'à partir du moment où elles se fondent sur des critères esthétiques correspondant à l'idéologie selon laquelle l'art pour l'art lui assurerait une reconnaissance.

Deuxièmement, le manque de critiques s'expliquerait sûrement par des préjugés esthétiques contre les productions artistiques homoérotiques. Trop souvent, on passe sous silence – en témoigne le nombre d'expositions non couvertes (70 entre 1985 et 2005) – la production d'artistes qui explorent l'homosexualité dans leur œuvre. Aussi on pourrait suggérer que le critique, de peur d'être associé à l'homosexualité, refuse de critiquer une exposition à thématique gay ou bien que, à cause de sa méconnaissance du sujet, il s'abstient de critiquer.

Troisièmement, il semblerait que dès qu'il s'agit d'exposer publiquement les particularités identitaires d'une communauté, la masse des critiques n'accepte pas de diffuser ce qui ne correspond pas aux exigences du plus grand nombre. Elle mise plutôt sur des propositions artistiques représentatives de l'ensemble ou s'inscrivant dans des projets à la mode et basés sur des critères esthétiques définis par les instances au pouvoir. Les représentations gay doivent alors répondre ou, à tout le moins, se conformer aux pratiques en vogue pour s'exposer dans le milieu de l'art.

Quatrièmement, il semblerait que la revue d'art ne cherche pas à conquérir un lectorat particulier, quoiqu'elle s'adresse aux amateurs d'art. Elle se mandate elle-même pour représenter le plus grand nombre, bien qu'elle affirme vertement dans ses éditoriaux qu'elle se différencie des autres médias. En cela, le discours critique sur la représentation de l'homo-

sexualité participerait d'un pot-pourri d'avenues discursives où il servirait l'intérêt de la masse de la critique.

Cinquièmement, la rareté des critiques serait-elle reliée à la situation démographique du Québec? Si oui, la représentation de l'homosexualité est-elle proportionnelle au nombre d'artistes qu'une petite société peut produire? En regard de la situation socio-homo-politique québécoise, qui, internationalement, sert de modèle d'ouverture en ce qui concerne les droits et libertés des gays et des lesbiennes, on est en droit de se demander pourquoi l'homosexualité n'occuperait pas une plus grande part du marché.

En définitive, ces cinq hypothèses suggèrent qu'il faille repenser l'ensemble des productions artistiques afin de reformuler les corpus traditionnels dans lesquels l'incorporation des représentations homoérotiques participerait d'une sélection basée sur des critères d'appréciation autres que simplement esthétiques. Revisiter les critères de sélection, les rendre imperméables à toutes formes de discrimination encouragerait la diffusion de formes expressives différentes tout en critiquant l'originalité des projets de représentation. Une démarche ouverte, capable de s'auto-critiquer, inaugurerait un lieu de discussion où il serait possible d'ancrer les propositions artistiques dans l'histoire des représentations gay. Tout en respectant le contexte de production, le projet d'intentionnalité ainsi que la représentation de l'expérience personnelle – une mise en exergue des particularismes identitaires – permettraient des avancées discursives, dorénavant basées sur des critères qui en assureraient l'accessibilité et la visibilité dans le champ de l'art. Par ailleurs, cette démarche, orientée sur un champ spécifique de la représentation, permettrait de répondre plus facilement aux attentes d'un lectorat spécifique.

De cette étude, je retiendrai, d'une part, que les critiques gay s'inscrivent dans l'histoire de la critique d'art par conformité à des modèles d'analyse qui, trop souvent, n'engagent pas la part de subjectivité du critique et de la critique elle-même. D'autre part, formant un cadre spécialisé, la critique d'art, quoiqu'elle dispose d'un réseau de diffusion, n'assure toutefois pas la promotion à grande échelle de l'art à contenu homoérotique.

Historiquement parlant, la critique d'art, je le souligne, est redevable des études gay et lesbiennes, lesquelles ont participé ardemment à la

mise en discours des images gay¹⁰. L'apparition des critiques sur la représentation de l'homosexualité dans les revues d'art est certainement reliée à l'apparition des premiers ouvrages monographiques sur l'histoire des représentations visuelles gay¹¹. Je pense à Emmanuel Cooper, Jonathan Weinberg, James Saslow, Richard Meyer, Dominique Fernandez, pour n'en nommer que quelques-uns.

En regard du nombre de ces publications parues entre 1985 et 2005, on notera qu'une seule revue d'art au Québec aura présenté un dossier thématique sur la représentation visuelle de l'homosexualité: *ETC*¹², en 2003¹³.

En l'occurrence, un chercheur sur la représentation visuelle de l'homosexualité dans l'art ne doit donc pas se limiter à l'édition d'art. Il doit compléter un tour d'horizon afin de réunir un ensemble d'écrits propres à enrichir le discours sur les images gay. Par exemple, la part de marché qu'occupent les revues¹⁴ qui s'adressent spécifiquement au lectorat gay et qui participent activement, elles aussi, à la diffusion de l'art homoérotique. Depuis les années 1950, ces revues ont joué un rôle important dans la promotion des images homoérotiques d'artistes ne pouvant diffuser leur art autrement. Même si ces revues ont des mandats bien différents, il n'en demeure pas moins qu'il faut leur accorder une importance capitale – en témoignent, aujourd'hui, leurs volumineux tirages, allant de 60 000 à 150 000 copies par numéro – qu'attestent une plus grande diffusion et un plus grand nombre de lecteurs.

De fait, il serait donc profitable d'envisager la diversification des moyens de diffusion afin que le discours sur la représentation gay puisse communiquer l'expérience artistique. La diversité des médias de diffusion lui assurerait une plus grande portée et un cumulatif, somme toute, plus important pour le chercheur.

Finalement, s'interroger sur le discours critique portant sur les images homoérotiques soulève diverses questions, principalement sur la position qu'il occupe au sein de la critique d'art. Comme nous l'avons constaté, je le rappelle, il ne représente que 0,6 % du discours critique répertorié sur une période de 20 ans. Ainsi, afin de remédier à ce manque, je propose que nous repensons les moyens de satisfaire les consommateurs d'images, lesquels, trop souvent, sont aux prises avec une vision hétéro-normée

du monde. De plus, puisqu'il s'agit d'un discours de masse, nous devons réviser les modes de sélection car, bien qu'il ne prône pas explicitement la discrimination sur la base de l'orientation sexuelle ou de l'identité de genre, il n'en demeure pas moins que son contenu n'est catalyseur de changements qu'à petite échelle.

La mise en marché du discours critique sur la représentation gay, procédant d'une segmentation démographique, devrait adapter et adopter des « postures » langagières compatibles et déterminées, susceptibles de satisfaire manifestement un grand nombre de lecteurs à travers un sentiment d'appartenance, exemplaire de leur propre expérience. Il n'en tiendrait qu'à une migration du discours, à une mutation de la pensée critique et à une mouvance langagière qui, à l'encontre de la critique institutionnelle – celle qui ne favorise que les artistes dont les œuvres sont institutionnalisées –, permettrait d'homologuer des types de représentations visuelles *autres*.

Suite à l'analyse de ce répertoire rétrospectif, je constate que la critique d'art sur les représentations de l'homosexualité, qui s'adresse à un lectorat uniquement composé d'autres critiques – étant entendu qu'ils professent au nom d'un savoir universel – n'est que parole sans écoute. Le discours critique sur la représentation gay est donc ailleurs...

1. *CV ciel variable*, du n° 6, hiver 1988, au n° 69, octobre 2005; *esse arts + opinions*, du n° 3, janvier 1985, au n° 55, automne 2005; *ETC*, du vol. I, n° 1, automne 1987, au vol. XVIII, n° 71, automne 2005; *Inter art actuel*, du n° 26, hiver 1985, au n° 91, automne 2005; *Parachute*, du n° 37, hiver 1984-1985, au n° 120, automne 2005; *Trois*, du vol. 1, n° 1, octobre 1985, au vol. 14, n° 23, août 1999; *Vie des Arts*, du vol. XXIX, n° 117, hiver 1984-1985, au vol. IXL, n° 200, automne 2005.
2. Il s'agit d'une moyenne basée sur les tables des matières des sept revues. Cette moyenne pourrait facilement augmenter, du fait que la plupart des sommaires ne comprennent que la liste des textes de fond.
3. Critiques, textes promotionnels, entrevues, etc.
4. Ce nombre est suggéré par le chercheur. En fait, il est basé sur ses propres connaissances du milieu de l'art au Québec. Les expositions: *Leon Golub*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1985; *Evergon*, 1986; *Marcel Lemyre*, Galerie Roger Bellemare, 1988; *Evergon*, Art45, 1988; *Evergon*, Galerie Séquence, 1989; *Claude Bibeau*, Maison de la culture Marie-Uguay, 1989; *The Zone of Conventional Practice and Other Real Stories*, Galerie Optica, 1989; *Photographic Response to AIDS*,

Complexe Guy-Favreau, 1989; *Gay Day Show*, Foutounes électriques, 1989; *Evergon*, Art45, 1990; *Hésitation/Simon Cheryl/David Williams*, Galerie Dazibao, 1991; *Hésitation/Simon Cheryl/David Williams*, Centre Vu, 1991; *Evergon*, Galerie Verticale, 1991; *Contre nature*, Maison de la culture Frontenac, 1991; *Jean-Jacques Ringuette*, Maison de la culture Marie-Uguay, 1991; *Evergon*, Galerie Verticale, 1992; *Evergon*, Galerie Occurrence, 1992; *Evergon/Ramboys*, Art45, 1993; *Evergon/Ramboys*, Vox Populi, 1993; *Pierre Molinier*, *Le précurseur*, CIAC, 1993; *Jean-Jacques Ringuette*, Centre Vu, 1993; *Stephen Schofield*, Galerie Christiane Chassay, 1994; *Antres-lieu*, CIAC, 1994; *David Williams*, Centre Vu, 1994; *Attila Richard Lukacs/E-Werk*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1994; *Claude Perreault*, Kilo, 1994; *David Williams/Johanne Sloan*, Centre Vu, 1994; *Sexe au paradis*, Galerie Verticale, 1995; *Wrick Mead*, Galerie Optica, 1995; *Souffrance(s)*, Galerie Optica, 1995; *Les Festins éphémères*, Galerie 303, 1995; *Claude Perreault*, Galerie 303, 1995; *Evergon: Ramboys Series*, Galerie Trois Points, 1995; *Nelson Henricks*, Oboro, 1995; *Daddy and the Muscle Academy: Tom of Finland* (film), FIFA, 1996; *Queer Expressions*, Loft 4535, 1996; *Fabrications*, Galerie Dazibao, 1996; *Ed Pien*, Galerie Langage Plus, 1996; *L'art contemporain selon Philippe Raphanel, Chen Zhen et Chuck Samuels*, CIAC, 1996; *Tom of Finland*, bar Mississippi, 1997; *Festival Queer Expressions*, Chéry Art, 1997; *Blaast*, église Saint-Pierre-Apôtre, 1997; *Refigured Histories / Remembered Pasts*, Centre Saidye Bronfman, 1997; *Richard Fung*, Galerie Oboro, 1997; *Corpus Anima*, Maison de la culture Marie-Uguay, 1997; *Mythes et réalités des cultures gaies et lesbiennes*, Maison de la culture Marie-Uguay, 1997; *Homozone*, Quartier Éphémère, 1998; *Alan B. Stone, photographe: Images d'hommes (1928-1992)*, Écomusée du fier monde, 1998; *Martial 1987-1997*, La Gamine Art, 1998; *Fur*, Galerie 303, 1998; *Claude Perreault*, Galerie Clark, 1998; *Homosphère*, Galerie Espace Gora, 1998; *Gentlemen's Club*, Galerie 303, 1999; *États des sexes*, Galerie MAI, 1999; *Duane Michals: Mots et images*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1999; *Keith Haring*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1999; *Mythes et réalités des cultures gaies et lesbiennes*, Maison de la culture Frontenac, 1999; *Evergon: Cowboys and Fairies*, Galerie Trois Points, 1999; *Evergon: Manscape and Artefacts*, Galerie Trois Points, 1999; *Yvon Goulet*, Maison de la culture Frontenac, 2000; *L'art de Peter Flinsch: un parcours hors du commun*, Écomusée du fier monde, 2000; *Yvon Goulet*, Observatoire 4, 2000; *Sens interdit*, Galerie Wulf, 2000; *Les Crudités*, Galerie Wulf, 2000; *C'est toi. Claude Perreault et Brice Canyon*, Centre Copie-art, 2000; *Leon Golub: While the Crime is Blazing*, Centre Saidye Bronfman, 2000; *Photocopies*, Galerie 303, 2000; *L'état des corps et le corps dans tous ses états*, Galerie Artus, 2001; *Claude Bibeau*, Écomusée du fier monde, 2001; *Si le sida m'était conté...*, Écomusée du fier monde, 2001; *Martial*, Maison Marcel Barbeau/Roy d'carreau, 2001; *Johannes Zits: Bien dans sa peau*, Galerie Pierre-François Ouellette, 2002; *Herbert List, flâneur romantique*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2002; *Le Corps gay*, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2002; *Stephen Andrews. The 1st Part of the 2nd Half*, Galerie Dazibao, 2002; *Denis Lessard, Coupures de presse*, Galerie Pierre-François Ouellette, 2002; *Laliberté: Au-delà des apparences*, Écomusée du fier monde, 2002; *Johannes Zits, L'Œil de poisson*, 2003; *Porcelaine*, *Evergon*, Galerie Dazibao, 2003; *Andy Fabo et Michael Balsler: Imperfect Proportions*, Galerie Oboro, 2003; *Scènes de vies conjuguées*, Écomusée du fier monde, 2003; *Richard Fung: Comme des mangues en juillet*, Station C, 2003; *Nan Goldin*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003; *Adi Nes:*

- Photographies*, Galerie de l'UQAM, 2003; *Evergon / L'œuvre de l'autre*, Galerie d'art de l'UQAC, 2003; *General Idea. Editions 1967-1995*, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2003; *Le Corps gay*, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, 2004; *Jean Cocteau, l'enfant terrible*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2004; *D'homosexualité et d'authenticité*, Université Laval, 2004; *Kenneth Israel Hemmerick: Le toucher coloré*, ArtsNDG, 2005; *Kenneth Israel Hemmerick: L'art dans la vitrine*, ArtsNDG, 2005; *Sunil Gupta*, Musée des beaux-arts du Canada, 2005.
5. Les artistes sont: Claude Bibeau, Carl Bouchard, Kevin Crombie, Martin Dufrasne, Evergon, Richard Fung, Anne-Marie Labelle, Paul Lacroix, Marcel Lemyre, Martial, Carlos Quiroz, Gabriel Routhier, Stephen Schofield.
 6. Yvan Moreau, «La sexualité est une signature du réel», *ETC Montréal*, n° 43, automne 1998, p. 21.
 7. Jim Drobnick, «In Pieces, of Pieces/Robert Gober», *Parachute*, n° 64, automne 1991, p. 14.
 8. Lire: Louis Cummins et Alain Laframboise, «Le commissaire, l'artiste et l'amateur», in *Ramboys / A Bookless Novel and Other Fictions*, La Galerie d'art d'Ottawa, 1995, p. 110-127.
 9. Leo Bersani, «Trahisons gaies», in *Les études gay et lesbiennes*, Actes de colloque, textes réunis par Didier Eribon, Centre Georges Pompidou, coll. «Supplémentaires», 1998, p. 66.
 10. À tout le moins, comme le dit Didier Eribon dans son ouvrage *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 49, «on peut affirmer que la visibilité gay a eu pour effet de transformer la société dans son ensemble puisqu'elle a profondément modifié ce qui peut s'y dire, s'y voir et donc s'y penser.»
 11. Voir: Cécile Beurdeley, *Beau petit ami*, Fribourg, Office du livre, 1977, 308 p.; Emmanuel Cooper, *The Sexual Perspective / Homosexuality in the Art in the Last 100 Years in the West*, London & New York, Routledge/Paul Kegan, 1986, 296 p.; Allen, Ellenzeig, *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu, Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Columbia University Press, 1992, 230 p.; Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice / Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 260 p.; Whitney Davis, *Gay and Lesbian Studies in Art History*, New York, Harrington Park Press, 1994, 308 p.; *Outlooks / Lesbian and Gay Sexualities in the Visual Cultures*, sous la direction de Peter Horne et Reina Lewis, New York, Routledge, 1996, 196 p.; Thomas, Waugh, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 1996, 470 p.; James Saslow, *Pictures and Passions / A History of Homosexuality in the Visual Arts*, New York, Viking, 1999, 342 p.; Florence Tamagne, *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris EDML, coll. «Les reflets du savoir», 2001, 285 p.; Dominique Fernandez, *L'amour qui ose dire son nom*, Paris, Stock, 2001, 320 p.; James Smalls, *L'homosexualité dans l'art*, Parkstone, coll. «Temporis», 2002, 250 p.; Richard Meyer, *Outlaw Representation / Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Boston, Beacon Press, 2002, 376 p.; Jonathan Weinberg, *Male Desire / The Homoerotic in American Art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2004, 208 p.; David S. Rubin, *The Culture of Queer: A Tribute to J.B. Harter*, New Orleans, Contemporary Arts Center, Lupin Foundation Gallery, 2005, 104 p. Sur l'histoire de la littérature gay dans les arts: Whitney Davis, «"Homosexuality", Gay and Lesbian Studies, and Queer Theory in Art History», chap. 6, in *The Subjects of Art*

- History/Historical Objects in Contemporary Perspectives*, sous la direction de Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly et Keith Moxey, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 115-142.
12. « Le Corps gay », dossier Actualité/Débats, *ETC Montréal*, n° 62, été 2003, p. 6-21.
 13. Je mentionne deux autres revues d'art : « We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History », sous la direction de Flavia Rando et Jonathan Weinberg, *Art Journal*, vol. 55, n° 4, automne-hiver 1996, p. 8-85; et « Art et homosexualité », dossier-enquête, *Beaux-arts Magazine*, n° 198, novembre 2002, p. 96-109.
 14. Quelques exemples : *Physique Pictorial* (États-Unis, 1950); *Vim* (États-Unis, 1950); *Adonis* (États-Unis, 1960); *DemiGods* (États-Unis, 1960); *The Rawhide Male* (Angleterre, 1960); *Advocate* (États-Unis, 1960); *Christopher Street* (États-Unis, 1980); *Masques* (France, 1980); *Gai Pied* (France, 1980); *Out* (États-Unis, 1980); *Genre* (États-Unis, 1980); *Gay Times* (Angleterre, 1980); *Outlook/National Lesbian & Gay Quaterly* (États-Unis, 1990); *Provocateur* (États-Unis, 1990); *Têtu/Le magazine des gays et des lesbiennes* (France, 1990); *The James White Review* (États-Unis, 2000); *(Not only) Blue* (Australie, 2000); *Pref/Le magazine de nos préférences* (France, 2000).

L'ÉCRITURE CRITIQUE COMME PRATIQUE ARTISTIQUE. AUTOUR DE L'ÉCRITURE DU TEXTE « OBLIQUE » POUR *EN EXERCICE* DE RAPHAËLLE DE GROOT

Yann Pocreau

LA LECTURE

Dans le cadre de ce colloque, j'ai décidé d'adopter le mode de la lecture. Les mots sont pour moi trop importants ou encore trop fragiles pour être balayés par l'engouement du microphone ou encore par la dose de nervosité que ce type d'événement peut générer chez moi. À l'heure d'un art appelant le témoignage plus que le commentaire, le récit aura permis à l'espace critique de réévaluer ses frontières. J'entreprends toutefois cette intervention en spécifiant le rapport qu'elle peut entretenir face à cet art et aux extrémités ambiguës, au caractère nouveau, un art où nul n'est tenu d'annoncer, ou même, de commenter. Il est dans de nombreux cas de plus en plus inévitable de raconter, d'assister à ces formes faisant événement ou simplement à leur mise en œuvre. Il m'apparaît donc plus juste de parler de ces nouvelles formes critiques dont il est question durant ce colloque comme étant confrontées ou simplement adaptées d'elles-mêmes à l'hégémonie du témoin qu'appelle l'art dit actuel dans ses formes multiples et croissantes.

On m'avait demandé plus tôt cette année de me jeter dans le vide, sans casque ni équipement, de décrire pendant plus d'un mois le travail évolutif de quelqu'un d'autre, mais sans commande critique ou réflexive ; on m'a simplement demandé d'écrire, de jouer au simple témoin. Mon espace critique s'est transformé. Les mots seuls ont pris la charge de modeler et de moduler les phrases. La conjoncture a fait place à une écriture lente et rythmée par un horaire de visite établi par la galerie où se tenait l'exposition,

à une écriture descriptive et aux tons entremêlés, à une catastrophe au sein de mes règles soignées et établies, à un cataclysme syntaxique dans ma façon de faire, un virage important.

LES EXERCICES

Du 21 février au premier avril 2006 était présenté, à la galerie de l'UQAM, le projet *En exercice* de Raphaëlle de Groot. Sous la forme d'un laboratoire vivant situable entre l'art dit relationnel, la performance, l'observation sociologique et le spectacle vivant, l'artiste se plaçant en situations acrobatiques, à l'aveugle en s'emballant la tête dans de lourdes et étranges boules de papier, confectionnant des objets, générant des discussions, transfigurant sa propre image. Cette « mise en exercice », laboratoire en développement constant, fit place, certes, à une réflexion critique globale autour des questions de processus artistiques et muséologiques, mais elle fit aussi appel à une écriture se pliant aux courbes particulières du travail. Je me penche cet après-midi avec vous sur la présence de cette écriture critique au sein de ma pratique artistique et ce, autour du cas spécifique que représente mon travail d'écriture pour « Obliques », texte logé, soit dit en passant, au sein de l'ouvrage *Raphaëlle de Groot. En exercice*, première monographie accordée à l'artiste, éditée par la Galerie de l'UQAM et parue en novembre 2006.

Tenter l'exercice de la relecture de cette écriture, après les vertiges et chamboulements d'un laboratoire de plus de sept semaines, me paraît chose complexe. Autant le terrain de l'écriture est, dans ma jeune carrière, de plus en plus arpenté qu'il se présente cette fois-ci comme un large et capricieux lot de terre battue. Cette forte présence de l'écriture est plutôt nouvelle au sein de ma pratique artistique jusqu'ici menée par la photographie et de plus en plus par la vidéo.

La photographie, lorsqu'elle quitte la pure objectivité que lui procure les paramètres de l'image dite documentaire, se laisse saisir comme une appréhension tout à fait subjective de l'espace-temps. Mon travail photographique se trouve essentiellement orienté vers l'altération du réalisme et ce, au profit d'une certaine approche atmosphérique. Mes images se jouent ainsi de l'explication unique en brouillant les repères qu'elles mettent

de l'avant; un certain récit, une certaine narration, bien que tout à fait fictifs, se mettant en place à travers l'expérience subjective de la lecture proposée. C'est par le biais d'effets de type très atmosphériques, voire esthétisants, que ma pratique prend en charge ces idées. Mes images, unités autonomes ou en séries, se placent ainsi dans cet entre-deux aux voix multiples qui informent et complexifient, qui racontent et bégaiement. Ces voix suggèrent à la fois le possible, le plausible, le doute, et l'information brute ou encore factuelle. Je m'intéresse surtout à leur cohabitation, à leur « libre combinaison ».

Pour emprunter le terme à Barthes, la « logique fonctionnelle » des situations narratives que je propose dans le texte comme dans mon travail de l'image, réside dans le choc des unités, des signes et traces de la présence du narrateur, ou simplement dans l'organisation de ces mêmes signes, de leurs dérives et suites possibles. Ainsi, mon travail a pris pour l'occasion la forme du journal de bord, où le calendrier scandait mes impressions. J'y ai aligné les unités de langage, les ai ponctuées de matière et d'informations multiples, de signes, de traces qui, cohabitant, façonnent de manière sinueuse parfois, j'en conviens, la linéarité du récit mis en place. Cette cohabitation des signes fait que se tend ou se relâche, à certains endroits, le tissu narratif de l'image comme celui du texte. Ce « tissu narratif », au sens où je l'entends, forme la matrice sur laquelle il serait possible à la narration, à sa trame, de se poser, de prendre place et de s'étendre, de se déployer et de se contracter, articulant le récit et ses nuances. Avant même que les signes et traces mis en place interfèrent avec le récit, s'il y a un récit, bien entendu, cette matrice se voit remodelée des avatars et accidents produits par la nature du travail proposé.

J'entreprends toutefois cette intervention en évitant volontairement de montrer mon travail de l'image ou de discourir davantage sur lui, persuadé d'en avoir effacé les frontières, pire, d'en avoir oublié les dimensions. Il s'est produit événement hors de mes images, loin de leur explicitation, il s'est produit événement dans l'écriture. Je ne sais pas comment ou encore sous quelle forme, mais il me semble que cette chose qui a sournoisement percé ma pratique se présente sous plusieurs formes ou du moins, sous une forme aux multiples extrémités.

J'ai donc décidé d'aborder cette conférence en six mots et autant de déterminants répondant tous à cette nouvelle expérience de l'écriture dans ma pratique ou simplement rendant compte de courtes réflexions sur quelques moments choisis au sommet de l'une ou de l'autre de ces «extrémités».

LA POSTURE

Le projet d'écriture commandé par la Galerie de l'UQAM pour *En exercice* de Raphaëlle de Groot commandait une posture particulière qui permettait de tracer les grandes lignes d'un journal de bord, aussi subjectives soient-elles. Je me situais alors à cheval entre l'accessoiriste, le témoin, le médiateur, le public, l'inconnu, le néophyte et l'admoniteur. J'ai essayé de rendre synchrones les gestes et les actions tout comme ma propre posture. Une position confuse plus que complexe, aux voix multiples; ceci, «par faute de consensus peut-être», aura dit un visiteur durant une des séances d'exercice de l'artiste. Comme j'adoptais tour à tour ces différentes postures dans le texte, ce que je propose de nommer la «libre-écriture», l'incidence de la rencontre des narrations, a fait des lettres et des mots l'attribut du multiple. Les traces de la présence de l'observateur et marques de la nature de son regard sont celles du photographe, du simple public, de l'accessoiriste, du médiateur, celles de l'artiste penseur, celles du corps joué dans l'espace et celles qui se jouent de l'espace.

Ainsi, j'ai amorcé l'écriture par mon absence, sans y aller, en posant l'autre dans l'anticipation et en faisant le pari de ma propre parole, attendant réactions et travail de la matière à travers les développements racontés et réactions retenues tout en ne sachant toujours pas exactement comment la voix, comment les voix ou comment la communion de celles-ci permettraient aux images ou à l'action d'accueillir la présence de cette écriture nouvelle.

En date du 27 février 2006, j'écrivais :

J'étais à Québec pendant que la métropole passait une nuit blanche, que Raphaëlle de Groot laissait entrer le public dans son incubateur.

Je ne dirais pas qu'elle initiait alors sa série de mises en exercices, je l'avais vue en conférence, dans les bureaux de la galerie, à ses premiers

essais; l'exercice avait débuté depuis bien longtemps, l'épreuve s'étant avérée subtile et à la fois évidente. Entraient simplement en jeu, cette nuit-là, de nouveaux paramètres: le public, entre autres.

Je me suis demandé, samedi soir, si elle avait la tête en bas, une prothèse sur le bras, sur la jambe, sur les deux. Je me suis demandé «si» et «pourquoi», «comment ils allaient». Bref, je me suis demandé. Alors j'ai demandé à ceux qui se demandaient.

On m'a dit qu'effectivement elle avait la tête en bas, qu'elle se mettait à l'épreuve comme à la peinture, qu'elle avait fait rire, fait peur, qu'elle avait intéressé ou encore pas du tout. On m'a parlé ainsi de mille personnes, parfois de deux centaines. Comme au centre d'une foule exaltée ou devant une catastrophe, les chiffres se mêlent, la subjectivité prend le dessus alors que la fascination change la donne. Chose certaine, cette nuit-là, ils furent nombreux à avoir la gorge nouée, les yeux silencieux. On m'a récité pêle-mêle les adjectifs, verbes d'action et autres qualificatifs «emballer, accrocher, encombrer, se suspendre, osciller, ne plus avoir de pression dans un bras, frôler la chute, saisir l'épreuve». Tout ça avec d'encombrants appendices, ses yeux bandés lui cachant l'accès au danger du vide, donnant à ce vide la palpitation du danger.

Je me suis voulu naïvement témoin, un témoin oblique cette fois-ci. Comme je ne pouvais pas y être, alors je me suis simplement demandé¹.

LES MOTS

L'«autofiction» dans ce travail d'écriture prend un sens strict: celui de la mise en scène d'un témoin, de quelque nature qu'il puisse être. Un témoin qui s'est plié à un travail rendu purement fictionnel par l'acte d'écriture, par le temps et le recul que celui-ci convoque. La mise en scène de l'absence avait ceci de particulier qu'elle répondait dans sa forme tout à fait à la mission entreprise par l'écriture d'un catalogue parcourant un travail trop évolutif et vivant pour être figé par la description rapportée ou par l'explicitation de la pratique. Le texte se devait de relater, de retracer les impressions, comme celles qui sont retenues sur les bandes vidéo enregistrées par qui voulait bien tenir la caméra, celles prises en note ou celles exprimées lors des visites de groupes spécialisés – car ils furent nombreux (cours

de photographie, dessin modèle vivant, jeunes pensionnaires catholiques, muséologues, etc.).

Par la rencontre fortuite des moments, des lignes réflexives et des simples notes factuelles, les mots se sont placés, ils ont raconté, sans suite aucune, exploités par un langage trop simple et à la fois trop complexe, la faille structurelle de leurs possibles. La défaite du sens unique et préétabli s'étant présentée aux devants de la lisibilité, j'ai laissé une structure protéiforme se placer d'elle-même, s'ajustant à chaque fois aux courbes du regard de celui qui tente la linéarité de sa lecture.

La commissaire indépendante Marie Fraser, dans un texte récent sur les nouvelles formes narratives², se propose de ne pas parler de mise en place du récit ou d'une quelconque mise en scène de la narration, mais plutôt du désir de certains artistes de *produire* quelque chose de narratif. Ce type d'écriture se loge exactement dans ce repli de la langue, il ne porte pas en lui la narration, mais plutôt en produit.

J'ai écrit, tôt le matin et tard le soir, durant les périodes d'exercices de l'artiste, mais aussi alors que n'étaient présentées que les notes vidéo prise par les visiteurs invités à manipuler la caméra et à participer à une cueillette d'images brutes. J'ai écrit à tout moment, sans retenue, sans me plonger dans l'exercice réflexif; pour trouver une voix nouvelle. J'ai travaillé le son dans le silence des mots. Je me suis jeté dans le vide avec Raphaëlle de Groot suivant les virages imprévisibles de son laboratoire. J'ai travaillé le ton plus que les mots, j'en avais besoin, ma pratique aussi. J'ai, comme le dit si bien Didi-Huberman, essayé d'«accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement». J'ai essayé d'«accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement³».

Avec le recul, je regrette certains mots. Ceux de la dérision et de l'observation tranquille. Ceux que j'aurais pu aiguiser davantage ou laisser de côté, ceux qui auraient pu une fois pour toutes entrer de plein fouet dans la pratique et cesser de rester en périphérie, à la manière de lourdes et complexes élucidations comme j'ai l'habitude d'en faire. Mais j'ai écrit tout au long de tout ceci, sans retenue ni mélancolie, sans ce regret du recul critique, avec toute la spontanéité que je connais aux mots dans ma tête et

qui vont, foncent et s'épuisent plus vite que mon habileté au clavier ne me le permet. J'ai écrit.

LES TEMPS

L'image qui jusque-là servait de pilier à ma pratique n'avait jamais réussi à partager le même espace physique que l'écriture dans mon travail. Leur rencontre forcée avait pour moi quelque chose d'incestueux, une incompatibilité fondée sur la simple peur du vide ou de l'incertitude. Et l'écriture a tranquillement gagné un point en commun avec ma pratique de l'image. J'ai trouvé en elle un certain espace plastique, des affinités ou peut-être encore s'arrimait-elle aux mêmes difficultés, à la même façon d'être.

Il est trop tôt pour nommer sinon, trop dangereux de jouer aux mots avec des mots pour qualifier ce point commun – toutefois je crois qu'il réside davantage dans la question du temps que dans celle de la forme. La matière dite «documentaire» des mots, une fois liée de près ou de loin à la mise en scène du témoin et aux actions menées, ici par de Groot par exemple, fait que la multitude des tons et des temps empruntés pour raconter les faits se détache de la certitude et de la simple interface de l'écriture. Le mot *temps* a ceci de particulier qu'il est à la fois singulier et pluriel, invariable et subjectif. Dans ce travail d'écriture, les temps sont composés et composites; ils s'accumulent et interfèrent avec le discours.

Je devrais parler de rythme. Celui par lequel je ponctue les lignes du travail, le rythme avec lequel j'écris comme celui que je propose aujourd'hui. En fait, cette question du rythme réside plus dans l'apparition d'un espace plastique dans mes textes et de la présence de plus en plus marquée des questions narratives et littéraires dans mes images. Il s'agit davantage, comme l'écrit encore une fois Georges Didi-Huberman, de «travailler le langage pour qu'il s'essouffle et que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore manifestée, fugitivement condensée et montrée: une image⁴.»

Les mots ont fait corps avec les images, sans les lettres parfois et vice-versa. Je crois en fait qu'il s'agit davantage d'une collaboration, voire d'un échange ou d'une fluidité entre les pôles de ma pratique que je croyais distincts et éloignés. Dans cette publication, les mots se sont posés en

bandeau en bas de page sous la forme d'un journal d'observation, côtoyant les images de natures diverses qu'auront générées le projet et le texte de la commissaire Louise Déry. Je n'ai pas voulu m'arrêter à sonder ni les images ni les mots, ou encore à attendre que les uns répondent aux autres. J'ai préféré les voir se rencontrer d'une même naissance, ne pas avoir à fusionner les sens et les formes, mais bien à écouter l'écho d'un même contact.

LES AUTRES

Le projet muséologique entrepris par Raphaëlle de Groot, proposant une mise en danger continue par une série d'actions à l'aveugle, suspendue au-dessus de sa plate-forme d'entraînement, d'échauffement, par ses discussions avec le public ou même par la simple accumulation des traces dans l'espace de la galerie, a fait de ce laboratoire évolutif un espace complètement accordé à l'«autre». Invités certes, à une participation protéiforme par la production d'objets, de sens, de traces visuelles (photos, dessins, notes), ces «autres» se sont affirmés comme témoins. Ces témoins, universitaires, groupes scolaires, visiteurs assidus ou simples curieux, ont participé au développement, en quelque sorte, de la relation dialogique qu'entretiennent le texte et l'image. Comme l'écrit Louise Déry, commissaire du projet, ces *témoins* «examinent la nature des objets, des matériaux et des interventions, collaborent à la production de dessins, d'objets, d'images photographiques et vidéographiques, et s'adonnent à la constitution progressive de traces, d'empreintes, de documents. Mais, surtout, ils assistent à la transformation continue de l'*exercice*, à la mutation de la figure de l'artiste, au bouleversement physique de la galerie⁵.»

Le 3 mars 2006 à 14 h 39, j'écrivais :

Elle s'est emballé la tête, assise sur une chaise. Nous sommes cinq à prendre part à l'exercice; quelqu'un d'autre prend des notes en silence. Des notes sur quoi? Basées sur quoi, sur les mêmes détails que moi? Sur un mode descriptif, réflexif, le temps va si vite, l'action est si complexe; l'espace méditatif me semblant pourtant si loin de tout ça: pourquoi s'imposer la charge de l'écriture aux dépens de l'observation attentive de l'action? Question d'être rassurée? Aura-t-elle noté que je note moi aussi⁶?

À ma grande surprise, plusieurs de ces visiteurs sont restés, revenus dans l'espace pour écrire, décrire, noter. L'action est peut-être moins déstabilisante lorsqu'on la traduit par le silence de l'écrit. Un silence agissant qui devient plus agité que lourd, un silence qui permet aux mots de glisser sur les images, de les faire résonner: un silence qui permet de laisser la place au ton. On dit de John Cage qu'il préférerait «le son du silence», que pour lui ce silence était «le son considéré comme le tenant lieu, le représentant de quelque chose⁷». L'absence ne peut qu'être de très près liée à la présence, une présence si (d'autant plus) forte qu'elle provoque un manque, qu'elle signifie qu'il y avait ou qu'il aurait pu y avoir autre chose. Cette appréhension du silence par l'écrit se rapproche, je crois, de plus en plus de mon travail de l'image. Une absence sonore qui contient tout à la fois: la parole, la sensation physique, le bruissement des vêtements des visiteurs qui regardent sans dire un mot, son corps en équilibre, l'in audible claquement des paupières de celui qui se plie à lire les mots qui passent par le mouvement.

Il est possible alors, je crois, que tous ces gens qui ont pris des notes aient essayé, comme je l'ai fait, de faire du témoignage une épreuve intellectuelle.

Plusieurs artistes et penseurs se sont penchés et se penchent toujours sur la question des rapports étroits ou des frictions que peuvent entretenir l'art et l'écriture. Je retiendrai aujourd'hui, à titre d'exemple, le groupe de recherche *Faktura* que mènent Louise Déry, muséologue et directrice de la galerie de l'UQAM, Mario Côté, artiste transdisciplinaire, et Monique Régimbal-Zeiber, artiste peintre, tous deux professeurs à l'école des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Depuis 2005, l'équipe se penche sur les nouveaux espaces créés par la relation texte-image, ou se demande plus précisément, comme l'annonce son intention de recherche, «comment la *faire texte/image* en vient à *faire œuvre*». Parue au printemps 2005, *L'image manquante*, publication en trois carnets, fait entre autres état de trois années de recherche-crédation autour de la question. Colloques, expositions, ateliers, discussions ont ainsi été menés par le groupe pour réfléchir sur certains enjeux engendrés par l'art dit actuel tel que «pratiqué et diffusé» aujourd'hui dans le contexte du rapport du texte à l'image.

J'entreprends pour ma part cette recherche de façon peut-être plus personnelle, en lui offrant comme seul chantier le cœur de ma pratique artistique. Sans nécessairement vouloir relancer le débat défendant les méthodologies de recherche-création, je crois toutefois que le savoir que cette rencontre peut produire, reste, même dans ces formes nouvelles, transférable, communicable, produisant, sous une forme autre, une réflexion critique. Cette « libre-écriture » a fait événement pour moi. Hors de l'image mais tout de même à ses côtés. Elle s'est logée près de l'écriture critique et s'en est éloignée à la fois, lui permettant, je crois, de faire place à de nouveaux espaces de réflexion ou simplement de s'affirmer dans un milieu d'images, de sons et de concepts.

1. Yann Pocreau, « Obliques », in Déry, Louise, *Raphaëlle de Groot. En exercice*. Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006.
2. Marie Fraser (commissaire) et al., *Raconte-moi / Tell Me*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.
3. Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierres ; corps, parole, souffle, image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 9.
4. *Id.*, p. 76.
5. Louise Déry, *Raphaëlle de Groot. En exercice*. Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006.
6. Yann Pocreau, *loc. cit.* à la note 1.
7. Michel Chion, *Le son*, Paris, Nathan, coll. « FAC cinéma-image », 1998, p. 48.

MONDIALISATION, INDUSTRIES CULTURELLES, MASS MEDIA... ET LA CRITIQUE D'ART AU MILIEU DE TOUT ÇA ?

Éric Chenet

Au nombre des considérations motivant la réunion, tout autour de moi, de critiques et d'historiens de l'art émérites se trouvent de nombreuses interrogations concernant tout aussi bien les rôles et les responsabilités du critique, dans un contexte où la question de la promotion s'impose à l'esprit, que le prolongement d'une réflexion, entamée par certains depuis plusieurs années, sur les outils méthodologiques ou encore sur la nature et le fonctionnement de l'essai critique. Parmi ces divers facteurs mobilisateurs, je souhaiterais me positionner à la croisée des discours et des enjeux ici présents afin d'examiner tout aussi bien la question de l'engagement du critique et celle, présumée par la première, des modalités opératoires légitimant son implication. Au croisement des idées, donc, si je peux m'exprimer ainsi, à l'intersection de disciplines, d'influences et de tendances diverses car c'est notamment à partir de ce lieu que je me situe dans le monde, que je tente, avec toute la modestie et les hésitations que cela comporte, de faire de ma pratique un acte de création singulier.

Mais, se situer au carrefour des idées, dans la réalité actuelle – foyer d'interconnexions et d'interdépendances multiples et exponentielles –, suppose avant tout de considérer l'engrenage complexe de la géopolitique globale, de tenir compte, un tant soi peu, des structures et des dynamiques du marché culturel mondialisé. Rappelons brièvement, à ce propos, que les effets de la mondialisation, dans le prolongement des politiques des révolutions industrielles successives, ne concernent plus seulement les produits de l'industrie culturelle – les biens de consommation courante et la culture

de masse – mais touchent, avec la même virulence, tous les domaines de l'activité humaine. Qu'il s'agisse de santé, d'éducation, d'alimentation ou de création artistique, les décideurs et adeptes de la mondialisation tentent d'imposer, à l'échelle planétaire, un système d'échange et de flux des marchandises industrielles régi par un idéal de quantité, d'instantanéité et d'uniformisation. Ce nouvel ordre capitaliste ébranle considérablement le potentiel critique qu'il était de coutume de consacrer à l'art depuis la pré-modernité.

Par exemple, lorsqu'on pense au régime des avant-gardes, il est communément admis que l'art était porteur de puissantes forces subversives et perturbatrices susceptibles de contester les cadres institutionnels et les pouvoirs publics en vigueur. De même, l'idée de culture, à partir du romantisme, est couramment investie de valeurs progressistes et émancipatrices. Or, il apparaît à présent que cette image à la fois transgressive et pédagogique de l'art et de la culture perd de sa clarté comme de sa précision, ou du moins ne témoigne plus des mêmes normes idéales. Il n'est d'ailleurs pas rare d'entendre certains acteurs du milieu de l'art se prononcer sur la fin de l'utopie de l'art et sur le naufrage du discours critique dans l'art contemporain. Cette conjoncture bien installée nous oblige donc à examiner les conséquences que cela engendre sur le développement d'une pensée critique, à nous demander si le discours critique est à son tour neutralisé. Comment, ou plutôt sous quelles formes la critique est-elle opérationnelle ?

PENSER LA CRITIQUE À L'HEURE DE LA MONDIALISATION

Les publications au sujet de l'énonciation d'une pensée critique dans le climat du néolibéralisme et de la mondialisation faisant encore cruellement défaut, nous prendrons comme point de départ – rareté oblige – un ouvrage dont le titre, *Critique d'art en question*, s'accorde de toute évidence à l'événement en cours. Dans ce livre, Giovanni Joppolo propose de développer une réflexion sur le rôle et les outils de la critique d'art en regard des politiques culturelles récentes en France mais dont on peut tout aussi bien, je pense, concevoir la parité des principes dans la plupart des pays occidentaux. En effet, la conjoncture installée de manière générale depuis les années 1970, dont la ligne de conduite patronne une socialisation de l'activité artistique,

incite l'auteur à questionner la légitimité du critique dans un contexte où l'art est réduit à n'être qu'un instrument visuel à vocation socioculturelle entraînant sans cesse à penser sa réalité symbolique en termes de recul.

Dans cette perspective, l'historien de l'art propose de développer quelques systèmes méthodologiques permettant l'analyse des textes critiques et théoriques d'accompagnement et d'énonciation de l'acte poïétique. À ce sujet, précise-t-il, il s'agit avant tout de bien distinguer la poïétique du domaine de l'esthétique car, à la différence de ce dernier qui relève des sciences de l'art qui se consomme, la poïétique se rapporte aux sciences de l'art qui se fait – elle constitue une science des conduites créatrices – telle que Serge Passeron, à partir de 1971, en énonce les critères. On constate, d'emblée, comment l'auteur organise son propos à partir d'une distinction fondamentale entre, d'un côté, un art destiné au marché de la consommation et, de l'autre, un art répondant à des aspirations de recherche vraisemblablement visuelle, dissocié et indépendant de tout raisonnement d'ordre économique, du moins, semble-t-il.

Suite à cette présentation liminaire, il convient à présent d'examiner plus particulièrement deux chapitres dont les tenants et aboutissants traitent du rôle et de l'engagement du critique dans un monde de plus en plus touché – pour ne pas dire contraint – par la philosophie néo-libérale. En travaillant ainsi, au plus près du texte, je souhaite proposer quelques réflexions ayant trait aux limites, tout au moins sur l'utilisation à mauvais escient, de certaines formes de critiques du capitalisme et de ses effets sur le monde de l'art. Ce n'est pas que cet ouvrage ne soulève pas, ni ne pose des questions pertinentes en ce qui concerne les conditions de l'énoncé du discours critique par les critiques d'art. Mais, en dépit des grands principes – éthiques, philosophiques et politiques – convoqués et défendus, il témoigne paradoxalement d'un déficit étonnant d'expérience par rapport au problème dénoncé. Tout se passe comme si une distance, produite de manière plus ou moins consciente, séparait la théorie de la pratique; ce que je m'appliquerai à démontrer un peu plus loin.

Attachons-nous tout d'abord au chapitre « Critique et histoire de l'art à l'heure de la mondialisation » dans lequel Joppolo commence par souligner la relation qu'entretiennent les vieux continents avec le reste du monde.

Reprenant à son compte les principes généraux de la théorie post-colonialiste, l'auteur nous rappelle que les territoires du centre, principalement constitué de l'Europe et de l'Amérique du Nord, poursuivraient les politiques d'intégration – voire d'assimilation – développées durant la période de colonisation des nations et cultures situées en périphérie. Ce discours, assez bien connu de tous aujourd'hui, vise bien évidemment à dénoncer, sinon à mettre en évidence, les intérêts consuméristes dominants des pays dits du centre qui prétendent sans ironie, c'est en tout cas mon avis, partager les valeurs constituantes de la démocratie, et par extension du capitalisme, avec les pays en voie d'industrialisation. Or, cette volonté néo-colonialiste se traduirait non seulement par la tentative de faire disparaître les frontières – ce que démontrent en toute impunité les politiques d'invasion territoriale états-unienues – mais également par le fait de dissoudre les dialectes. Et, manifestement, précise Joppolo, cette tendance à l'uniformisation et à l'homogénéisation – voire à l'acculturation – s'applique tout aussi bien à la mode qu'à la cuisine, à la littérature ou à l'art.

Toutefois, remarque l'historien, au cours des années 1990, de nombreuses expositions d'art contemporain auraient contribué à mettre en place une dialectique d'ouverture entre les cultures du centre et celles des périphéries. Illustrant ses propos par une série de manifestations artistiques françaises particulièrement consacrées à l'art d'Amérique du Sud, Joppolo souligne la volonté radicale dont font preuve les artistes pour « en finir avec les intégrismes et les intégrations, les tribalisations et les globalisations¹ ». Tout ceci, bien sûr, « afin que triomphent le métissage et le syncrétisme, afin que l'“interconnectivité” du vingt-et-unième siècle puisse produire des poétiques d'altérité et d'alternativité face au projet de la globalisation aliénante des industries de la communication². » Selon ce point de vue, certains artistes actuels, véritables « explorateurs » d'une postmodernité où s'effrite chaque jour un peu plus le tissu social, développent des actions qui non seulement interrogent les mécanismes et les effets d'une géopolitique planétaire mais, par ailleurs, contiennent les conditions inédites d'une interaction « bénéfique » avec l'*Autre* (culturel et/ou ethnique).

Ouvrons ici une parenthèse pour souligner la façon dont cette idéologie de l'altérité, en dépit de ses bonnes intentions, rapprochant d'un seul élan

philanthropique le Nord et le Sud, s'apparente péniblement à ce qu'Hal Foster remettait en question au sujet des relations pernicieuses entre un marché de l'art capitaliste et les artistes provenant des régions périphériques. Le critique d'art états-unien nous rappelle que :

Lorsque l'*autre* est admiré parce qu'il met en jeu la représentation, parce qu'il subvertit les genres, etc., se peut-il qu'il s'agisse d'une projection de la part de l'anthropologue, de l'artiste, du critique ou de l'historien ? Dans ce cas, une pratique idéalisée pourrait bien être projetée sur le champ de l'*autre*, auquel il est alors demandé de la refléter comme si elle était non seulement authentiquement autochtone, mais encore politiquement novatrice³.

Par ailleurs, à ce stade de l'essai où l'auteur brosse le tableau d'un monde basculant incontestablement dans le chaos capitaliste, les artistes représentent, une fois de plus, les rédempteurs d'un système à la dérive. Voici donc comment, à l'heure de la mondialisation et de l'économie néolibérale, la figure de l'artiste, relent de croyances bourgeoises pétries de vieux fantasmes romantiques, est investie d'un pouvoir de désaliénation et d'affranchissement culturel, en dépit de la marchandisation accrue de l'art et de son intégration dans la culture de masse consumériste. Mais le critique, lui, est-il capable de faire de même ?

Pour répondre à cette question, Giovanni Joppolo propose de se pencher sur les responsabilités éthiques des auteurs et se demande, dans le chapitre suivant, s'il existe encore de nos jours une critique militante. Il s'intéresse alors plus particulièrement aux revues d'art – foyer aussi prolifique qu'hétérogène de la critique d'art – en considérant leurs objectifs et les résultats attendus. Tout en reconnaissant leur engagement commun à partager leur passion pour l'art contemporain vis-à-vis des lecteurs-spectateurs, il souligne toutefois le manque de militantisme fondé sur un travail d'expression poétique ou, pour le dire autrement, le manque d'élaboration d'une pensée critique et théorique militante contribuant à l'énonciation même de l'œuvre d'art actuelle. Selon l'auteur, les revues d'art, de même que les critiques d'art indépendants, ne s'acquittent plus de leur fonction d'intermédiaire entre l'artiste et les puissances sociales et économiques pouvant commanditer son travail. Depuis les années 1980, du moins en

ce qui concerne le milieu de l'art français, la critique se contente de traiter de manière descriptive des projets artistiques développés par les institutions culturelles dont la mission tend progressivement mais sûrement à la « disneylandisation » généralisée.

Autant dire, dans cette situation, que la critique d'art se borne à présenter un simple article promotionnel, consacrant l'espace d'intervention critique aux produits d'une culture industrielle du divertissement. Ce manque de militantisme, cette absence d'une critique révélatrice de « poïétique », dont l'accentuation se fait gravement ressentir, suscite *ipso facto* un renversement des rôles. Il semble effectivement que le critique d'art perde en autonomie. Couramment appelé à intervenir à la demande des organismes et des institutions culturelles, le critique d'art apparaît moins comme un intellectuel indépendant et plutôt comme un intellectuel institutionnel à la solde des conservateurs qui prospectent des commentaires gratifiants en faveur de leur exposition, et se transformant à l'occasion en commissaire d'exposition pour les mêmes musées : phénomènes qui ne sont pas sans provoquer un effet de corruption dans le système. Il devient alors extrêmement difficile de distinguer les véritables enjeux des articles rédigés, à savoir si ceux-ci « sont conçus pour formuler et situer les recherches des artistes ou bien pour contribuer à la fabrication de l'image de marque d'un lieu d'exposition public et [bien entendu] du ministère dont il dépend⁴. » Cette conjoncture paraît d'autant plus grave lorsque l'on considère que le financement des revues provient de subventions majoritairement gouvernementales donnant de ce fait à penser les revues de critique d'art comme des instances para-publiques. D'où le risque aussi, en ce qui concerne ces revues, d'une marge de manœuvre toujours plus étroite en ce qui à trait à l'exploration du milieu de l'art et de la création artistique.

Joppolo fait donc valoir le rôle et l'aspect fondamental du critique d'art indépendant dans la mesure où lui seul permet et entretient un dialogue constant avec l'artiste. Non instrumentalisé par les formes actuelles de gestion dans les services publics, non atomisé par les intérêts promotionnels des institutions, le critique d'art indépendant serait dans une position favorable pour se déplacer habilement « dans les méandres de la complexité économique et sociale propre à la géographie mondialisée que

nous vivons désormais⁵»; c'est en tout cas l'argument de l'historien. Sans doute, ces propos sont porteurs d'un projet social collectif et d'un devenir-critique tout à fait louable. Mais il me semble que la réalité et la pratique s'avèrent, dans une moindre mesure, différentes. Étant donné les sommes allouées à un critique d'art indépendant pour la rédaction d'un texte⁶, je ne vois pas bien comment celui-ci pourrait survivre dans les méandres de la complexité économique propre à la mondialisation. Alors, pourquoi dire, au moment où l'économie semble le moteur de tout développement social et même communautaire, que le critique d'art indépendant échapperait aux contraintes pécuniaires? Pourquoi faire comme si celui-ci n'était pas soumis aux conditions de dépendance économique et aux exigences matérielles de la vie? Comme si le détachement matériel était garant de l'engagement critique de l'auteur. Ou, pour résumer, la simplicité volontaire, pour ne pas dire l'indigence, comme palladium du triomphe intellectuel et critique.

POUR UNE CRITIQUE DES INDUSTRIES CULTURELLES ET DES MASS MEDIA

Nous venons de voir comment Giovanni Joppolo fait état d'un désengagement du critique dans un système entièrement soumis à l'économie libérale, tout en soulignant les conséquences dévastatrices de la mondialisation, phénomène qui s'établit dans la lignée du colonialisme et du capitalisme. Ce qui n'est pas entièrement inexact. On peut vraisemblablement constater un désengagement critique comme on remarque, si couramment, un retrait du politique. L'un et l'autre paraissent d'ailleurs intimement liés. À cet égard, Hannah Arendt considère la critique comme faculté d'exercer son jugement. En proposant une relecture des termes kantiens, la philosophe pose comme principe que l'exercice critique ne peut se trouver en retrait de la sphère du politique sans porter préjudice à l'idée d'altérité: il s'agit de «partager-le-monde-avec-autrui⁷», dit-elle, et non pas d'exercer une tyrannie du jugement. La critique permettrait alors de distinguer les choix arbitraires et l'affaire du goût pour se situer à «l'opposé des sentiments privés». Certes, la critique, selon la philosophe allemande, vise davantage à différencier la culture du loisir qui représente son contraire. De nos jours, la situation paraît tout autre car les frontières entre ces deux sphères ne sont plus autant accusées. Ainsi, œuvres d'art

et simples objets de consommation font de moins en moins l'objet d'une distinction, quand ce n'est pas le système tout entier, la culture, qui bascule dans l'industrie. Bien que cette remarque ne représente pas en soi un phénomène nouveau, puisque Adorno et Horkheimer – dans *La dialectique de la raison*⁸ – avaient déjà anticipé cette situation en critiquant sévèrement la culture de masse dans une société capitaliste qui fétichise les marchandises, le constat demeure tout aussi douloureux. De la modernité à la post-modernité, en dépit des leçons que certains semblaient en tirer, la situation économique-culturelle s'est inéluctablement dirigée vers cet état généralisé d'indifférence où l'art, au même titre que les biens de consommation, s'acquiert de manière imperceptible.

J'en veux pour preuve la dernière campagne promotionnelle des *Journées de la culture* qui, pour sa dixième édition, il y a de cela à peine un mois, affichait clairement ses couleurs. Le message lancé au grand public par l'organisme culturel, présenté sur un mode ludique, avait pour objectif d'inciter le plus de gens possible à voir et à participer aux nombreuses activités visant « à transmettre aux citoyens la nécessité, l'utilité et la valeur sociale des arts et de la culture⁹ ». Je ne l'invente pas, on peut lire toutes ces informations sur Internet, à l'adresse électronique www.journeesdelaculture.qc.ca. On y trouve même certaines explications quant à la décision des promoteurs de présenter un tel slogan :

La campagne est un pastiche des campagnes dites commerciales qui utilisent la technique du « remote » pour promouvoir des produits. Le personnage de la publicité [...] parodie ces campagnes sur un ton humoristique. Sur l'affiche [comme vous pouvez le constater], le doigt [...] pointe sur « Tout doit être vu ! » afin d'insister sur la participation aux Journées. L'esthétique de l'affiche est à la mode rétro, alors que la typographie est aux allures circassienne et festive pour souligner la 10^e édition des Journées de la culture¹⁰.

Ici, rien n'est caché puisque « tout doit être vu ! » Littérature, chant, théâtre, arts du cirque, architecture, sculpture, peinture, etc. Tout, dans un élan de démocratisation de la culture et d'édification des valeurs sociales, doit être consommé. Tout doit être vu, y compris les coulisses promotionnelles d'une campagne qui cherche de toute évidence à s'expliquer, sinon à

justifier les raisons d'un message qui offre en spectacle un système culturel qu'apparemment il faut brader au plus vite¹¹.

Je dois dire qu'à la vue de ces images, j'éprouvai immédiatement un dilemme d'ordre moral en ce qui a trait à mon appréciation critique. D'abord, je ne souhaitais surtout pas me positionner en surplomb, pétri d'orgueil et du fantasme d'omniscience dont certains critiques se nourrissent, par rapport à un message qui m'échappait en partie. Car je ne comprenais pas très bien comment l'esthétique rétro, voire kitsch, de cette publicité susciterait l'égalité démocratique du public devant la culture; égalitarisme démocratique apparemment escompté par les annonceurs. Rappelons que les Journées de la culture « offrent aux citoyens d'échapper momentanément à la consommation classique de la culture. Jouant le rôle de médiateur, elles contribuent également à réduire les écarts culturels et sociaux et à jeter des ponts avec ceux qui vivent l'exclusion¹². »

J'avais donc beau me raisonner et refuser toute attitude arrogante vis-à-vis de ce qui me paraissait impulsivement comme pure intoxication publicitaire, m'interdisant du même coup d'élargir le clivage, déjà tant accentué, entre culture populaire et culture savante, je ressentais tout de même un profond malaise face à ce message tapageur. Pourtant, dans une société québécoise où l'humour est une des principales vitrines de la culture – connaissez-vous beaucoup de villes qui ont un musée *Juste pour rire*? – la parodie et le pastiche ne sont-ils pas d'excellents effets comiques afin de stimuler le public, de lui donner l'entrain indispensable pour qu'enfin il aille à la rencontre de l'art? De même, en s'appropriant les traits sémantiques et visuels d'un genre publicitaire pour le moins ordinaire, comme on dit ici, sinon trivial, les annonceurs n'étaient-ils pas en train de faire basculer la culture de son piédestal, faisant choir ce qui se trouve en haut au niveau des pâquerettes? Encore faut-il pour cela croire que la culture se tienne effectivement postée sur les hauts sommets de la condescendance et du snobisme (ce qui, après tout, pourrait bien être le cas dans certains milieux mystifiés de légendes aristocratiques).

Reste que, en ce qui concerne mes états d'âme, mes doutes n'allaient pas tarder à être confirmés. Car, dans la situation qui nous préoccupe, est-il réellement question de parodie? Si je prends pour définition courante

celle, établie par Véronique Sternberg-Greiner dans son essai sur *Le Comique*, spécifiant que «la parodie se définit autour de deux pôles : celui de l'effet (comique) qu'elle produit et celui du sens (dévalorisant) qu'elle laisse entendre¹³», et si je considère encore cette précision établissant que la parodie se distingue du burlesque «par la dimension dépréciative de l'imitation qu'elle propose¹⁴», je ne peux alors accorder qu'en partie un sens parodique à cette annonce publicitaire. Les annonceurs ont bel et bien procédé par imitation, celui d'un genre et d'une technique publicitaires, mais ils ont retiré toute intention moqueuse et malveillante de leur message.

Ce qui d'ailleurs paraît tout à fait logique, car de quoi auraient-ils bien pu se gausser ? Sûrement pas du style qu'ils empruntaient puisqu'il est censé éveiller en chacun de nous l'envie viscérale de se précipiter vers ce magnifique produit de consommation qu'est la culture. Encore moins de l'objet de leur propagande publicitaire car c'est bien lui qu'ils essaient de vendre (même si c'est à rabais).

Peut-on alors reconnaître dans cette anecdote «la société humoristique» dénoncée par Gilles Lipovetsky ? Cela se pourrait bien, dès lors que, à force de rire, les rieurs ne semblent pas vraiment savoir pourquoi ils rient, incapables de prendre leurs distances des procédés comiques qu'ils emploient, de disséquer le rire auquel ils nous engagent. On le comprend aisément, dans cette situation, l'effet comique rassembleur, tant escompté par les annonceurs, se résume tout simplement à l'imitation innocente d'un style rétro et festif. Mais la culture n'en sort pas moins écorchée puisque, une fois pour toutes, il semble que les motivations économiques ont eu raison de sa valeur symbolique et critique.

Pour terminer, je voudrais souligner qu'il est bien entendu impensable de considérer que l'art se trouve en retrait du circuit des marchandises. Il ne s'est jamais vraiment trouvé à l'extérieur de celui-ci. Et ce qui est vrai pour l'art me paraît équivalent pour la critique d'art. Aussi il est bien aisé de critiquer la mondialisation et le système capitaliste dans lequel nous sommes et par lequel, faute de mieux pour l'instant, nous vivons. Si la critique du système est possible, ce n'est pas en se tenant à distance de celui-ci – dans une espèce de tour d'ivoire soi-disant libre et souveraine – mais bien

en travaillant à changer les conditions sociales inéquitables de toutes les sphères concernées dans la société, et ce, à partir d'une position viable, c'est-à-dire à partir d'une situation qui présente les conditions économiques nécessaires pour se développer, quitte à négocier parfois avec les forces et les agents contradictoires existants. Pas seulement en critiquant vertement les modes de consommation mais aussi en démasquant les leurres consuméristes dont les systèmes de communication actuels nous submergent et, surtout, en entravant leur action. Ce n'est donc qu'à partir de ces circonstances que des solutions de remplacement de l'organisation actuelle de l'économie mondiale, mêmes imparfaites et éphémères, verront le jour.

1. Giovanni Joppolo, *Critique d'art en question*, [Paris et Montréal], L'Harmattan, 2000, p. 89.
2. *Ibid.*, p. 91.
3. Hal Foster, «Portrait de l'artiste en ethnographe», *Le retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005 (1996), p. 231.
4. Joppolo, *op. cit.*, p. 99.
5. *Ibid.*, p. 102.
6. Quand celui-ci est rémunéré car il paraît que certaines revues se dispensent de payer leurs auteurs.
7. Hannah Arendt, *La crise de la culture: Huit exercices de pensée politique*, [Paris], Gallimard, 1989 (1972), p. 283.
8. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, «La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses», *La dialectique de la raison: Fragments critiques*, [Paris], Gallimard, 1983 (1974).
9. Les Journées de la culture. «La raison d'être», [<http://www.journeesdelaculture.qc.ca/fr/raison.htm>] (13 octobre 2006).
10. *Ibid.*, «Matériel promotionnel 2006», [http://www.journeesdelaculture.qc.ca/fr/2006/materiel_promo/index.htm] (13 octobre 2006).
11. Stratégie promotionnelle que le Musée McCord semble mettre en pratique avec la même insouciance. L'institution muséale use de principes humoristiques similaires dans le but d'éveiller un certain intérêt auprès des visiteurs éventuels. Toutefois, en ce qui la concerne, le slogan publicitaire mise sur les avantages pécuniaires dont le consommateur peut tirer profit: «Votre compagne ne vaut rien. Emmenez-la à moitié prix au Musée McCord» (affichage électronique observé sur les quais du métro montréalais, ligne verte).
12. Les Journées de la culture. «La raison d'être», cf. note 9.
13. Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, [Paris], Flammarion, 2003, Coll. «GF Corpus», p. 232.
14. *Ibid.*

LA CRITIQUE D'ART : L'ART D'EXCÉDER L'ŒUVRE

Isabelle Hersant

« On appelle bifurcation un point comme la sortie du temple, au voisinage duquel les séries divergent. Un disciple de Leibniz, Borges, invoquait un philosophe-architecte chinois, Ts'ui Pên, inventeur du « jardin aux sentiers qui bifurquent » : labyrinthe baroque dont les séries infinies convergent ou divergent, et qui forme une trame de temps embrassant toutes les possibilités. »

Gilles Deleuze¹

Non pas sortie mais entrée, et non par le point qui fait seuil mais par le mot qui fait sens, l'intitulé de cet essai vient ici pour le lieu d'où s'inscrit la notion de bifurcation. À entendre dans sa polysémie, le terme d'« excéder » se plie et se déplie en figure annoncée de la démesure baroque, ses lignes obliques et sa pensée de la divergence.

Car il exprime de fait la critique d'art comme l'art de déborder l'œuvre – ou l'art de la faire sortir de son cadre strict et pour autant qu'elle s'acharne à extraire du sens ou des significations que l'œuvre n'a pas *a priori*, voire qu'elle n'a pas nécessairement. Mais également et par effet de contingence, le terme d'« excéder » vaut sans plus d'équivoque pour la critique d'art comme l'art d'irriter l'œuvre – ou l'art de la pousser dans ses retranchements pour la raison qu'à vouloir précisément la faire « parler », elle fait dire à l'œuvre ce que celle-ci a sans doute pour sens, nature ou raison, de garder secret, enclos dans son langage spécifique qui se passe de langage articulé.

Ouvert, en cet endroit, par la pensée deleuzienne de l'embranchement avant le rhizome mais d'abord, et pour toujours, enraciné à la conception benjaminienne de la critique d'art comme accomplissement de l'œuvre, le terme d'«excéder» place donc la critique d'art dans une visée duelle ou au moins paradoxale: produire du sens au-delà de la forme médiante par laquelle l'œuvre se présente et, en même temps, mettre à nu le sens que celle-ci recèle en tant qu'objet donné immédiatement aux sens.

S'ENGAGER DANS LA CRITIQUE: CE QU'ELLE N'EST PAS ET CE QU'ELLE EST

À peine exposée, cette ambition pourrait alors paraître comme étant le véritable lieu de la démesure où elle-même viendrait s'excéder. C'est-à-dire, déborder ses fins et moyens et irriter, au-delà d'une position déterminée, la notion de critique comme activité établie, métier non répertorié mais travail dans la société qui se définirait plus simplement, et moins excessivement, comme traduction de l'œuvre. La traduction ayant pour tâche de transposer ce que l'œuvre est de langage spécifique dans un langage commun qui rend compréhensible au plus grand nombre l'objet traduit.

De l'approche sémiologique à l'approche herméneutique, le champ de la traduction offre autant de possibilités qu'elle-même reste toutefois soumise au critère de l'homologie, liée qu'elle est par le réflexe de la signification plutôt que par l'invention du sens. Dès lors, et sauf à considérer l'art comme producteur d'objets décryptables à l'égal de n'importe quel autre, vêtement ou affiche publicitaire constituant un ensemble de signes que forme aussi l'alphabet d'une langue disparue, l'idée de traduction pour rôle par lequel définir la critique d'art n'est en rien satisfaisante. Version conforme d'un langage hors normes qu'elle rend compréhensible, elle se désigne par une terminologie antinomique à ce qui caractérise l'art, non conforme par nature quand bien même ses œuvres peuvent se voir mises en conformité par les acteurs de l'art, au premier rang desquels les artistes eux-mêmes.

Vouée à prononcer l'invérifiable de ce que «dit» l'œuvre, et ainsi destinée à l'accomplir, la critique d'art est ici conçue en tant qu'à proposer du sens «inapparent» dans l'œuvre, elle affirme du sens opérant hors l'œuvre – du sens hors propriété de l'œuvre, c'est-à-dire du sens dont l'œuvre n'est pas propriétaire, sachant que le sens ne se contente pas d'exister quelque part

depuis quelqu'un, mais se crée nécessairement dès lors qu'apparaît l'être de pensée. Ce qui est dire combien la critique d'art ne peut se réduire ou se contenir à un travail de déchiffrement. Non seulement œuvre-t-elle à saisir ce que Duchamp appelait « le coefficient d'art² » repris par Barthes en termes de « supplément excédentaire » afin de désigner ce qui échappe à l'intentionnalité de l'artiste tout en étant présent dans l'œuvre. Mais parce que *nommer, c'est en effet créer*, elle est elle-même productrice de sens et, partant, est elle-même création de sens.

L'abordant comme telle dans ma pratique, je la pose donc en ces termes ici. À savoir que j'envisage la critique d'art comme champ de la création et non comme champ du savoir, dont elle relève cependant en tant que création de sens. Car si elle organise de fait un ensemble de connaissances sur les œuvres, elle se définit en deçà, selon moi, par un état de conscience face à l'œuvre. Ou pour le dire autrement : si elle répond à l'idée de « boîte à outils » puisqu'elle fabrique et utilise des notions et concepts qui sont autant d'outils éprouvés par l'œuvre même que ces concepts-outils mettent à l'épreuve, la critique d'art ne répond pas pour autant à celle de mode d'emploi, qui se déduirait aussi mécaniquement de la « boîte à outils » que la chaussure droite appelle la chaussure gauche.

Pure substance de l'idée venant se cristalliser dans la consistance de l'art comme idée incarnée, la critique d'art est un mode de pensée qui s'incorpore à partir de l'œuvre. Elle est à la fois le processus de la pensée en tant qu'elle doit à l'œuvre de prendre corps et la pensée ainsi construite dont l'action transformatrice, qui opère dans le rapport de l'homme au monde par l'élaboration invisible mais effective du regard porté sur le monde, agit d'abord sur elle. C'est-à-dire sur les œuvres elles-mêmes, dont la plasticité se conçoit également à ce niveau. Saurait-on dire, en effet, qu'une œuvre continue de se regarder de la même façon dès lors qu'elle est placée sous la tension du sens, ou articulation de la pensée par la langue, au-delà de l'expérience du sensible, ou réception d'une pensée par les sens ?

UN DOUBLE TRAVAIL DU SYMBOLIQUE

Nécessairement affiliée au champ du savoir mais située par essence dans le champ de la création, la critique d'art comme mode de pensée extrait

par conséquent l'œuvre du registre de l'objet pour la faire advenir à celui de sujet. Prenant la forme du discours *sur* l'œuvre, elle en vient à rentrer *dans* l'œuvre. Aussi peut-elle l'excéder d'aller jusqu'à l'habiter tel un corps étranger, quand elle ne se réalise pas sous l'espèce du para-texte ou prétend à se faire para-œuvre; à moins qu'elle n'officie comme paravent, mais ceci est une tout autre histoire.

Car pour autant que ce qu'elle est d'excès au regard de l'œuvre participe d'un rapport dialectique avec elle, pour autant qu'elle déploie l'œuvre à partir de laquelle elle doit sa propre arborescence qui est celle du sens – le sens comme infini du sens excroissant venant toujours comme ce qui excède la forme –, la critique se fonde ou peut se fonder comme diacritique, établissant d'un langage l'autre une relation de sujet à sujet.

Dans sa présentation des textes de Baudelaire *Critique d'art*, Claire Brunet retourne en deçà du poète pour s'interroger sur l'opération non élucidée qui arrima l'écriture aux œuvres de l'art. « Sans doute, la critique d'art fut une forme d'affrontement entre langue et expérience et comme un premier travail sur les données brutes de la perception visuelle. Sans doute posait-elle le difficile problème de rendre dans le tissu d'une écriture la texture des sensations », écrit-elle³, convoquant un laboratoire de la création dont l'écriture pénétra ce faisant l'espace qui lui était resté jusque-là inconnu.

D'hier à aujourd'hui, il apparaît sans plus de doute que l'art et la critique aiment souvent entretenir une relation en miroir où l'un se fait l'objet manipulable par l'autre, le fantasme d'une œuvre re-fabriquée par la critique rencontrant, à l'autre pôle d'un dialogue de sourds, l'ego de l'art tendu vers la seule quête de son reflet à contempler. Mais d'hier à aujourd'hui et en dépit de cette occurrence irréductible, reste l'autre lien qui les unit pour les ouvrir inversement, l'un et l'autre reconnectés au monde comme lieu d'échanges et de confrontations par ce lien complexe qui est celui du *faire créateur*, d'où l'un advient à l'égal de l'autre qu'il redouble en tant qu'œuvre du symbolique.

Mettre la langue au défi de ce qui se refuse à la langue, tel fut l'enjeu de la critique d'art qu'il demeure au présent par l'espèce d'un travail sur le réel de l'œuvre. Non plus traduction mais révélation de celle-ci, laquelle critique peut alors se dire comme l'événement de son accomplissement dans la mesure où elle pense le symbolique qu'est l'œuvre en tant qu'il réalise le

monde, et non en tant qu'il en est une simple vision ou, plus simple encore, un point de vue. À «l'art comme transformation de la pensée en expérience sensible de la communauté⁴» répond la critique comme transformation de cette expérience en pensée élaborée conduisant le partage du symbolique dans la communauté.

Car au destin de l'œuvre en tant qu'objet réalisant l'avoir, fétiche incarné qu'un cercle d'élus s'approprie entre délectation et marchandisation, s'affronte bel et bien la critique qui propose son antidestin. À savoir, le primordial destin de l'œuvre comme sujet réalisant l'être, incarnation de la parole et lieu de discours dans l'espace de la société où la chose produite par l'homme devient productrice d'humanité.

DE L'ACTE CRÉATEUR AU DON DE LIBERTÉ

Quelques années avant sa réflexion sur le sensible pour terme du partage entre esthétique et politique, Jacques Rancière avait déjà posé le rapport à la création qui fonde l'être de langage bien en deçà du producteur d'art. «L'homme démocratique est un être de parole, c'est-à-dire aussi un être poétique, capable d'assumer une distance des mots aux choses qui n'est pas déception ou tromperie mais humanité, capable d'assumer l'irréalité de la représentation⁵.»

C'est donc par le seul changement de sujet que je reprendrai la phrase, «l'homme démocratique» suscitant le critique au regard du rapport singulier qui l'unit à l'art. Ce qui a pour effet de placer en même temps la critique d'art sous la question du style, hors-sujet de mon propos ici mais aspect que je souligne néanmoins. Car il m'est aussi essentiel que l'idée de la critique en tant qu'elle constitue ce que j'appelle un genre sans légende. En effet, il n'y a pas d'histoire de la critique d'art alors qu'il y a une histoire des théories de l'art constituée en champ de savoir à l'égal de l'histoire de l'art.

D'où, à mon sens, sa liberté. La liberté de ceux qui ne sont pas liés par le poids d'une histoire en héritage sur laquelle ils ont le devoir, assumé ou rejeté, analysé ou intériorisé, de faire retour afin de l'examiner; et ce, qu'ils la rejouent ou la ré-interprètent, la revendiquent ou la critiquent. Histoire des religions ou histoire du design⁶, l'histoire en héritage donne son identité et accorde sa légitimité à chaque discipline, champ de recherche ou de

création, immémorial ou émergent. Ainsi de l'histoire de l'art *contemporain*, dont le qualificatif énonce d'emblée le cadre surdéterminant qu'elle forme pour ses productions, tandis que l'époque ainsi désignée permet de se représenter l'histoire historicisée dont elle est une période, en l'occurrence celle du temps présent.

S'il comprend évidemment l'histoire de l'art, c'est plus encore ce passé en héritage, signe ou présence, que la critique d'art a capacité de saisir dans l'œuvre ou à travers elle, quand bien même ses causes ou effets ne rentrent pas dans l'intentionnalité de l'artiste et comme il en va le plus souvent. Évoluant, pour ce qui la concerne, sans date de libération à honorer ni statue de commandeur à révéler, agissant dans l'exception à la règle d'être laissée sans plus d'Écoles académiques ou révolutionnaires que de professeurs de chaire, la critique d'art est dans une liberté certes insolente au regard de l'œuvre chargée, elle, et qu'elle le veuille ou non, d'assurer une pérennité à l'histoire de l'humanité.

À l'image du nouveau-né qui vient aujourd'hui à la vie dans l'ignorance de pousser son premier cri de citoyen français endetté par un déficit public chaque jour plus abyssal, il est désormais dans la condition de l'œuvre d'art de venir au monde avec le passif de celles qui la précèdent, et auxquelles elle est redevable. Devoir de droit ou devoir de mémoire, à peine passe-t-elle sa première « échographie » qu'elle se montre déjà chargée de la dette du passé qui lui assurera peut-être la gloire au futur, mais dont le poids peut être insupportable au présent. Et l'être d'autant plus face à « l'insoutenable légèreté » de la critique si je peux me permettre de citer là Milan Kundera, son ironie à la fois coupante et mélancolique.

Simplement légère à première vue, cette liberté ne se révèle-t-elle finalement insoutenable au regard des liens contraignant l'œuvre en deçà d'une supposée liberté accordée à l'art ? D'ailleurs souvent accordée par les artistes eux-mêmes, une liberté comme grande et belle idée de l'art, mais que la critique remet en cause de par sa nature même de bâtarde issue d'un passé sans héros ni conquête, venant ainsi excéder l'œuvre au sens de l'exaspérer sans que le phénomène soit nécessairement perçu, et encore moins mis à jour, par l'une ou l'autre partie.

LA CRITIQUE COMME CHAMP HORS-CHAMP OU L'ORIGINE D'UNE HISTOIRE

Sans Histoire avec un grand H est donc la critique d'art. C'est-à-dire, sans histoire produite en tant que récit fait par l'homme de ses actions à travers le temps au regard du monde; et d'où l'humanité se produit à la fois par l'effectivité de celles-ci dans le temps et par le mythe qu'elles construisent au regard du monde, édifiant l'homme comme pouvoir d'action par lequel il devient mémoire incarnée au-delà de l'action réalisée.

Pour autant, sans passé reconnu comme histoire d'où elle aurait sa propre légende, la critique n'est pas sans avoir *une* histoire d'où elle s'est peu à peu constituée pour finalement exister sous sa forme présente. En sorte que ce cheminement vaut d'être rappelé. Car si l'art au sens d'activité symbolique précède l'homme comme être de langage articulé – puisque l'on parle d'art préhistorique quand bien même la notion d'art peut alors être contestée –, la critique d'art arrive à l'inverse très tardivement dans l'histoire de l'humanité pour articuler du sens à partir des objets que l'art produit.

Historiquement en effet, trois voies se proposent à la théorie de l'art: poétique, esthétique, critique. Et tandis que ces trois voies correspondent à trois approches *a priori* des œuvres qui sont désormais celles du *regardeur* et non plus seulement du théoricien, on note qu'elles s'articulent selon l'ordre chronologique par lequel, de Socrate et sa question fondatrice *Qu'est-ce que le Beau ?* à la *Poétique* d'Aristote qui s'entend mieux dans sa résonance étymologique de poïétique, la pensée sur l'art a tout d'abord été celle de la création. Ou plus exactement, du pouvoir créateur de l'homme conçu avec le terme de *poëin* qui signifie créer à l'égal de la nature qui crée sans imiter. À savoir: produire sans reproduire, faire (l'original) sans refaire (la copie), créer donc, au sens de *faire acte créateur* ou créer une création au sens de la création comme *faire créateur*.

Puis, malgré le passage étendu de la Renaissance et des théories auxquelles elles a donné lieu – où l'on relève que celles-ci le devaient pour beaucoup aux réflexions des peintres eux-mêmes considérant leur travail en relation avec les œuvres du passé tandis que le biographe Vasari inaugurerait le tout autre versant qu'est l'œuvre abordée par le vécu de l'artiste –, il faudra attendre le XVIII^e siècle pour qu'une deuxième voie se fasse jour, bien entendu avec Diderot en France, et plus encore avec Kant

en Allemagne reprenant la réflexion de Baumgarten sur l'*aesthesis*. Soit, en grec, la sensation; et Kant qui fonde, autrement dit, une réflexion non plus sur ce que l'homme crée dans le monde, mais sur ce que l'homme perçoit du monde à partir de ce qu'il crée.

De l'interroger entre objet et sujet, réflexif et réfléchissant, cette approche va extraire l'art comme sphère spécifique à l'intérieur du vaste champ de la création et devenir bien plus qu'une simple voie. Pensée par le philosophe, l'esthétique devient un mode de connaissance de l'homme, de l'homme comme tel et de l'homme dans son rapport au monde – sachant que pour le philosophe, l'esthétique est distincte de la philosophie de l'art quand bien même cette précision ne saurait faire ici le propos⁷. Car c'est ainsi qu'après la voie poétique élaborée dans l'Antiquité, puis la voie esthétique fondée au siècle de l'*Aufklärung* que traduit littéralement celui des Lumières, viendra la voie critique instaurée au XIX^e siècle, siècle du je en littérature, siècle des révolutions en politique et siècle de l'artiste en « citoyen engagé » tel Géricault avant Courbet sans parler du poète et écrivain Victor Hugo. Et siècle, aussi, où le poète Baudelaire sera critique d'art, à ses heures perdues cependant et si je puis dire.

Critique d'art, le scandaleux génie des *fleurs maldives*⁸ le sera d'abord dans le mépris qu'il portait à cette branche nouvellement née du journalisme; mais dont il accepta l'offre aux seules fins d'un travail alimentaire lui permettant de subvenir à ses besoins matériels. De sorte que si le même Baudelaire allait ensuite découvrir le champ d'exploration qu'elle offrait à sa création, c'est dire combien la critique d'art a une origine peu glorieuse. Parent pauvre de l'information dont la part noble revient à la politique, elle débute comme telle dans le journal entre une publicité pour des chapeaux et le feuilleton quotidien par lequel l'écrivain est reconnu comme créateur, à la différence du critique ravalé comme simple auteur, qu'il soit de fait journaliste encore inconnu ou par ailleurs poète déjà célébré.

DU BLEU AU ROUGE ET DU JARDIN À LA FRONTIÈRE

Très certainement, l'apologiste de la foule moderne mais contempteur de la « société immonde » qu'était Baudelaire n'aurait guère apprécié le

rapprochement que je suis plus véritablement en train de faire. Comment le dandy singulier, créateur unique par nature et génie sans rapport avec la multitude par définition, pourrait-il en effet souffrir que je « l'habille » en travailleur incorporé corps et âme à la masse des travailleurs théorisée et défendue par Marx ? Cependant, rappeler par le nom du poète cette origine qu'on pourrait dire « prolétaire » de la critique d'art n'est pas une simple anecdote pointant l'ironie de l'histoire.

Sans nom et sans classe, les *proletarii* de la cité romaine désignaient ceux qui vivaient uniquement pour produire et se reproduire. Laissés hors l'exis-tence par l'absence d'un nom qui reconnaît l'individu, et le reconnaît au-delà de la mort par la transmission de sa mémoire qu'opère la transmission de son nom, ces êtres hors identité et hors humanité étaient par conséquent laissés hors l'appartenance à une classe de l'organisation sociale dont la dernière était celle du *paria*, rejeté comme individu mais néanmoins reconnu comme groupe. De là que, forgée par Marx, l'appellation moderne de « Prolétaires fut le "nom propre" à des gens qui étaient *ensemble* pour autant qu'ils étaient *entre* : entre plusieurs noms, statuts ou identités [...] entre le statut de l'homme de l'outil et celui de l'être parlant et pensant⁹. »

Reprenant le terme à sa source afin d'élaborer sa pensée sur le politique, Rancière, pourtant là comme ailleurs étranger aux questions de la critique d'art, énonce une définition qui opère tel un calque. *Ensemble* avec la poésie et l'esthétique dont elle n'a pas pris le « nom propre » mais dont elle conserve la double identité, la critique d'art l'est par naissance sociale ou résultat de croisement et non par choix d'objet ou volonté de sujet, puisqu'elle le doit à son histoire personnelle qui n'en est pas moins factuelle. Venue d'un passé au sang bleu mais désignée par son sang rouge, elle le reste au présent, faite *ensemble* d'un sang mêlé qui la situe d'hier à aujourd'hui dans cet *entre* qu'on ne saurait mieux dire que par le non-lieu de l'étant-prolétaire, terme d'une condition existentielle bien plus que sociale. Vouée à glisser « entre plusieurs noms, statuts ou identités », la critique d'art ne l'est-elle enfin de s'inscrire « entre le statut de l'homme de l'outil », soit celui qui manipule des concepts et traduit des pensées, « et celui de l'être parlant et pensant », soit celui qui les invente et les produit ?

De l'acception étymologique à la signification sociologique, laquelle origine «prolétaire» formulerait alors comme originelle et structurelle l'espèce d'indétermination, embrassement de tous champs et nomadisme en toutes strates, qui la définit, pour les uns, forme élémentaire de la transmission de l'œuvre vers le public, pour les autres, forme élaborée d'un pouvoir élitaire sur l'œuvre et donc sur le public. Car aussi bien la critique d'art peut-elle faire remonter son origine à la philosophie grecque, aussi bien s'est-elle réellement constituée dans l'émergence de l'information, essentielle lumière d'où s'édifie le citoyen mais dont on sait la visée diamétralement opposée en tant qu'alliée de la publicité, nourrie et grandie au même berceau de la presse à l'ère industrielle.

Est-ce alors de cette double origine, l'une «aristocratique» (la philosophie), l'autre «prolétaire» (le journalisme), est-ce de cette double origine signant son hybridité de naissance, c'est-à-dire ici de classe, que vient l'indécidable de sa spécification qui laisse la critique dans une sorte de hors-champ au regard des champs dont elle relève ou procède? – Sans Écoles académiques ou révolutionnaires ni professeurs de chaire, disais-je auparavant, puisqu'on enseigne les arts plastiques à l'Université à l'égal de la philosophie mais pas la critique d'art qui, n'étant donc pas une discipline, est autrement dit un champ périphérique que chacun peut s'approprier en toute subjectivité et définir à sa guise, champ de savoir et/ou champ de création.

Fragmentaire mais essentielle, une partie de la réponse semble donnée dans ce qui semble bien être une difficulté de la critique d'art, c'est-à-dire des critiques d'art eux-mêmes, à s'assumer entre l'analyse nécessairement peu accessible voire hermétique des œuvres dont ils font leur objet, et le travail de pédagogie, c'est-à-dire d'accessibilité aux œuvres par laquelle on les entend parfois justifier cette activité. Mais dans tous les cas, ce que l'on peut affirmer de cette origine hybride qui la laisse *ensemble*, journalistique ou philosophique, dans l'*entre-deux* d'une zone frontière, c'est qu'elle fait de la critique d'art ce «jardin aux sentiers qui bifurquent» dont parle Deleuze. Lieu incarné de la pensée comme acte créateur, la figure d'une nature architecturée par l'homme comme être de culture rejoue la notion de topos ouvrant sur une infinité de champs d'où s'embrasse l'infinie possibilité du sens.

Ainsi, l'origine contradictoire de la critique d'art – origine de bâtarde, trouble et honteuse au regard des critiques eux-mêmes qui n'en font guère un blason au revers de leur veston – est-elle sa chance exacte de lui offrir la liberté dont je parlais précédemment non sans malice. Dans le labyrinthe de ce jardin, une liberté sous condition puisqu'elle est soumise au mouvement qui l'attache à l'œuvre pour lieu de son déploiement vers une intériorité de l'art. Et sur la zone frontière, une liberté sous surveillance puisqu'à l'égal de l'œuvre surdéterminée par l'art qui la précède, la critique est surdéterminée par l'œuvre à laquelle elle succède, quand bien même elle l'excède – et qu'elle excède d'abord pour la raison que l'œuvre existe sans elle, ainsi que l'histoire d'une naissance très tardive en fait état.

INTERMÈDE D'UNE CRITIQUE INUTILE

D'emblée provocatrice, l'affirmation de *la critique d'art comme l'art d'excéder l'œuvre* découvre là son autre pli. À savoir, le jeu invisible de son pouvoir de transformation en dépit des franges où elle se tient et de la faiblesse conséquente de sa résonance dans une société hors dialectique. Dominée par le paradigme de la formule binaire, ou triomphe d'un modèle du vide qui s'est exporté de « l'intelligence à puces » vers la parole de « l'intellectuel médiatique », une société où penser le présent consiste à le commenter en direct, si ce n'est à l'« onomatopéiser » en signe de noyé avec ou sans le son.

Par conséquent, c'est-à-dire au regard de cette société, la critique vient excéder l'art en le surpassant, cette fois, dans son inutilité. Alors que celui-ci ne sert effectivement à rien d'être « dans une finalité sans fin » – sachant qu'il reste toutefois à me faire pardonner de Kant pour une telle réduction de l'art comme accomplissement de l'homme –, que dire de la critique d'art que l'art lui-même trouve souvent inutile ? Parasite vivant sur le dos de l'œuvre dont elle concourt, de moins en moins d'ailleurs, à fixer le taux d'intérêt, elle peut assurément se dire « en trop » de l'art, et selon la sémantique marxiste où elle endosse ainsi le costume définitivement antagoniste à la casquette du prolétaire.

Existant au seul titre d'une plus-value qu'elle donne à l'œuvre tout en l'opérant pour elle-même, la critique d'art vue sous cet angle incarne à elle

toute seule le processus du capital pour définition du capitalisme comme économie politique. Mécanisme universel de la modernité démocratique mais idéologie monarchique du privilège exceptionnel, lequel se réalise par l'accumulation d'une richesse que le travail de l'homme constitue mais dont seul bénéficie celui qui la démultiplie. C'est-à-dire quelques-uns, dont le travail consiste à spéculer sur la valeur du travail produit par les autres sans redistribuer pour autant les richesses que ce travail produit a générées.

Mais si telle peut apparaître la critique d'art aux yeux de l'art – lequel ne fait dès lors que reproduire dans l'aveuglement le jugement porté sur lui-même par la société (la société dont un leitmotiv est le coût, sous-entendu exorbitant, de la culture, sous-entendue parasitaire) –, c'est oublier l'œuvre du symbolique qu'elle est de fait. Et qui, de fait, peut se voir niée comme activité en réalité dans la société, d'y être une pensée qui s'inscrit dans les marges et se produit dans les interstices. En ce sens clandestine plutôt qu'autorisée, la critique se détermine ici à l'exact inverse du capitalisme – ou logique qui, simple parenthèse, ressortit à celle du proxénétisme –, étant le travail imperceptible d'une résistance certaine dont ne resterait pas à convaincre Marcel Gauchet, philosophe interviewé lors d'une rare émission que la télévision est encore capable d'offrir.

À la question de savoir pourquoi il écrit de la philosophie dans des revues de philosophie que personne ne lit, ou si peu, il répond :

La revue est un lieu de résistance intellectuelle où l'on peut maintenir, dans un espace assez large, une exigence de réflexion qui a pratiquement disparu de l'espace public. Je crois que c'est donc un bon motif de s'y acharner, même si, par ce climat même, l'écho d'une telle entreprise est très souterrain¹⁰.

En d'autres termes, à question exacte, réponse non moins exacte, la première étant : « À quoi sert une revue, aujourd'hui¹¹ ? », la seconde tient en deux mots : à rien. N'était évidemment, et comme l'exprime Gauchet, que plus la pensée s'annule de l'espace public, plus la résistance est nécessaire ; et plus la résistance est nécessaire, plus elle nécessite les marges pour lieux de son exercice. Car plus elle fait posture médiatique dans l'espace public, plus elle y est impérative en tant que position effective. Ou position active, dont l'activité de la pensée comme acte créateur dans la société

est une forme aussi irréductible que sont incompressibles les lieux ignorés d'où elle peut œuvrer, ces trous noirs que constituent en quelque sorte les champs abandonnés, tel celui de la revue dont l'objet est la *chose en théorie*, espaces inconnus des icônes parlantes du tout-communicationnel.

Et c'est de cette façon que l'endroit de la critique comme champ d'une certaine invisibilité est celui d'un *partage du symbolique* dans la société. Car le symbolique ne saurait se résumer dans la logique binaire de la culture comme pur divertissement mis en scène et donné en spectacle. À l'image d'une eau infiltrant les murs dans une obscurité silencieuse sans jamais venir se déverser au grand jour, il pénètre de « son écho souterrain » le monde de « l'homme démocratique », cet *être poétique* dont parle quant à lui Rancière. Et tandis que la création du sens soumise à ce processus d'écoulement invisible suppose aussi sa dissolution, ou perte en temps réel de ce qui ne se manifestera qu'en temps différé, cette perte est néanmoins au gain d'une liberté.

Ainsi de la critique. Dans le labyrinthe ou sur l'entre-deux, le champ *inframince* de sa visibilité est celui de sa liberté, nécessairement relative comme telle mais effective comme liberté d'action. Des sentiers arpentés d'un jardin allégorique aux frontières traversées des champs du symbolique, elle est celle, bien peu légère et insolente, de la pensée en tant qu'elle réalise la notion d'existence dans la communauté, lieu utopique de l'être-ensemble qui transcende les êtres la composant.

TANT D'HEURES PASSÉES SOUS LES SUNLIGHTS

Pour autant qu'elle se prête maintenant au jeu du portrait chinois, on imagine qu'à la question « Et si vous étiez un procédé rhétorique ? », la critique d'art répondrait « l'oxymoron », forme s'il en est de l'excès et de la démesure. Sachant qu'à opérer par contraste ou même conflagration entre deux termes contradictoires, le procédé de l'oxymoron reconduit ainsi celui, pictural, du clair-obscur, forme éminemment caravagesque que le Baroque fera exulter. Mais nourrie, quant à elle, au lieu de sa propre mise en crise qu'est l'hybridité dont elle se fonde, la critique d'art déploie un jeu de pôles opposés d'où la violence qui en advient est à la fois plus évidente et moins certaine que la résistance dans laquelle elle se révèle.

Reformulant de façon abrupte la notion d'accomplissement de l'œuvre, la critique d'art en tant qu'elle excède l'œuvre veut indiquer en quoi, laissée hors discours, c'est-à-dire laissée hors sens, l'œuvre d'art au présent s'expose plus encore à sa compression. C'est-à-dire, à son aplatissement en objet de consommation culturelle; et que cet objet soit effectivement consommé ou non n'est pas la question. Car dans cette optique, l'art d'excéder l'œuvre désigne ce qui fait un véritable devoir de la critique pour autant qu'à s'exercer, elle élève l'œuvre à la dimension de l'art – ce qui sera à l'évidence entendu comme un outrage irréparable; mais sera néanmoins maintenu par l'affirmation selon laquelle, laissée hors l'analyse qui la théorise et la dialectise, l'œuvre en question s'offre *de facto* à sa relégation du statut d'objet-sujet au rang d'objet-fonction.

Laquelle fonction tient dans sa stratégie de visibilité immédiate, et comme il en va de n'importe quel objet étiqueté «culturel» en régime hyper-consumériste, éden *low cost* sur dépliant touristique ou roman *low style* d'un écrivain tel Houellebecq, bénéficiaire en gloire de son propre déficit qu'est en l'occurrence sa relation au genre humain érotique¹². Mais revenons à la critique d'art. Ou plutôt à l'art lui-même. En effet, le *low* caractérisant également nombre de ses œuvres, est-ce à dire que l'art est par nature doté d'une propriété qui lui permet de résister à son absorption dans le système «spectacularisant» de la société de l'objet ?

De fait, ce qu'il est de langage spécifique constitue un filtre dissuasif au regard du tout-communicationnel, formant une première «barrière de protection» dont la littérature comme langage commun des mots et la musique comme «art le plus immatériel», disait Hegel, sont quant à elle dénuées. Et le sont d'autant plus que leurs auteurs, écrivains et compositeurs ou interprètes, s'avèrent pris dans une fascination à l'égard de la scène médiatique, dont le champ magnétique se conjoint évidemment d'abord à celui du cinéma, objet artistique offert par définition à sa dégradation par l'image narcissique – de là que sa forme commerciale s'est elle-même immergée dans le cinéma industriel qu'elle a produit, tandis qu'*a contrario*, le cinéma d'auteur partage avec l'art contemporain son hermétisme de sens et partant, sa position de résistance.

Mais telle est cette fascination où s'engouffre l'ensemble des formes

de la création que, par comparaison, les artistes de l'art contemporain y demeurent jusque-là exemplairement sourds. Où l'on note alors que des ateliers de la Renaissance aux écoles d'art du monde postmoderne, l'art a reçu dans son passé en héritage une culture de la critique à l'endroit de l'organisation sociale qu'il n'a cessé d'entretenir et de développer dans son rapport à la chose publique. Ce qui, par comparaison renversée, n'apparaît guère comme une prérogative pouvant qualifier les écrivains, sans parler des musiciens, chanteurs et comédiens qui n'attendent précisément que d'être sollicités sous les *sunlights* pour prendre la posture médiatique de l'engagé révolté.

EXCÉDENT ET SUPPLÉMENTARITÉ

D'une culture de la critique pour conscience d'un être-au-monde à la critique comme théorisation de l'œuvre, retournons maintenant vers cette dernière pour la poser en tant qu'activité plutôt que création. Et que voyons-nous ? N'est-ce pas qu'elle tend elle-même à disparaître tandis qu'observé cette fois à l'intérieur de son champ circonscrit, l'art tend à répondre à son propre processus de «starisation»? Et tend à y répondre, autrement dit, au moment même où la critique comme présence du discours «excédant» tend à un certain évanouissement au profit du discours que j'appelle d'accompagnement.

Deux remarques s'imposent alors. La première, c'est que de façon incontestable, le commissaire d'exposition a désormais pris la place de légitimation de l'œuvre, rôle précédemment attribué à la critique comme aux instances l'officialisant plus véritablement, tel le conservateur. La seconde, c'est que là où la critique peinerait, quand bien même elle le voudrait, à transformer l'œuvre d'art en objet de consommation, le *curatoring* – car tout est dit dans la préférence en vogue pour l'usage du terme anglo-saxon – en est l'opérateur désigné. Soucieux de l'habillage dialectique de l'œuvre mais occupé à faire de l'art l'événement de sa monstration et non de sa théorisation, commandant par conséquent la mise en conformité de l'œuvre aux impératifs de nouveaux critères (dont celui que j'appelle le «format biennale»), il est toutefois brossé là sous la figure caricaturale de la star internationale, dont le nombre se compte en réalité sur les doigts d'une main.

Cependant, installé en nouvel acteur de l'art au moment précis où la société médiatique est unanimement reconnue pour nouveau règne, le *curator* ou commissaire d'exposition peut objectivement se définir comme moyen propre par lequel l'art intègre, non pas le fonctionnement, mais bien la logique du tout-communicationnel. Et pris dans cette nouvelle configuration, est-ce à lui seul que ce dernier doit alors de ne pas encore plier définitivement aux ordres de la première? Car l'art comme représentation ne saurait pas plus se dire immuable que son statut est pérenne, hier menacé par les foudres de la censure mais suscitant la vénération de l'objet saint, aujourd'hui suscitant le silence des disparus mais menacé par la contamination de l'objet jetable.

À l'œuvre d'art qui depuis toujours existe sans elle, je fais quant à moi répondre la critique qui lui permet de se définir au présent par ce qualificatif. Au temps venu d'une obésité de la chose inerte pour condition du monde tangible, il m'apparaît que la critique d'art ne constitue pas seulement un lieu de résistance pour la pensée. Produisant la pensée en tant que résistance, elle opère également comme une résistance pour l'art lui-même à travers les œuvres qu'il produit. Agissant en quelque sorte tel un rempart invisible, elle concourt à le soustraire – autant que faire se peut sans doute, mais certainement plus qu'il y paraît – à son aspiration sans retour dans le tonneau des Danaïdes qu'est le territoire sans fin ni limite de la communication.

À ce monstre insatiable, la critique ne demeure-t-elle pas inaccessible en effet, puisqu'à la différence de l'art qui se donne aux sens par la forme médiate de l'œuvre, elle se livre au sens par le temps différé de son langage? Constitué entre les champs sémantiques de la poésie et de la philosophie, lequel langage ne nécessite même pas d'inventer une langue «*poïesthétique*» pour que sa dialectique, irréductible à toute formule binaire, maintienne la critique en hors-champ de la gueule avide, faisant ainsi office de brise-lames pour l'art. Si avide, la communication qui a englouti le domaine de l'information¹³, que son champ éblouissant peut se dire magnétique. Il y a plus de quinze ans, Deleuze et Guattari soulignaient déjà: «Nous n'avons pas besoin de communication, au contraire nous en avons trop. Nous manquons de création. *Nous avons besoin de résistance au présent*¹⁴.»

Sous le règne totalisant de l'appropriation médiatique qui peut d'un coup la transformer en objet de divertissement ou de propagande si besoin est, c'est dire combien l'œuvre d'art, puissante par sa « valeur de culte » mais vulnérable par sa « valeur d'exposition » pour reprendre autrement Walter Benjamin, a ce besoin de la critique – forme dissensuelle de la création en tant qu'elle est d'abord critique de l'instantanéité communicationnelle. Mais un besoin par quoi la critique vient à ce point l'excéder – forme retirée de l'art sur lequel elle discourt mais dont elle fait l'excédent, au sens où elle intervient comme *supplémentarité* qui élève l'objet à la hauteur de sujet.

L'ART MARIÉ À LA CRITIQUE CÉLIBATAIRE

Si désormais peu de critiques ont donc le pouvoir, et hors même le désir qu'ils en ont, de « stariser » l'œuvre, leur action ne saurait être entièrement ici passée sous silence. D'autant que le jeu d'une comparaison avec d'autres arts a désigné « les laquais de l'ordre existant » dont parlait Adorno, auxquels ils ne sont pas étrangers. En effet, la coopération à l'intégration de l'œuvre dans l'empire de « l'omniprésente marchandise¹⁵ » peut bien être minime, voire dérisoire. Il n'en reste pas moins qu'elle suppose l'adhésion, première forme de la participation, à sa mise en conformité en tant que marchandise.

Soit une marchandise qui peut élever sa négociation à la hauteur de sa valeur ajoutée puisqu'elle continue d'appartenir au champ du symbolique tout en gagnant celui de l'économique. Mais marchandise elle est néanmoins, œuvre d'art livrée comme matière première au principe de la chaîne de production d'où advient l'objet de transaction à valeur d'usage qu'est l'œuvre liée comme telle au marché, et par conséquent aux attentes du marché. Ce qui la différencie radicalement de la critique dont je parle ici et vers laquelle je bifurque maintenant. Soit celle qui connaît une liberté, certes entre guillemets, mais qui opère d'autant qu'elle demeure à l'arrière-plan de l'œuvre placée, elle, sous les regards qui d'un coup la prennent et la percent. De sorte qu'un jeu de pouvoir existe entre l'œuvre et la critique, en dépit du fait que cette dernière est destinée à la lumière et à la mémoire tandis qu'elle-même est vouée à l'ombre et à l'oubli.

Rapport du sens qui s'échange dans la confrontation hors le rapport de servitude et d'intérêt par quoi la critique en vient à se faire le promoteur

de l'artiste, ce jeu est celui des forces en présence d'où la critique se manifeste en tant que champ de création et mode de pensée au regard de l'œuvre. Car sauf à voir la critique d'art comme un vernis passé sur l'œuvre pour la faire briller ou au contraire opacifier son éclat, et sauf à la considérer comme un commentaire en vue de sa « fétichisation » ou une notice aux fins de son explication ; mais sauf, encore, à envisager la critique comme une dame de compagnie appelée au chevet d'une belle endormie voire d'une reine moribonde, car sauf, autrement dit et enfin, à couper la critique de la crise qui fait sa racine, c'est dans ce rapport d'échange, don et contre-don du sens, que se réalise la relation d'union entre l'art et la critique. C'est-à-dire, la nécessité qu'a l'art de la critique autant que l'inverse.

Mais l'une prenant sens par l'existence de l'autre, c'est ainsi que leur accomplissement réciproque en vient à être aussi la cause d'une œuvre excédée de voir son sens mis à nu. Mis à nu par cette célibataire qu'est au fond la critique d'art, jamais mariée ou à peine mariée que déjà divorcée. Et mise à nu, une œuvre excédée de se voir dépouillée d'un droit du sens dont elle se conçoit comme productrice exclusive jusqu'à ce que la critique comme force en présence la décentre de ce statut imaginaire. Le jeu de pouvoir entre l'art et la critique a beau ne pas se confondre en concurrence d'ego, demeure en effet le fantasme d'une menace selon laquelle la seconde pourrait absorber, c'est-à-dire surpasser, le premier. Et ce faisant, que prononce sans l'énoncer cette ombre persistante au tableau, sinon la création de sens qui définit la critique ?

LA CRISE À LA FIN : UNE LOGIQUE DU LABYRINTHE

Sans histoire par quoi se constitue une légende ou forme *poétique* de la mémoire collective, mais nourrie par là même d'un savoir qu'elle confronte dans son mouvement vers l'art, la critique apparaît donc bien répondre de son nom ; critique venant de *krisis* qui, en grec, signifie ouverture, fissure, début de rupture. Issues d'une même étymologie, crise et critique sont ainsi liées d'appartenir à une même famille de sens, tandis que poésie et philosophie ont donné langue et pensée à ce produit de l'histoire des idées, reconnu comme nécessaire d'être désigné par ce nom : la critique ou l'art de mettre en crise autant que d'être mise en crise.

Mise en crise de l'œuvre – et par conséquent, mise en crise du regard porté sur l'œuvre –, la critique opère également comme double mise en crise de ses lieux d'origine: mise en crise de la notion perceptuelle de création qui, depuis Aristote, peine à se concevoir par le fragment contraire à la forme achevée. Et mise en crise de la notion intellectuelle de concept que la critique détrône du champ « au-dessus » de l'intelligible pour l'articuler au champ « au-dessous » du sensible; l'intelligible et le sensible s'entendant ici selon les registres platoniciens du monde des Idées, c'est-à-dire du sens, et du monde des formes, c'est-à-dire des sens.

Dès lors, c'est à plus d'un titre que la critique d'art peut être qualifiée d'exaspérante. Car elle l'est par excès d'un sens qu'elle s'en va, non contente de le donner là où il se trouve en se cachant, chercher de surcroît là où il ne se trouve pas mais qu'elle dévoile pourtant. Excédante, la critique, si elle excède ainsi l'œuvre, n'est-ce pas toutefois pour la raison qu'elle est en quête d'un sens contenu dans l'œuvre mais qui précisément l'excède? Du sens présent dans l'œuvre mais étranger à elle; étranger à l'œuvre qui ignore ce à quoi elle donne le jour, faisant en quelque sorte « naître sous X » une pensée qui transite par l'artiste en scintillant toujours plus avant, se fixant devant lui plutôt qu'en lui.

Excédant celui qui lui donne consistance comme elle excédera celui qui en cherchera la substance, une pensée qui oblige l'artiste à courir après ce scintillement en tant qu'objet capturé que l'œuvre contiendra, de la même manière que la critique court après l'œuvre en tant qu'objet contenant le scintillement du sens capturé.

LA CRITIQUE NE SAIT RIEN DE L'ŒUVRE

La critique, en effet, ne saurait elle-même s'exempter d'un inconscient propre qui la met dans le désir de l'œuvre au-delà de sa nécessité qui la légitime et, ce faisant, lui permet de s'exercer et donc d'exister. Interrogeant les raisons qui poussent les philosophes à réfléchir sur l'art, la philosophe Sarah Kofman élabore l'idée que s'ils s'acharnent tant et tant à faire dire *quelque chose* aux œuvres, les envisageant comme chargées de sens au-delà de toute forme, c'est qu'ils ont peur de leur mutisme. C'est qu'ils sont saisis par l'angoisse de l'existence face à « l'inquiétante étrangeté de ces "voix du silence" »¹⁶ dont parlait Malraux.

Certes, la critique d'art ne se confond pas à la philosophie de l'art à laquelle elle ne saurait se substituer. Mais après le retour à sa source ici opéré depuis la question de Socrate, le questionnement de Kofman peut sans plus de doute la conjuguer à son nom de sujet syntaxique. Ainsi, mise à nu par l'œuvre pour dire autrement sa mise en crise par l'art comme « voix du silence », quelle réponse la critique pourrait-elle nous donner à penser, sinon que, de fait, c'est dans cet effrayant *mutisme de l'œuvre d'art* qu'elle se met en mouvement ? Rencontrant avec lui une tout autre origine à son existence, c'est dans le phénoménal silence de l'œuvre qu'elle trouve la raison informulée ou inavouée, mais première, de se produire comme acte créateur, marge du sens en marge de la création. Ou marge de la vie qui s'écrit face à la mort, car tel est le phénoménal silence de l'œuvre, arrivant dans la promesse d'un sens qu'il dérobe alors qu'il le présente.

Aussi, de l'œuvre d'art comme objet qu'elle concourt à faire entrer en résistance, la critique ne saurait oublier qu'il est l'objet primordial. À savoir, celui qui la précède nécessairement, suscitant ce qu'elle est de discours en tant qu'il vient à elle comme ce qui résiste à la raison des sens. De sorte que quand bien même elle le voudrait, la critique d'art ne saurait se revendiquer comme savoir sur l'œuvre. Car ce qui crée son désir de l'œuvre et la met en mouvement vers elle, c'est précisément l'absence même de savoir à laquelle, soudain, l'œuvre vient la confronter, chargée quant à elle d'un savoir dont elle demeure au fond la seule détentrice.

Insu ou méconnu plutôt qu'inconnu, un savoir sans nom qui fait l'exact pouvoir de l'œuvre, condamnant à sa quête le champ de la théorie de l'art où s'inscrit une critique digne de ce nom. C'est-à-dire ici, digne de *son* nom. Soit une critique qui se souvienne du mot tel un « jardin aux sentiers qui bifurquent » de *krisis*, lieu convergeant de sa propre mise en abyme face à l'abîme qu'est l'œuvre.

1. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Minuit, 1988, p. 83.
2. Formule élaborée par le célèbre inventeur du ready-made lors d'une conférence aux États-Unis. Marcel Duchamp, «Le processus créatif» [1957], *Marcel Duchamp plays and wins, joue et gagne*, sous la direction d'Yves Arman, Paris, Marval/Galerie Beaubourg, New York, Galerie Yves Arman, Genève, Galerie Bonnier, 1984, bilingue anglais-français, p. 52-53.
3. Charles Baudelaire, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale* [1845-1861], édition établie par Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1992, p. xvii.
4. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, p. 71. Par ces termes, Rancière définit toutefois non pas l'art comme tel, mais «la base du programme esthétique de l'idéalisme allemand» qui donnera, dit-il, son origine à la pensée de Marx sur l'homme et le travail.
5. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 1998, p. 70.
6. Pour sujets 2005 et 2006, l'un des deux cours Histoire de l'art au programme de l'Agrégation Arts Appliqués proposait: «Le designer depuis 1970: rôle, statut, figure». De fait, tandis que cette discipline des plus récentes est désormais enseignée à l'Université (ainsi de Paris I), la critique d'art n'y fait l'objet d'aucune mention ou spécialité. À l'heure de la professionnalisation de toutes les activités par quoi l'étudiant en art pourra se placer dans l'ingénierie culturelle et l'artiste se vendre comme consultant quand il ne devient pas un modèle d'entrepreneur de type capitaliste cognitif, il apparaît clairement que l'enseignement de la critique d'art, si tant est qu'il soit possible, ne serait guère porteur en termes de retour sur investissement.
7. Ajoutons tout de même que l'esthétique s'inscrit dans un rapport subjectivant à l'art puisqu'elle le pense en tant qu'il relève du sensible de se donner comme sensation, c'est-à-dire par le percept – de là que l'esthétique ouvre la voie à la théorie de l'art comme théorisation de la réception de l'œuvre, laquelle suppose son expérience. Tandis que la philosophie de l'art s'inscrit dans le versant objectivant de ce rapport puisqu'elle pense l'art en tant qu'il relève de l'intelligible de se soutenir comme pur concept, c'est-à-dire hors l'œuvre comme pensée du percept. Ainsi, tandis que l'esthétique fait suite à la question de Socrate *Qu'est-ce que le Beau ?* pour dire autrement *Qu'est-ce que l'œuvre que l'art produit ?*, la philosophie de l'art se met, elle, à l'épreuve de la question *Qu'est-ce que l'art ?* Sachant qu'au regard d'un passé clos par Heidegger, cette interrogation postule l'idée de l'art comme essence tandis qu'au regard d'un présent ouvert par Wittgenstein, elle poursuit celle de l'art comme définition.
8. «Au poète impeccable [...], je dédie ces fleurs malades», écrit Baudelaire en tête de son ouvrage *Les Fleurs du mal* ainsi dédicacé à Théophile Gautier avant d'être condamné par la Justice à sa première édition en 1857.
9. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 88.
10. *Des mots de minuit*, émission présentée par Philippe Lefait, France 2, 25 janvier 2006.
11. *Id.* Posée par P. Lefait à M. Gauchet, cette question est donc celle que j'ai retraduite par «... des revues de philosophie que personne ne lit, ou si peu ?»
12. Cependant, il convient de préciser que donnant corps à l'objet primordial définitivement perdu, la création est par conséquent, et quelle qu'elle soit, un travail sur le déficit de ce qui manque au sujet de l'inconscient puisqu'elle se réalise comme tentative à jamais impossible de combler le trou de ce qui fait défaut. Soit le vide laissé par la perte, absence ou présence de l'objet de la castration déterminé par Lacan qui l'appelle l'*objet petit a*.

13. Ce que souligne avec force le journaliste lui-même qu'est P. Lefait lors de son interview avec M. Gauchet. *Des mots de minuit*, cf. note 11.
14. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1991, p. 104.
15. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [1951], traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, postface de Miguel Abensour, Paris, Payot coll. «Critique de la politique», 2001, p. 158.
16. Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 24. Sachant qu'au-delà de cette référence de page, l'ouvrage est déterminé par cette interrogation.

LA CRITIQUE D'ART EN 2006 : POINT DE VUE D'UNE ÉDITRICE

Isabelle Lelarge

Je dois admettre qu'il y a bel et bien une crise de la critique d'art au Québec. Celle-ci découle de la fermeture du milieu artistique, de la quasi-disparition des modèles, ainsi que de l'extrême singularité de l'art, qui force les limites des genres, d'une part, et implique une critique neutre et promotionnelle qui ne sait pratiquement plus comment se définir ou élaborer ses propres enjeux, d'autre part.

Au cours des dernières années, on a constaté que la plupart des critiques en arts visuels ne portaient plus de jugements. Aujourd'hui, par une pruderie que je qualifierais d'anglo-saxonne, on s'en tient en substance à la description, ce qui relève davantage du rôle de l'historien d'art. Et, pourtant, la critique d'évaluation a déjà existé. On se souviendra des années 1980, alors que plusieurs professeurs d'histoire de l'art cherchaient à nous inciter à l'exercice d'une critique plus vigoureuse. Qu'on se rappelle feu René Payant, qui ne tolérait pas la moindre mollesse.

Le métier de critique, qui englobe l'évaluation, n'a jamais été populaire, encore moins chez nous, où la religion nous a tant appris à nous taire – d'ailleurs, c'est à se demander si une influence liturgique n'est pas encore active dans ce milieu. Pourtant, dans d'autres disciplines artistiques, la critique exerce toujours son rôle d'évaluatrice. Qu'on pense au théâtre, à la littérature, au cinéma, à la musique, à la chanson populaire, à l'architecture, etc., où l'on attend de la critique qu'elle fasse son travail et qu'elle fournisse une orientation aux créateurs, aux amateurs et même au grand public. En arts visuels, tout se passe comme si les créateurs ne voulaient plus de

l'avis du critique. Leur pouvoir politique est tel qu'ils sont désormais juges et parties, et la critique n'a d'autre choix que de rentrer dans son trou si elle veut encore trouver des amis et, surtout, des appuis. Le pouvoir de tel ou tel groupe de créateurs s'obtient par le degré d'importance que les gouvernements lui accordent. Or, on le sait, les programmes de subvention consacrés aux critiques sont si rares et si désargentés que l'incidence politique de la critique s'évanouit. De plus, ne l'oublions pas, le Conseil des arts et des lettres du Québec appartient à des créateurs, et il est dirigé par un conseil de créateurs provenant de diverses disciplines artistiques.

Dans le bal magistral de l'univers « mirifique » de la promotion, tous les intervenants tiennent leur rôle d'agents actifs, pour ne pas dire fictifs, mais peu créateurs. Pour beaucoup de critiques, la description est devenue, comme telle, un art en soi, ce que nous verrons plus loin.

Le pouvoir des artistes en arts visuels se nourrit du fait qu'on n'ose pas les contester, et certainement pas de ceux qui le pourraient, soit les critiques eux-mêmes. Est-ce pour l'amour de l'art, un amour inconditionnel qui imposerait au critique une situation de subordination? Qu'on me comprenne bien, je ne suis certainement pas en faveur d'une critique facile, cynique et négative, mais j'appelle à une « critique reconstructive », comme celle que définissait le philosophe Rainer Rochlitz.

Concrètement, en tant qu'éditrice et rédactrice en chef, j'ai observé que depuis cinq ans, il y avait de moins en moins de comptes rendus d'expositions dans les revues d'art du Québec. J'estime que le nombre d'expositions recensées a diminué d'environ 50 pour 100. À *ETC*, nous publions maintenant un maximum d'une dizaine de comptes rendus d'expositions par trimestre environ, au lieu d'une quinzaine en moyenne, comme c'était le cas auparavant. Nous avons, en effet, toujours privilégié l'exposition comme telle, en lui consacrant plusieurs pages/revue par événement et en présentant plusieurs documents visuels, de petits et de grands formats, et ce, pour chaque exposition. Ceci nous caractérisait, entre autres, par rapport à d'autres revues qui, en général, accordent peu d'espace aux expos, souvent une demi-page seulement, consacrée à la couverture de l'événement et illustrée d'une seule photographie. Chez nous, cette section occupait la moitié de la revue. Nous pensions que l'exposition représente

un moment crucial de la vie d'un artiste, tout comme de celle d'un critique. Les travaux des artistes étaient donc enregistrés au présent, dans le feu d'une actualité, et non de manière rétrospective. Le fait même de couvrir des expositions dénotait, certes, un intérêt envers la scène artistique.

Sur le plan éditorial, chaque numéro de *ETC* était doté de deux volets principaux: dossier thématique et expositions. Les dossiers thématiques devaient permettre de prendre un certain recul sur l'œuvre d'art, en vue d'articuler divers questionnements et débats autour d'axes précis. *ETC* a toujours eu, également, cette autre caractéristique de privilégier la présentation de substantiels dossiers thématiques. À cet égard, permettez-moi de rappeler qu'*ETC* a été la première revue québécoise d'art actuel à publier des dossiers étoffés dans chacun de ses numéros et ce, depuis 1987.

Pour parler d'une autre revue d'art, le cas de *Parachute* illustre aussi très bien ce changement d'attitude à l'égard de l'exposition, car sa section en traitant cible la moitié moins d'événements qu'auparavant, si on remonte à l'époque où la revue n'était publiée qu'en noir et blanc. Aujourd'hui, la section consacrée aux expositions fait l'objet d'une publication à part, qui se nomme *Para Para* et qui paraît sur un papier journal noir et blanc, même si, par ailleurs, la revue comme telle est passée à la couleur.

Visiblement, ici, l'importance accordée aux expositions s'est modifiée grandement et, pourrait-on dire aussi, déplacée. Je m'explique. *Parachute* couvre, chaque trimestre, nettement moins d'expositions – environ une dizaine au lieu de près du double, avant les années 2000. Paradoxalement, *Parachute* se sert en fait de sa section des expositions, pourtant réduite en importance, pour promouvoir et la revue et son label, puisque *Para Para* est distribuée et est présente sur plusieurs lieux d'expositions.

Autre fait majeur nouveau, les expositions couvertes aujourd'hui par *ETC* ou *Parachute* proviennent davantage de l'étranger que de la scène locale québécoise. Ceci a pour résultat que la scène locale est quelque peu délaissée par nos critiques, et il y a lieu de se demander pourquoi. Localement, on le sait, la scène des arts visuels a beaucoup changé depuis cinq ou six ans, avec le triomphe d'une «esthétique de la banalité» (selon une expression de Paul Ardenne), ou, si l'on préfère, depuis que l'enseignement de *L'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud a littéralement

charmé, pour ne pas dire endoctriné, bon nombre de créateurs associés à des centres d'artistes québécois.

J'ai lu récemment un article de Nicolas Bourriaud, paru l'été dernier dans un numéro hors série de la revue *art press*, portant sur l'exposition consacrée à la « Scène française ». D'après lui, les différentes scènes artistiques internationales se sont approprié les propos et les formes découlant de son ouvrage de manière diversifiée. Il est permis de penser que le Québec constitue le terreau idéal pour l'implantation des attitudes découlant de cet ouvrage. Premièrement, le marché de l'art contemporain y est quasi inexistant; deuxièmement, il existe au Québec un système de subventions fort, qui favorise largement les problématiques citoyennes et donc le souci de démocratisation de la culture; en troisième lieu, les centres d'artistes offrent une liberté totale aux créateurs et toute forme de prospection y est favorisée. Par ailleurs, si l'on compare ce qui se fait en France et au Québec en matière d'art du rien ou de la banalité, on voit une mer, que dis-je, un océan, séparant les créateurs qui s'inspirent de cette esthétique dans les deux pays. Mais je ne m'attarderai pas à ce sujet transversal au débat d'aujourd'hui, où il apparaît en fait que l'objet et le décor l'entourant sont encore très présents en Europe, par rapport à ce qui se fait ici.

Ainsi, pour paraphraser Yves Michaud dans son ouvrage *L'art à l'état gazeux*, on pourrait croire que la critique, elle aussi, appartient à ce même état gazeux. Je dirais même que la critique est devenue frileuse, car, pour aller cette fois dans le sens de Paul Virilio, dans son ouvrage *La Procédure silence*, la critique se tait. Et que permettent ces mutations artistiques aux critiques, si ce n'est de revenir à la simple, mais combien noble tâche de l'historien d'art, mais certes pas à celle de la « critique reconstructive », telle que définie par Rainer Rochlitz dans *Feu la critique ?*

Les critiques qui travaillent à partir de l'esthétique relationnelle travaillent dans le sens de la description et ne portent pas de jugement. Ils accompagnent l'œuvre, disent-ils. Or, ce terme ne fait qu'alimenter l'ambiance de « pré-arrangements funéraires » qui entoure l'art et la critique du Québec. Accompagner l'œuvre, quelle misère parfois et surtout, quelle soumission! Je ne souhaite pas pour autant que la critique soit capricieuse, hystérique et sans pensée forte, mais bien qu'elle adhère totalement à

une vision de l'art précise, bref qu'elle fasse preuve de détermination et que, par conséquent, elle cesse d'être victime d'un système où l'artiste impose ses vues au critique.

À l'occasion d'un récent colloque sur l'état de l'édition dans les centres d'artistes, j'ai lu Anne-Marie Ninacs, qui est une critique très appréciée au Québec, ayant amorcé sa carrière dans les centres d'artistes. Elle estime que cette situation n'est plus acceptable, et que le critique devrait refuser d'agir dans le sens unique de la promotion (et, implicitement, de la non-crédation). Un système artistique qui oblige le critique à suspendre son jugement, sauf dans certains cas, est inadmissible. Quelle hypocrisie collective que ce système qui permet au critique de juger, d'évaluer et donc de retenir ou de rejeter uniquement dans le contexte de commissariats ou dans le cadre des fonctions de membres de jurys, lors de la présentation d'expositions, ou, encore, à l'occasion de l'octroi de bourses ou de subventions. Bref, on demande aux critiques de juger si et seulement s'ils ont été autorisés à le faire. Quelle belle autonomie pour la critique!

Pour résumer, au Québec, tout se passe comme si l'art qui se tourne vers le citoyen était le seul art contemporain qui compte. Les gouvernements appuient totalement cet art qui sert de propagande pour ceux qui le pratiquent. Où sont la subversion, le risque et l'anarchie dans un art officiel appuyé et préconisé par l'État? On se heurte donc, là, encore, à une nouvelle antinomie!

L'événement annuel de septembre, « Les Journées de la culture », qui rassemble tous les arts, devient une tribune idéale pour tout ce qui relève de l'esthétique relationnelle. L'événement est organisé par une instance para-gouvernementale dont le mandat premier est de démocratiser l'art. Évidemment, il ne s'agit pas de rejeter en bloc une telle démarche, d'autant plus que l'art est loin d'être incrusté, ici, dans nos habitudes. Loin de là.

Toutefois, même si je crois aux retombées parfois positives d'une telle démarche, je pense que ce projet frôle le totalitarisme tel que Paul Virilio l'aborde dans *La Procédure silence*, alors qu'on assiste à un repli des publics d'initiés et des critiques qui, en effet, ne se sentent pas concernés par ce qui relève uniquement du spectacle et de l'amusement. Le projet est totalitaire, car de gré ou de force, on fait tout le nécessaire pour que le citoyen rencontre l'art, mais certainement pas pour que l'initié y reste attaché.

La situation est telle que j'ai dû revoir complètement ma position, moi qui ai toujours préconisé des théories reliées à l'art du vide ou à la banalité, et même contre le marché, ce qu'en tant que créatrice aussi je pratiquais. Le fait d'avoir institutionnalisé ce qui ne s'institutionnalise pas, à savoir la liberté du créateur et du critique, a conduit, à mon sens, la scène des arts visuels vers un non-lieu, dans un système où seul le cynisme fait office de loi, ce à quoi je ne puis me résoudre.

Honorer la banalité relève de la décadence et de la transgression, comme nous le rappelle Paul Ardenne, dans son ouvrage *Art, l'âge contemporain*, où il soutient qu'après la complexité des œuvres du XX^e siècle, l'artiste travaille désormais descendu de son piédestal, pour ne plus tenir le rôle de « sublimateur » professionnel. Dans son chapitre intitulé « Un art du presque rien », l'auteur prétend que la position de ce type d'artiste « banaliste » relève du repli, à la fois esthétique, intellectuel, et personnel. Et je pense que c'est ce repli que subit également, par contrecoup, le critique. Il faudrait maintenant admettre, après bientôt une douzaine d'années, que le plein a fait le tour du rien, et que ni le public ni les spécialistes ne s'entendent réellement pour trouver ces démarches stimulantes, au point que le repli est souvent stérile, pour ne pas dire suicidaire. Mais je ne veux pas à nouveau emboîter le pas à Paul Virilio.

J'ai toujours eu de sérieux doutes sur le succès de ces entreprises de démocratisation. Il suffit de relire un récent article du *Devoir*, daté du 15 septembre 2006, pour bien comprendre que ce vœu de toucher davantage le grand public semble toujours bien illusoire. Voici les propos de l'organisatrice de l'exposition *Les Convertibles*, Sylvette Babin, quant à l'impact public de ce projet, repris de Thierry Raspail, lors de la *Biennale de Lyon*, alors que plusieurs autobus ont été travaillés par divers créateurs. Pour elle, « L'autobus n'est au fond qu'un prétexte, ce qui est important, c'est l'échange... » Je me permets un aparté : pour une fois que ces esthéticiens du rien faisaient dans le massif ! Je dois admettre, d'ailleurs, que ce projet me touchait davantage qu'à l'habitude. Madame Babin poursuit : « Effectivement, c'est bien beau de vouloir aller vers le public, mais s'il ne veut pas venir à toi [...] L'artiste, c'est son travail, mais le citoyen, il a sa vie, il n'est pas payé pour consacrer du temps à l'artiste, il a l'impression que ça bouscule ses affaires. »

Et le public d'initiés, lui, s'est-il rendu sur les lieux au cours des trois seules journées de présentation de cette exposition, qui était tout de même organisée, entre autres, avec la participation du Musée national des beaux-arts du Québec? Et qu'a-t-on lu de brillant et de personnel sur ce projet, si on oublie la sempiternelle description? Tel autobus avait tel contenu et tel autre avait tel autre contenu, etc. Pourtant, il y avait certainement matière à ce qu'un critique monte à bord de cet autobus de la pensée, si je puis me permettre une telle comparaison.

Ce qui me désole particulièrement, c'est le rejet que le public habituel de l'art subit dans ce système de la course effrénée vers le citoyen. En bout de ligne, le grand public n'est pas réellement au rendez-vous. Il y a même lieu de penser qu'il y a de moins en moins d'eau à ce puits de l'esthétique relationnelle sauce Québec, et que les amateurs ne se sentent plus concernés. Dès lors, comment voulez-vous que les critiques, qui sont des êtres extrêmement sensibles, puissent remplir le contrat de super-héros de l'art, simplement en en faisant la promotion? Tout est orchestré pour qu'ils se sentent découragés de ne pas se sentir concernés, dans une aventure qui les dévalorise. Malgré tout, l'aventure de l'esthétique relationnelle demeure pleine de beaux défis, pour le critique, comme tout nouveau champ artistique, mais ceci uniquement s'il peut agir en dehors du giron de la promotion et avoir un autre rôle que celui de simple outil.



Revenons aux contenus des revues d'art contemporain, ou actuel, et à une autre conséquence, non négligeable, du fait qu'il y a moins d'expositions et que les dossiers thématiques se soient nettement étendus, au point que nos revues se rapprochent maintenant davantage de la mission du livre que de celle de la revue. Ainsi se perd, inévitablement, une certaine manière de travailler en édition, par le système de rouages d'une mécanique qui fait que nous ne travaillons plus dans la dentelle, mais bien dans autre chose. Les articles de fond qui à tour de rôle dressent le profil d'un même thème ont en ceci quelque chose de passif, si je puis m'exprimer de la sorte. On continue de niveler encore et encore, toujours par le bas. Mais cela va de

pair avec une société où, on le sait, tout fout le camp. Un grand nombre de critiques se livrent donc maintenant à un seul travail qui consiste à aborder de grands sujets pour les décrire, mais sans jamais les critiquer ou les approfondir. Quant à l'éditeur, lui, il s'occupe d'intégrer le tout dans le cadre d'un ensemble plus vaste.

De quelle liberté jouit encore le critique dans un tel contexte ? À titre de consolation, je me dis que la critique n'est pas en train de disparaître, mais seulement occupée à réfléchir, cherchant à se redéfinir. Comme j'aime à le penser, au Québec, il n'y a pas de marché de l'art contemporain, mais il y a bel et bien un marché de la subvention. Au lieu de nous offrir un univers très riche en prospections, cette situation nous a apporté un lot de découragements où le critique, que dis-je, le promoteur, se noie dans son propre discours, à moins qu'il ne fasse plus la différence entre écrire sur l'art et le réfléchir.

Pour terminer, quelques mots sur le document visuel qui vous fait face, et qui questionne, par allégorie, ce que je viens de vous soumettre. J'ai choisi de prolonger mes propos au moyen de cet extrait d'une installation chorégraphique à laquelle j'ai assisté tout récemment, à L'Agora de la danse. Cette œuvre, intitulée *Recombinant – le corps tech(o)rganique* du groupe Kondition Pluriel, présente une interactivité non systématique entre les images, les sons et les corps. Les deux performeurs Martin Bélanger et Catherine Tardif, sous la direction artistique de Martin Kusch et de Marie-Claude Poulin, abordent la difficulté extrême de chercher un langage qui se tienne en dehors des disciplines, dont il questionne les conventions. N'est-ce pas, justement, ce que la critique d'art doit tenter de faire ?

JUGEMENT ET DÉMOCRATIE FAIRE ŒUVRE – FAIRE ACTE DE JUGEMENT

Chantal Pontbriand

Nous sommes invités à parler de prospection et de diffusion... Essentiellement, il s'agit de voir comment on appréhende une œuvre, comment on se l'approprié en la faisant sienne, en l'intégrant dans le registre de ses paramètres critiques. La question qui émerge est celle de «comment juger». Comment on rencontre une œuvre, comment cette œuvre fait sens en nous. Ce processus est complexe puisque l'œuvre fait sens en nous, mais ce sens est empreint d'altérité. Il s'agit d'une réelle rencontre entre soi et l'autre, un processus qui se situe aux confins de l'individualité et de la collectivité. L'œuvre s'institue dans ce processus: à partir de sa singularité, elle acquiert un sens partageable. Ainsi, bref, allons-nous de «la prospection à la diffusion» dans un mouvement de va-et-vient incessant, et sans cesse renouvelé dans le temps et dans l'espace. Le texte qui suit pose l'art et sa réception dans une problématique qui se situe entre jugement et démocratie, une problématique qui a partie liée avec un processus, et qui est pragmatique plutôt qu'énonciation dogmatique.

FAIRE UNE ŒUVRE, FAIRE UN GESTE, BOUGER, SE MOUVOIR, S'ÉMOUVOIR
Wittgenstein parle de l'architecture comme étant un geste; il met ainsi l'accent sur la matérialité du faire, sur le corps comme porteur d'un mouvement qui oscille entre la vie intérieure et la vie extérieure. Le corps médiatise ce mouvement, se fait instrument du geste. Comme tout instrument, il a son histoire, son sens, un mode d'articulation qui lui est propre et qui le singularise par rapport à d'autres outils, d'autres agents porteurs de sens.

Le corps porte, mais il comporte aussi : il est porteur d'un acte, lequel se matérialise par le geste qui, loin d'être uniquement fonctionnel, loin de viser la simple trajectoire d'un point A à un point B, inscrit du sens dans son sillage. Le corps se comporte, il a sa vérité propre qu'il porte avec lui, qui accompagne, donne à la fois sens et forme au geste. Le geste, comme nous le dit Giorgio Agamben, porte son potentiel en lui. Il porte passé, présent et futur, c'est-à-dire mémoire et désir, avenir. La mémoire est quelque chose d'inscrit dans le corps. Elle habite la chair autant qu'elle nourrit la pensée. *The mind is a muscle*, nous dit Yvonne Rainer. Le corps est une éponge qui a absorbé le parcours d'une vie, d'avant et d'après la naissance. Le corps porte en lui une histoire, tant habité qu'il est du passé et du futur. Le corps comporte chez chacun d'entre nous cette mémoire qui nous est singulière, un état d'être qui forme une singularité.

Le geste est l'écho de cette singularité, qui en désigne l'unicité, une unicité qui est tant physique que mentale, chose de l'esprit, produit de la pensée, ce qui fait sans doute dire à Agamben qu'il est potentiel, pur potentiel. Cette idée de potentiel peut être mise en doute : le geste n'est-t-il pas purement fonctionnel ? Ce « purement » fonctionnel n'est-il pas paradoxal au départ ? Le pur étant le contraire de la fonction : le pur étant libre de tout référent ; la fonction, au contraire, étant liée de toutes parts, produit de là où elle vient, conçue pour remplir un but là où elle va, emportant tout sur son passage dans le mouvement même de la fonction, du but à atteindre, du mandat à remplir.

THE MIND IS A MUSCLE

The mind is a muscle, ce mot nous guidera dans ce parcours de pensées autour des questions de jugement et de démocratie. Comment l'esprit, le jugement, fait-il corps ? Jugement et esprit sont-ils liés ? Ce que l'on pense est-il nécessairement un jugement, est-ce nécessairement juste ? Si une chose est juste, c'est qu'elle est le produit du jugement, produit de l'esprit. Comment le jugement se formule-t-il ? Comment l'esprit arrive-t-il à produire un jugement ? Nous jugeons en fonction de nos connaissances, de notre expérience, de notre état d'être. Le jugement se produit en rapport avec le temps. Il est lié au temps, au *hic et nunc*, l'ici maintenant qui est relié,

interconnecté avec un être-au-monde qui est une présence au monde, une co-présence. *The mind is a muscle* dit bien que l'esprit ne se manifeste pas, n'existe même pas, sans le muscle, sans la chair, sans le corps. Le corps matérialise l'esprit, le lie à la réalité matérielle du monde. Le corps incorpore, il absorbe le monde autour: il le reçoit comme une éponge, le filtre, et renvoie autant qu'il reçoit des sensations. Ces sensations, issues de perceptions, font de nous, comme la chorégraphe Anne-Teresa de Keersmaecker le dit à propos des danseurs, des thermomètres du monde. Nous sommes en mesure d'en saisir la température, le climat, les changements: il y a une météo du corps qui est le propre de chacun, qui lui donne sa singularité, son individualité. Cette individualité ne peut exister sans ce muscle qui se fait esprit au contact du monde, sans le corps qui se fait pensée au contact du monde.

Le jugement est la résultante de ce corps-monde qui nous habite. Le corps-monde n'est entièrement ni corps ni monde. Il n'y a pas de séparation quand il s'agit d'être-au-monde, d'être dans le monde, entre ce corps qui est notre *habitus* et le monde qu'il l'est aussi. «Le langage est une peau», nous dit Lacan. La peau est cet organe qui, loin d'être une simple enveloppe, agit en tant qu'interface avec le monde, interface de l'être, cet amalgame fait d'un corps biologique, de cellules, d'eau, de sang, et d'un esprit, une âme qui en est le souffle, qui donne la respiration, une respiration qui prend l'air du monde, le rejette pour aussitôt le reprendre. La vie est liée au début et à la fin du souffle. Le souffle en est l'*anima*. L'*anima* est indistincte du mouvement des muscles qui produisent le souffle, qui donnent la respiration qui permet d'aller chercher la vie, de l'entretenir. L'*anima* incorpore le temps, l'ici maintenant. L'*anima* est thermomètre. Elle est la réunion de ces forces et de ces intensités qui combinent biologie et mémoire, passé, présent et futur. L'*anima* nous insuffle une conception de la vie qui lie de façon interdépendante notre passé et notre futur. L'*anima* nous permet d'aller vers l'avant. Elle s'inscrit dans la continuité et dans le renouveau de la vie.

L'*anima* et le jugement sont des réalités que l'on peut désigner comme concepts, ce sont des concepts porteurs de potentiel: des concepts qui ouvrent sur autre chose, qui ouvrent sur l'autre. Le jugement est porteur

de changement: il transforme la donne. Il transforme l'état de latence des choses, leur passivité, leur côté dormant en principe actif, en mouvement. Le jugement est un mouvement de pensée. Il met la pensée en mouvement autant qu'il la reflète. Faire un jugement, n'est-ce pas rendre aux choses leur mouvance, insuffler une vie, aller vers l'avant? Certains pourront objecter que le jugement n'est pas nécessairement lié au changement, à une nouvelle donne. C'est alors qu'il s'agit d'un faux jugement, qui n'est basé que sur le passé, sur des préceptes, des a priori que l'on n'est pas prêt à questionner. Le questionnement est indispensable au jugement. Pour faire acte de jugement, il faut remettre en question le passé, et ses a priori, il faut remettre en question les règles. Et proposer autre chose, une direction à prendre. Le jugement prend corps dans le geste. Le geste incorpore l'acte: il exprime l'*anima*, le souffle. Il est porteur d'une réalité distinctive, il formule en soi une proposition distinctive.

En quoi cette proposition distinctive qui est issue du jugement de l'un, de la pensée de l'un, est-elle juste? La pensée a une adresse, qui gagne en intensité quand elle s'adresse à l'autre. La pensée se formule, s'élabore à partir de percepts et de concepts qui sont issus du contact avec l'autre – utilisons ici le grand Autre de Lacan: cet autre qui désigne à la fois le monde et les autres, autres êtres avec qui nous sommes en co-présence. Le jugement est juste quand il comporte une partie de lui-même qui s'adresse à l'autre, une composante qui fait qu'il n'est pas refermé sur lui-même. Le jugement réel demande une ouverture. En ce sens, le jugement ne peut être refermé sur lui-même, c'est-à-dire qu'il ne peut pas se contenter de redites, il ne peut pas conforter le même: le jugement ne peut être répétition de lui-même. Il ne peut prendre les éléments d'un problème, les éléments de la donne et les régurgiter dans le même, dans le statu quo. Le jugement introduit la différence, il accepte sa différence. Il pointe même la différence.

Ainsi, l'art ne peut se contenter de se répéter, d'être dans le même. L'art est ouverture, en tant que jugement sur le monde, ou jugement dans le monde. Pour exister, l'art exprime sa présence dans le monde, sa co-présence au monde: il porte en lui le mouvement de l'esprit et de la chair. *The mind is a muscle*: l'art a partie liée avec le monde, tout en étant hors du monde. L'art est questionnement: il avance des hypothèses.

Mais ces hypothèses ne peuvent rester lettre morte. Elle doivent induire le changement. Elles doivent porter les choses plus loin, au-devant. Ainsi l'art est-il performatif en son essence : il performe. Mais comment ? L'art est une co-présence, il fait circuler les intensités issues du mélange corps-pensée. Il catalyse la pensée de l'un et devient la pensée de l'autre. Tout au cours de ce chemin, la pensée se transforme, se métamorphose et de cette circulation des choses naît une pensée en commun, une pensée du commun, à savoir que l'art exprime une manière d'être en commun, une manière d'être au monde. Faire œuvre, ce serait donc faire acte, et faire acte, produire du jugement.

LE POLITIQUE DANS L'ART

Faire œuvre, c'est produire, énoncer en assemblant des images, du son, du corps. Le monde actuel met à notre disposition une panoplie de techniques et de technologies qui permettent l'assemblage de ce qui fera œuvre, de ce qui fera événement. L'acte est dans l'assemblage de ces données du monde matériel mariées au monde immatériel, au monde du sensible. Le sensible est cette interface dont la peau fait office de capteur. L'assemblage ne répond plus à certaines règles, semblables à celles qui nous ont été léguées par la peinture, la sculpture, la musique ou les genres ou disciplines « classiques ». L'hybridité et l'interdisciplinarité font aujourd'hui bonne figure. Que cherche-t-on à exprimer en croisant ainsi les genres, en sortant des sentiers battus ? Ce qui est au-devant de nous, ce que le langage dont nous disposons ne peut encore énoncer. Faire de l'art, faire acte, c'est tenter de se positionner dans un monde en mouvement. C'est oser le développement d'une pensée novatrice, une pensée exploratrice et découvreuse, une pensée qui porte et se comporte, une pensée qui engendre ce qu'il faut pour nous permettre d'être là, de toucher à un supplément d'être. D'être-au-monde, conscient, et non pas inconscient, endormi, mais réveillé et ouvert. La pensée ouverte est une pensée belle, une pensée qui respecte sa mouvance et la mouvance du monde. Ceci est un jugement, ceci est le jugement que l'œuvre permet de faire. L'œuvre est la chose qui met la pensée au travail, la sienne propre, et celle de l'autre, des autres. Elle génère de l'être-en-commun parce qu'elle s'inscrit dans le

contact de l'un à l'autre. Ce contact s'établit quand le monde des signes bouge, quand l'art leur permet de faire preuve d'aise et d'habileté à se mouvoir. L'œuvre révèle une qualité d'être, un potentiel d'être, une liberté. Voilà en quoi l'art est politique: il nous confronte au monde tel qu'il est, et, surtout, il « intranquillise » l'esprit. Il le fait se mouvoir, il le fait « s'émouvoir ». Il éveille sens et conscience. Le politique dans l'art n'est pas démonstratif, propagandiste, doctrinaire, le politique pointe une manière d'être au monde, un potentiel d'être qui se révèle avec l'ici maintenant de l'œuvre.

L'émotion se produit au-delà du lieu commun, la chose qui réunit et qui lie mais qui sclérose et qui conforte superficiellement, en surface, à la surface des choses. Un art qui travaille nous sort des sentiers battus, révèle une singularité, une singularité qui se perçoit dans l'en-commun. Une singularité qui prend acte du temps commun, temps de la parole, temps de l'énonciation. Lévinas nous parle de cet être du temps, du temps de l'autre qui est le temps commun.

L'œuvre est un appel. Elle l'est quand elle n'est pas refermée sur elle-même, quand elle laisse surgir de l'inconnu, des embryons de sens, des bribes de lumière. L'œuvre est un appel à l'autre. Elle permet de soi-même se mettre dans l'œuvre, s'y loger, y trouver son compte. Elle nous fait gagner de l'aise, comme dirait encore Agamben. Elle nous donne plus d'ouverture, plus de force, plus d'énergie. Une énergie pour penser, pour faire, une pensée qui bouge. L'œuvre nous interpelle selon les intensités qu'elle déploie, selon la place qu'on lui fait. Ainsi est-il difficile d'en mesurer la réception, car celle-ci peut changer dans le temps, en mouvance aussi, selon les singularités qui la reçoivent, selon le temps, les changements de sensibilité dans le temps.

Le politique dans l'art est une question de démocratie, d'espace commun, liée à la notion de séparation. Qui dit contact, dit séparation, dit différence. Le commun ne peut exister sans la différence, sans la singularité, la sensibilité de chacun, de l'autre. Il faut respecter cette distance, faire en sorte que l'écart puisse se mettre à nu, se montrer, se produire pour la conscience de tout un chacun.

CONCLUSION

La critique doit premièrement être attentive à ce que montrent les œuvres, plus qu'à ce qu'elles démontrent en fait. Il s'agit de débusquer ce qui dans l'art fait émergence, fait acte. La qualité d'une œuvre se trouve dans sa capacité à mettre en œuvre des mouvements de pensée, et à soulever des hypothèses. Sans jamais conclure en fait, une œuvre se situe sur un seuil, dans un entre-deux, dans un temps et dans un espace relatifs. Elle ouvre vers l'entendement de l'autre. Le temps de l'art est le temps de l'autre. Art et jugement sont interreliés, dans une forme d'esthétique, une forme de pensée, qui ouvre vers le questionnement démocratique.

L'INVENTION DE LA CRITIQUE D'ART

Bernard Lamarche

En 1990, la revue *L'Ennemi* n'hésitait pas, pour aborder le genre de la critique d'art, à lancer une formule éclatante. «La critique est-elle un art?» y demandait-on. La question soulevée cherchait de toute évidence, bien que maladroitement, à redonner des lettres de noblesses à un genre en manque d'affection.

La critique est peut-être un art, je ne suis pas certain qu'il vaille la peine de s'arrêter sur ce problème qui n'en est pas un. La question qui m'a été le plus souvent soumise pendant les dix années où j'ai exercé le métier de critique d'art au quotidien *Le Devoir* est celle de savoir si la critique est création. La critique a-t-elle besoin d'être hissée à cet échelon pour mériter un droit à se faire entendre? J'en doute.

Le droit à la critique repose essentiellement sur la fréquentation des œuvres, une activité que tout amateur d'art, tout public, partage avec la critique. Il s'agit là d'un dialogue constant entre ce que les artistes ont à offrir et celui qui, à divers degrés, a les outils pour exercer son commentaire. C'est à partir de ce contact soutenu qu'il est possible de se forger une conviction et un sentiment qui pourront ensuite être communiqués à autrui. Dans le cas de la critique, ce terme peut aussi porter le nom de jugement ou, très certainement, celui de «positionnement».

Pour plusieurs, le discours n'est jamais qu'un supplément. Or, il m'apparaît que ce supplément, plutôt que de suppléer l'œuvre, contribue dans le meilleur des cas à en exprimer les rouages. Comme critique, j'ai certainement eu des emportements indéfendables pour d'autres, et des

coups de gueule qui ont dû mener quelques artistes et commissaires à me maudire jusqu'à la treizième génération. Il m'est souvent apparu préférable, sauf exception, de souligner le pour et le contre que d'égratigner une exposition sur toute sa surface. Surtout, j'ai tenté le mieux possible d'asseoir mes commentaires sur des arguments, des sentiments ou des intuitions que je m'efforçais de rendre le plus aisément saisissables possible pour le lecteur. Là réside l'importance de la critique à mes yeux.

Le paysage s'offrant à nous depuis plus de 40 ans est celui de la mise à mal de la notion même d'autorité. Cette mécanique de coexistence des esthétiques, de relativisme à tout crin et, par extension, de crise des critères favorise la suspension de la critique. Celui qui en fait métier doit néanmoins s'affirmer à l'intérieur d'une jungle, en exerçant des choix qui témoigneront tout à la fois de sa capacité à saisir au passage la primeur de sa sensibilité et de ses limites, en parlant cependant d'autre chose que de lui-même et de ses propres goûts, ce qui n'est pas toujours aisé.

«Combien de fois la critique s'est-elle trompée?» a-t-on pu lire également. Argument en faveur de la condamnation de la critique, procès visant à l'entraîner vers le silence, cet énoncé démagogique témoigne d'abord et avant tout d'une incompréhension complète et malsaine du rôle de la critique. Loin de prédire le futur de l'art comme certains le souhaitent encore, et ayant appris à se mêler de ses affaires en cessant de prescrire aux artistes ce qu'ils doivent faire, la critique aura surtout comme tâche de fournir assez de réflexion à ses lecteurs afin que ceux-ci puissent prendre position pour ou contre son avis. Au moins, ainsi, le plus grand nombre saura de quoi il est question.

L'historicisme dans le domaine de la critique n'a certes plus le même cours que jadis. C'est pourquoi il est permis aujourd'hui de croire en un discours qui n'est pas le plus technique et étroit. Une fois rendu à ce point, il n'en tient qu'au critique de montrer à ses lecteurs, même les moins avertis, son effort – qui n'est certes pas garant de sa réussite, mais un effort tout de même – pour établir des arguments repérables, fondés sur des éléments que le lecteur saura percevoir parce qu'on les lui aura rendus reconnaissables. La critique devra fournir cet effort, quitte à se faire déboulonner à son tour. L'invention de la critique concerne surtout une manière de se

faire entendre en entrant dans les œuvres. Ainsi, le critique cherche à faire saisir aux autres ce qu'il cherche lui-même à comprendre, dans ce qu'il est possible de voir comme du non-savoir, du relatif inconnu, vers lequel il se dirige. Quitte à se dire insatisfaite de ce qui se présente à elle, la critique doit engager le lecteur sur le chemin d'une réflexion qui pourra le mener à s'aménager lui aussi un parcours, à reprendre les rênes du jugement. Reste alors à être le plus créatif possible dans le domaine de la pensée, puisque l'art lui-même se fait exigeant, suscite des idées nouvelles et amène parfois à se positionner, à moins qu'il ne déçoive. Ensuite, toutes ces positions, même changeantes, méritent d'être défendues le mieux possible. Peu importe le terrain actuel, la critique devrait être tout entière tendue par un effort de communication, afin de surpasser une rhétorique restrictive qui souvent limite sa portée.

LES PRÉPOSITIONS DE LA CRITIQUE

Johanne Lamoureux

Vous me permettrez quelques remarques d'introduction sur le caractère un peu ironique de mon titre que j'ai proposé comme un commentaire sur la nostalgie d'une critique de position et de pro-position.

Métaphoriquement, j'entends dans pré-position un mot constitué sur le modèle du pré-jugé, c'est-à-dire un terme signifiant que la position est à la fois préalable et pour ainsi dire invisible, parce qu'implicite et souvent non reconnue. Je pense que l'obsolescence des critères de la critique que les conférenciers d'hier ont invoquée est parfois moins insidieuse que la résilience de certains critères périmés qui continuent d'étayer des textes qui ne les revendiquent plus, et qui plus est ne les reconnaissent souvent même pas.

Plus littéralement aussi, je cherchais, en annonçant un propos sur les prépositions de la critique, à rester au plus près, sinon de cette tradition littéraire à laquelle la critique qui s'est pratiquée en français est longtemps restée attachée: je souhaitais réfléchir la critique à partir du langage. Je vais donc véritablement parler de prépositions.

Maurice Rouleau dans son ouvrage intitulé *Est-ce à, de, en, par, pour, sur ou avec ? La préposition vu par un praticien*, définit la préposition comme un « mot ou groupe de mots, invariable, qui relie et subordonne par tel ou tel rapport l'élément qu'il introduit, appelé régime (R) à un autre élément de la phrase, qui le commande, appelé complémenté (C)¹. » Rouleau a tôt fait de rappeler que selon Jack Segura, « l'emploi de la préposition est peut-être ce qui différencie le plus une langue d'une autre et ce qui permet d'emblée de

reconnaître une personne qui maîtrise une langue de celle qui essaie d'en apprendre les subtilités².» La préposition est un prétexte utile pour penser la nuance. (Et bien sûr, le voisinage des langues nous offre à Montréal mille exemples quotidiens de la difficulté posée par le choix de la préposition.)

Mais avant d'aborder le rapport à la préposition dans la pratique critique, je tiens à préciser brièvement deux choses, histoire de répondre à certains des énoncés avancés hier et ce matin :

1. Je considère que l'activité critique ne se limite pas à la production textuelle. Pour ne retenir que des pratiques qui mettent en jeu l'influence du commentateur et qui se traduisent par une forme de visibilité accrue pour les artistes et les œuvres dont on parle, je pourrais rappeler ici trois exercices traversés d'une dimension critique :

- Le cours d'art contemporain participe d'un jugement critique en tant que chaque artiste n'y figure pas par le même nombre de reproductions ni par des segments d'une même durée consacrée, pour ne rien dire de ceux qui sont passés sous silence. De sorte que même un professeur qui prétend éviter les jugements en profère, de par la seule organisation du contenu de son cours – mais ce sont des jugements implicitement relayés par la quantité plutôt qu'explicitement étayés sur une évaluation qualitative.
- Le commissaire d'exposition, lorsqu'il ou elle établit sa sélection, manifeste une série de jugements critiques.
- Enfin, les comités de pairs et autres jurys : par le fait qu'ils impliquent débats et discussions, ils constituent une situation exemplaire pour analyser l'usage que nous faisons de critères implicites ou embryonnaires et sont des lieux importants de performances critiques – peut-être ceux qui ont, pour la scène artistique ici, le plus d'incidence sur la production : X obtiendra sa bourse parce qu'elle paraît plus cohérente dans son développement, plus complexe et imprévisible dans sa cohérence, etc.

2. Lorsqu'elle se produit sous forme textuelle, comme écriture, l'activité critique n'est pas une production «solitaire». Écrire un texte critique, c'est écrire vers... et nous voilà enfin dans le champ de la préposition. On écrit vers les collègues de la revue, vers les concurrents d'une autre revue, vers

le conservateur qui a rédigé le catalogue, vers la critique antérieure rédigée à propos d'un même artiste, vers l'éditeur qui n'a pas permis qu'on parle davantage de cet artiste auparavant.

Il s'ensuit une relation complexe entre la critique comme réponse et la critique comme adresse : la critique est une réponse esthétique, esthético-politique, et il est possible que les critiques les plus intéressantes soient celles qui sont travaillées par l'écart entre l'instance à laquelle elles répondent et l'instance à laquelle elles s'adressent, lesquelles ne devraient pas se recouper, ou du moins se recouper aussi peu que possible. Savoir vers qui on écrit, loin de réduire la portée d'un texte, le rend intelligible sinon pour tous, du moins pour un plus grand nombre.

La section thématique à laquelle j'ai été invitée à participer aujourd'hui est implicitement organisée autour de prépositions. Le programme en effet annonce la présente séance sous le titre du « critique comme moteur d'un système ». On peut y lire : « Aujourd'hui, des auteurs opposent aux essais polémiques le travail des critiques qui ont défendu des productions artistiques en valorisant l'effet durable de ces prises de position. » Dans les essais polémiques, on entend un *travail contre* (en omettant qu'il ne s'agit généralement pas de polémiques abstraites mais que, dans ces essais, des productions artistiques précises sont ciblées, nommées, dénoncées, même lorsqu'elles y figurent par synecdoque, pour leur valeur exemplaire : ainsi Benjamin Buchloh à propos du néo-expressionnisme, ou presque tout ce que R. Krauss a écrit dans les années 80 ont eu comme point de départ une production ou un texte sur une production contre lesquels il leur paraissait urgent de se prononcer. La question de savoir s'il vaut mieux à long terme *écrire contre* qu'*écrire pour* est une question réglée d'avance, dans la mesure où il me semble avoir assisté à la quasi-disparition d'une critique polémique sur les œuvres : on peut encore attaquer les musées, sans parler des conservateurs devant lesquels il est encore possible de jouer à Diderot, en les félicitant de l'idée sous-tendant une exposition avant de refaire le travail (de sélection, d'accrochage, etc.) comme il nous apparaît qu'il eût été pertinent de le faire.

À quoi imputer la disparition de la critique contre ? Disons-le d'entrée de jeu, je ne crois pas que ce soit par souci de durabilité, à partir d'un postulat

qui permettrait aux critiques qui défendent quelque chose de continuer à être lus alors que les ronchonners systématiques, ou simplement braqués contre une mouvance artistique particulière, seraient voués à la géhenne. La critique polémique se raréfie parce qu'il est devenu difficile d'étayer une critique contre.

Le phénomène est imputable à des facteurs divers. Parmi ceux-ci, on notera :

- L'obsolescence des critères et balises traditionnels. Il est parfois utile de nommer les critères et croyances en défaveur. L'argumentation de type historiciste (sur la précédence ou la pertinence historique) est dévalorisée, de même que la virtuosité technique. Le travail sur la forme est devenu un critère suspect. Ensemble, ces facteurs consacrent la perte de légitimité du discours critique, ce qui ne veut pas dire que ses fonctions disparaissent avec sa légitimité.
- Les contraintes éditoriales (dans un contexte contemporain où pourtant les prémisses du commentaire critique sont souvent différemment infléchies par chaque œuvre commentée). L'espace désormais alloué à la critique d'exposition ne nous laisse pratiquement que l'espace d'apparaître contre une œuvre, ou une démarche par caprice ou par sursaut d'humeur. En 1990, six ans avant qu'il ne publie une anthologie de ses textes critiques des années 60 et 70, j'avais demandé à Michael Fried pourquoi il avait cessé de faire de la critique. J'attendais une réponse de nature historique, du genre «l'art nouveau ne m'intéressait plus», «mon travail d'historien me sollicitait davantage» et j'avais obtenu une réponse de critique. «J'ai arrêté, disait Fried, lorsque j'ai compris que je ne pouvais que nuire aux artistes que je soutenais.» Pour le paraphraser un peu, il m'expliquait que dans un contexte new-yorkais où les incidences économiques de la critique sont beaucoup plus nettes, s'il manifestait des réserves autour d'une exposition d'Andy Warhol, sa critique ne suscitait qu'un haussement d'épaules: Fried ne supportait de toutes façons pas la mouvance Pop. Mais s'il jugeait moins forte une production récente d'Anthony Caro, un artiste qu'il admirait profondément, l'impact était immédiat: il nuisait à un artiste dont il se trouvait solidaire quant à la démarche esthétique.

La liberté critique vient avec un respect pour la position qui se construit et avec l'espace nécessaire à son développement. Or, désormais, cette liberté me paraît souvent exister davantage du côté de l'essai de catalogue (où il paraît plus acceptable de soulever des questions délicates et difficiles envers une production et où un nombre suffisant de pages permet de le faire sans trop de raccourcis simplistes). Je pense l'avoir fait notamment dans mes essais sur Mark Lewis et sur Irene Whittome. La plus grande ouverture, la plus saine tolérance quant à une position critique énoncée au catalogue plutôt que dans la presse, découlent probablement du fait que de tels essais sont perçus, par l'artiste, par l'institution et par le milieu, comme ayant été écrits non pas seulement en face de l'œuvre mais du côté de l'artiste, pas de « son bord », mais à ses côtés.

Enfin il me semble que nous sommes tous partiellement responsables de l'impossibilité de construire ici une position critique, et ce, à cause de notre intolérance, au présent, envers ce que nous admirons pourtant dans les critiques du passé qu'on ne cesse d'évoquer: je pense à Diderot, à Baudelaire ou plus près de nous à Payant qui tous, pratiquaient une critique où la force de l'énonciation se posait en excès de l'énoncé. Avec le temps, le détail d'un jugement donné s'estompe et on continue à admirer une outrance de ton, une connexion insolite, une voix qu'aucun critique d'aujourd'hui ne pourrait oser sans se voir reprocher de s'intéresser davantage à lui-même et à sa position qu'à l'œuvre qu'il commente. Cette attitude n'est pas sans conséquence :

– Elle produit un phénomène d'autocensure lié à la fois à la petitesse du milieu, à la faible représentation des arts visuels dans les médias, au déséquilibre du rapport entre le nombre d'expositions et les plages de couverture possible dans un contexte où le financement des revues décroît rapidement et officiellement. Parler contre une exposition, compte tenu du faible pourcentage d'expositions « couvertes », (surtout si on le compare, par exemple, aux multiples articles qui saluent chaque nouveau film en salle), c'est souvent accaparer la seule couverture consacrée à une telle exposition; c'est aussi, parfois, monopoliser la seule plage qu'une instance allouera à la critique des arts visuels cette semaine. Que les auteurs y pensent à deux fois avant de l'utiliser pour *écrire contre*, n'a

rien de très surprenant : dans l'ardeur de la jeunesse et dans l'urgence de tout réinventer, les critiques, contrairement à l'homme rousseauiste, naissent peut-être farouches et mordants, mais avec le temps, ils se font des amis et se bonifient !

S'il n'est plus possible d'*écrire contre*, (« contre », vous l'aurez peut-être remarqué, ne figure pas dans la liste de prépositions du titre de l'ouvrage de Maurice Rouleau), peut-on encore parler d'une écriture qui défend des productions, ou alors peut-on encore parler de cette écriture comme d'une écriture-pour ? Au moins, deux avenues se présentent. S'il n'y a plus d'écriture-contre, tous les textes sont *pour* dans le mouvement même où *écrire-pour* n'a plus beaucoup d'impact, car on ne sait jamais si un critique loue tout ce qui se présente parce que tout l'intéresse ou s'il écrit uniquement sur des productions qui lui semblent particulièrement importantes, mais en vertu d'un argumentaire qu'il n'a plus le loisir de déployer et qui confine son écriture à la célébration.

Donc la tension implicite de la présente session (entre le pour et le contre) ne me semble plus être un axe déterminant de l'écriture critique. « Ce n'est pas grave », comme aime à le dire Paul Ardenne. La langue française est riche de prépositions. Et si j'avais à proposer la mise en tension prépositionnelle qui a le plus infléchi ma pratique critique, je dirais que c'est celle régie par l'oscillation entre *écrire sur* et *écrire autour*.

L'*écrire-sur* est probablement le rapport prépositionnel le plus courant de la critique, la façon dont le critique, pour lui-même et devant autrui, se représente sa production textuelle. Et je voudrais redire ici l'importance d'*écrire sur* les œuvres pour des raisons qui me paraissent historiques, liées à la prolifération des images, artistiques ou non, dont nous sommes bombardés, prolifération qui détermine le mode de notre regard. En ce sens, je pense qu'en dehors de toute discussion de la légitimité ou de l'influence du critique, une de ses plus importantes fonctions aujourd'hui, voire son utilité si on peut dire, consiste à ralentir et à décélérer le regard, à prendre le temps de voir, mais pas seulement de voir puisqu'une part de plus en plus grande de la production ne peut être cernée par le seul registre du scopique ; il s'agira aussi de parcourir, d'éprouver et de mettre en mots les conditions, la qualité et le détail de cette expérience.

Un des modèles de la pratique critique aujourd'hui consiste à décrire sommairement pour passer rapidement à autre chose de plus théorique : après tout, il existe des photos et des sites électroniques pour ceux qui tiennent à voir ! Le grand travers de la critique contemporaine telle qu'elle se pratique ici consiste à croire que la description doit conduire à la théorie, à introduire un concept de Foucault, Deleuze, Haraway, Rancière, qui servira à exhausser la valeur et la portée du texte. Mais il faut rappeler ici que la description bien pensée et bien conduite, c'est déjà le théorique... Il faut sortir du fantasme de la critique théorique qui confine la théorie à une instrumentalisation des concepts, souvent opérée in extremis et à moitié, et les œuvres, à une fonction quasi illustrative.

Cette écriture-sur, j'ai été, comme plusieurs d'entre vous, bien formée à la pratiquer. Mais j'ai eu le bonheur de commencer à la pratiquer au moment où les œuvres qui m'intéressaient le plus semblaient se faire presque un devoir de la contrarier. J'évoque bien sûr mon intérêt pour les pratiques *in situ*, les pratiques de l'installation, qui redéfinissent le rapport entre l'œuvre et le lieu, l'œuvre et ses circonstances, l'œuvre et son entour. Conséquemment, j'ai écrit dans la tension entre l'écriture-sur-l'œuvre et l'écriture autour de l'œuvre, voire autour de l'art : les rituels de la critique, l'ubiquité des noms propres et des signatures... (Et cette tension est ce que je reconnais comme le plus significatif de ce que je pourrais appeler ma position prépositionnelle.) Dans cette oscillation, se dessine le possible exercice de la seconde des fonctions importantes de la critique contemporaine : écrire entre.

Demain matin, presque chacun d'entre nous ici réunis peut décider de commencer un « blogue » qui l'émanciperait des contraintes éditoriales, des sélections de commissaires et de conservateurs et de la marchandisation des expos qui pré-formate la scène artistique et le discours critique.

Imaginons comment un tel remontage du calendrier des expositions pourrait conduire à une plus grande intelligence des œuvres, à la condition d'entendre l'intelligence, dans son sens étymologique (*inter-legere*), c'est-à-dire comme une entre-lecture dont l'absence dessert profondément la réception de l'art contemporain.

Écrire vers, contre, pour, sur, autour et entre, c'est encore oublier la préposition sur laquelle le débat est encore le plus susceptible de s'engager, et qu'il est de la responsabilité critique de chacun d'envisager: écrire avec... Je ne veux pas dire qu'il faille écrire avec l'œuvre, l'artiste, l'art, dans le fantasme fusionnel de l'expérience sans sujet ni objet, mais écrire avec le temps de la mise en situation, se demander en quoi nous sommes con-temporains de l'œuvre sur et autour de laquelle nous écrivons, avec ce qu'une telle démarche engage quant à la question de savoir ce qui constitue une contemporanéité, ni faite de pur présent ni pensée comme une sédimentation de temps parfaitement intelligible et transparente. Mais plutôt écrire avec les fulgurances intermittentes de temps révolus surgissant au milieu du présent, ainsi que les évoque la pensée benjaminienne de l'histoire, écrire-avec les points aveugles de tout rapport au présent si tant est qu'on ne peut pas conduire en couvrant en permanence l'angle mort du véhicule qui nous porte. Écrire entre voyance et aveuglement.

1. Maurice Rouleau (en collaboration avec Lise Pépin), *Est-ce à, de, en, par, pour, sur ou avec ?* Brossard, Linguatex, 2002, p. 3.
2. *Ibid.*, cité p. IX. [Notre traduction.]

ENTRE ÉVALUATION ET VALORISATION : LES ESTHÉTIQUES AU RISQUE DE LA CRITIQUE

André-Louis Paré

«Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.»

Charles Baudelaire¹

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je ferai deux remarques. Premièrement, l'invitation qui m'a été faite de participer à ce colloque m'a obligé de réfléchir un peu plus sérieusement sur ce que j'ai accompli jusqu'à ce jour en termes de ce qu'on appelle «critique d'art». Impossible, en effet, de vous proposer une réflexion sur la critique en art, sur ce que critiquer veut dire, sans faire la moindre allusion à mon travail dans le contexte du discours critique. Deuxièmement, le titre de ma communication peut sembler de prime abord ambitieux. Mais pour rendre les choses plus simples, précisons que je cherche à soulever le problème de la place de la critique, lorsque celle-ci tente de se situer entre une «esthétique de spectateur» et une «esthétique d'artiste». Et du moment que cette situation est claire, dire en quoi le discours critique, comme travail de réflexion, s'élabore au-delà du jugement, et donc ne se limite pas à évaluer, ni à valoriser.



Ce que j'entends d'abord par une esthétique de spectateur s'accorde avec ce que l'on appelle également une esthétique de la réception². Celle-ci a pour champ d'intérêt le destinataire d'une œuvre lorsque celui-ci se trouve, par quelque moyen que ce soit, en sa présence et s'en trouve affecté. S'il fallait faire l'histoire de cette esthétique, on pourrait remonter à son origine avec la notion de catharsis, telle qu'analysée par Aristote dans sa *Poétique*; mais, pour m'en tenir à mon sujet, je situerai le développement de cette esthétique au sein de la modernité, soit au XVIII^e siècle. C'est, en effet, à partir du siècle des Lumières que cette esthétique du spectateur prend son ampleur. Pour la première fois, elle est directement associée à la question du jugement de goût. Comme théorie de la sensibilité, l'esthétique moderne est désormais liée au goût et coïncide ainsi avec une nouvelle compréhension de la subjectivité humaine³. Or, bien que de nombreux auteurs aient consacré des ouvrages à cette notion du goût, tels Du Bos, Shaftesbury, Voltaire, Montesquieu, Hume, etc., je retiens pour le problème qui m'intéresse un seul nom : celui du philosophe Immanuel Kant.

Dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, Kant condamne l'esthétique basée sur une science du beau, et celle qui repose uniquement sur le goût subjectif de chacun. Pour échapper à ces deux écueils, il fait du mot «esthétique» un adjectif pour qualifier un type de jugement. Par conséquent, l'esthétique kantienne est très exactement une théorie sur le jugement esthétique, qu'il nomme aussi le jugement de goût. Ainsi, le beau dont s'occupe ce jugement n'est pas dans l'objet, il est plutôt dans mon rapport à un objet, que celui-ci soit d'ordre naturel ou artificiel. Et puisqu'il s'agit d'une question de jugement, Kant fondait beaucoup d'espoir sur le rôle du goût au sein de la société. Résultant de ce que Kant nomme le libre jeu des facultés entre l'imagination et l'entendement, le jugement esthétique fait appel à la capacité de chacun d'éprouver du plaisir ou du déplaisir en rapport aux objets. Sentiment qui, par la suite, doit être rationalisé à travers le discours critique. C'est pourquoi d'ailleurs, pour sortir du relativisme qui pense que chacun a droit à son goût, Kant met de côté le goût physiologique, qui renvoie au gustatif, et retient seulement celui de la réflexion. C'est que pour Kant, il est important que le plaisir ressenti face à ce qui est qualifié de beau soit le résultat, non pas d'une préférence,

mais d'«une satisfaction libre et désintéressée». En somme, le jugement de goût a beau être tout à fait subjectif, il n'en demeure pas moins qu'il prétend à l'universalité, c'est-à-dire à la possibilité d'être partagé par les autres sujets raisonnables. C'est sur la base de cette intersubjectivité que le jugement de goût peut être discuté, voire même argumenté. C'est, aussi, grâce à ce désintéressement que le plaisir suscité par la forme d'un objet est universellement communicable.

Ce bref rappel, à propos du jugement du goût chez Kant, m'apparaît important puisque cette vision esthétique est considérée, depuis au moins une dizaine d'années, comme tout à fait souhaitable. Après des années de théories esthétiques qui ont proposé des réflexions sur le sens de l'art au sein de la société; après le développement d'une herméneutique qui a dégagé les bases d'une nouvelle critique, il est temps de redonner une place au spectateur. Une place qui lui revient et qui lui permettrait de reprendre la parole qu'on lui a depuis des années confisquée. Et pour restaurer une fonction communicative à l'art, rien de mieux que de souhaiter une réactualisation du jugement de goût. Mais celle-ci, je le souligne, peut être interprétée d'au moins deux façons: par ce retour à Kant, certains recherchent une occasion pour discréditer une bonne partie de la production artistique actuelle; d'autres y voient plutôt un détour permettant de combler l'absence d'une véritable réflexion critique sur notre rapport aux œuvres d'art. La première option repose sur un ressentiment face à l'art contemporain et considère justifiée la résistance du public à l'idée même de comprendre quoi que ce soit à des œuvres qui, en règle générale, ne lui procurent que déception; la deuxième vise plutôt un réel désir de débattre de la place de la critique dans le domaine des arts visuels. C'est cette voie qu'avait choisie le regretté Rainer Rochlitz⁴.

Selon ce philosophe, l'esthétique du spectateur devrait rendre de nouveau possible l'élaboration d'une vraie critique. La critique spécialisée devrait être en mesure de justifier par des arguments ce pour quoi une œuvre d'art est réussie ou non. Elle ne se fermerait pas à la discussion et au débat critique que son propos pourrait susciter. Bien au contraire, l'esthétique qui sous-tend cette démarche se veut dialogique. Ce qui permet une discussion rationnelle sur les qualités d'une œuvre d'art et

éventuellement de rejoindre «le point de vue d'un vaste public⁵», ce public étant formé par des amateurs d'art, comme on le retrouve encore dans les domaines littéraire et cinématographique. Au lieu de cela, Rochlitz considère que, depuis longtemps, il y a au niveau des arts visuels une démission de la critique. Elle se contente aujourd'hui de décrire des œuvres à partir de théories esthétiques déjà bien constituées, sinon de parler uniquement en fonction d'un système qui s'organise en marge du monde ordinaire. En somme, cette critique reflète essentiellement les intentions d'un milieu qui fonctionne en vase clos. Sans distance critique, elle ne fait que commenter en vue de valoriser une production artistique, peu importe son intérêt, sa pertinence, et ses qualités intrinsèques.

Bien sûr, certaines de ces craintes sur ce que l'on pourrait appeler la déliquescence de la critique dans le monde des arts visuels sont justifiées. On peut, en effet, déplorer le désengagement de la critique lorsque celle-ci se fait uniquement promotionnelle. On peut aussi regretter que plusieurs textes qui s'écrivent en art ne cherchent pas à saisir un tant soit peu la valeur d'une œuvre inscrite dans un parcours esthétique. Je serais aussi d'accord pour dire que la critique spécialisée – même si elle est très peu lue – doit avoir pour souci de s'adresser à un public. Notamment en vue d'accompagner ce public à une meilleure compréhension des enjeux que peut soulever une œuvre. Toutefois, la question est de savoir qui est ce spectateur. Représente-t-il «ce vaste public» dont parle Rochlitz ?



Pour Rochlitz, même si la critique est un «genre menacé», elle est toujours possible dans le contexte de ce qu'il appelle la rationalité esthétique. Mais on peut aussi se demander si, en réactivant une esthétique de spectateur fondée sur le jugement de goût, celle-ci est la mieux disposée pour développer un discours pertinent sur une production artistique actuelle. C'est que le spectateur – et *a fortiori* le critique, qui est sans doute un spectateur privilégié – n'a pas intérêt à entretenir une distance critique afin de juger une œuvre. Il n'a pas intérêt à se maintenir dans une attitude qui rappelle la position de l'admirateur dont le plaisir à regarder se limite à

la contemplation. C'est que d'autres dispositions sont exigées de lui afin d'apprécier une œuvre. On ne peut, en effet, regarder une œuvre sans questionner, ni juger une pratique artistique sans comprendre. C'est que l'art d'aujourd'hui est sans doute plus complexe que ce que nous a transmis l'univers des beaux-arts. Aussi, avant de juger une œuvre d'art d'un point de vue extérieur et à partir de critères qui ne réfèrent aucunement à ce qui est montré, le spectateur doit d'abord s'abandonner, tenter de suspendre pour un temps son jugement. C'est qu'avant de juger et d'émettre son point de vue, il faut admettre que l'œuvre d'art se présente comme un lieu de réflexion. De la même manière, le discours critique n'a pas à respecter la distance critique, qui se veut faussement objective; il doit plutôt tenter de s'introduire sur la scène de ce que j'appelle, à la suite de Nietzsche, une «esthétique d'artiste».

Puisque l'esthétique est historiquement identifiée à la théorie de la réception, parler d'une esthétique d'artiste semble d'abord absurde. Pendant longtemps, les artistes eux-mêmes n'ont pas osé parler en ces termes. Au début du siècle dernier, ils ont préféré contester l'esthétique de la réception considérée à leurs yeux, et à juste titre, comme bourgeoise. Cette contestation les a amenés à développer un sentiment anti-esthétique face au bon goût. Pourtant, au même moment, Nietzsche devait esquisser une esthétique d'artiste qui aurait pour centre d'intérêt la création. Parce que cette esthétique visait d'abord le point de vue de l'artiste, et non celui du spectateur, elle allait s'opposer délibérément à l'esthétique de Kant. «Kant, comme tous les philosophes, au lieu de viser le problème esthétique en se basant sur l'expérience de l'artiste (du créateur), n'a médité sur l'art et le beau qu'en "spectateur" et insensiblement a introduit le spectateur dans le concept "beau"⁶.» Contre le jugement de goût désintéressé, Nietzsche fait valoir une esthétique où c'est le point de vue de l'artiste, son expérience, voire même son goût, qui importent. Alors qu'avec une esthétique de la réception, l'art est une question d'intérêt public, où les règles prises en compte réfèrent aux attentes du plus grand nombre, l'esthétique d'artiste opère un déplacement entre le spectateur qui se dit impartial et le créateur partial, entre le spectateur qui se croit désintéressé et l'artiste intéressé. Irrémédiablement, cette confrontation devait entraîner une rupture au sein

d'un monde où se partage le sensible, celui du sens commun rendant possible la communicabilité du sentiment.

À l'époque de Nietzsche, mais surtout au début du siècle dernier, on a une idée de ces esthétiques d'artistes à partir du moment où les artistes mettent par écrit leur réflexion sur l'art et la pratique artistique. Grâce à des écrits théoriques et parfois des manifestes, beaucoup d'artistes ou des groupes d'artistes vont donner leurs points de vue sur la place que l'art doit occuper dans la société. C'est à cette époque que les critiques d'art auraient eu avantage à être plus près de la création et à penser l'art à partir de l'expérience de l'artiste. Mais, dans le domaine de la critique, surtout journalistique, ce ne fut pas le cas. Héritière du siècle des Lumières, la critique s'accordait parfaitement à l'esthétique de spectateur. Au risque de se tromper, elle rendait compte de son appréciation à partir de ses préférences. C'est ainsi que cette critique populaire devint pour le créateur un ennemi qu'il fallait fuir. Rainer Maria Rilke l'exprimera clairement en conseillant à un jeune poète de ne surtout pas la lire: «Pour saisir une œuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique⁷.» Mais ce divorce entre le point de vue de l'artiste et celui de la critique n'existe, bien sûr, que lorsque celle-ci se cantonne dans son rôle de spectateur cherchant, au nom du public, à légiférer sur la valeur d'une œuvre. Car on peut aussi défendre, comme Baudelaire, une critique qui ne cherche pas à prendre ses distances, mais qui s'affirme comme étant «partiale, passionnée, politique». Mais pour ce faire, la critique doit aussi s'engager sur le terrain du créateur. Son point de vue critique doit entrer, d'une manière ou d'une autre, en dialogue avec le point de vue de l'artiste.

Ainsi, contrairement à Nietzsche qui semble souhaiter un art épuré du spectateur et uniquement pour les artistes, Baudelaire admet qu'il est encore possible de souscrire à une esthétique de la réception. Ceci, bien sûr, rappelle une chose essentielle: c'est qu'une œuvre d'art est toujours publique. Elle a pour destin d'être visible. Une œuvre a beau être éphémère, se vouloir selon différentes stratégies d'exposition d'une discrétion exemplaire, tôt ou tard, elle exige la présence du spectateur. Marcel Duchamp, dont l'esthétique a bouleversé nombre d'idées reçues, notamment sur le statut de l'objet d'art, ne le contestera pas, lui qui affirmait

que le regardeur fait partie du processus créatif⁸. Que le regardeur participe en quelque sorte à la création de l'œuvre. Ce qui nous amène à penser qu'il est un spectateur engagé.

Sur le plan du regard critique, cela suggère qu'il n'est plus question de porter un jugement et de s'autoriser éventuellement d'un point de vue guidé par un vaste public, mais de travailler, autant pour soi que pour les autres, en fonction d'une compréhension la plus juste possible des enjeux esthétiques que nous propose telle ou telle œuvre. Alors que dans l'esthétique du jugement de goût désintéressé on respecte une distance critique, dans cette nouvelle condition du spectateur engagé, il faut d'abord trouver entre soi et l'œuvre une bonne proximité, ce qui devrait nous garder d'endosser sans discussion le point de vue de l'artiste, de commenter son œuvre sans faire l'effort de la critiquer. Mais, soyons clairs, cette critique n'est plus une critique dans le sens où il nous faut choisir entre deux jugements de valeur: elle s'applique surtout à analyser les conditions de possibilité d'une œuvre, ce qui la rend possible comme expérience. Ainsi, le critique est, comme le disait Benjamin, une sorte de traducteur. Il contribue par sa lecture au sens d'une œuvre. Lorsqu'il se fait critique, le spectateur engagé ajoute à l'œuvre du sens, lequel devrait ouvrir également, comme le dit Baudelaire, à plus d'horizons.



Comme plusieurs personnes qui écrivent dans les revues spécialisées en art contemporain, c'est par un concours de circonstances que je me suis mis à écrire sur l'art qui se fait. Et d'emblée, j'ai entrepris une lecture des œuvres qui ne s'accorde pas avec ce que Rochlitz considère comme une «véritable critique». Comme spectateur engagé, la critique que je tente d'exercer ne se situe pas du côté du jugement de goût. Impliquée dans le processus de création, la critique telle que je la pratique ne juge pas du sens d'une œuvre à partir de critères préétablis, elle est plutôt comme un discours sur l'œuvre productrice de sens. Dans cette perspective, chaque œuvre est considérée comme une monade. Chaque œuvre est un univers qui génère du sens. Par conséquent, ce n'est pas une monade fermée sur

elle-même, puisqu'elle s'inscrit de manière tout à fait singulière au sein d'une expérience du monde. En ce qui me concerne, ce sens va souvent, sinon toujours, se construire à partir des outils conceptuels que différents penseurs peuvent m'apporter. Ainsi, la philosophie comme travail critique de la pensée sur elle-même est l'élément à partir duquel j'aborde l'activité créatrice. En somme, faire œuvre de critique comporte nécessairement un travail de réflexion⁹.

Puisqu'il est question de la critique comme travail de réflexion, je me permets, avant de terminer, de revenir à Kant. Comme représentant des Lumières, Kant identifiait son siècle à l'âge de la critique. Sa devise était : *Sapere Aude!* «Aie le courage de te servir de ton propre entendement¹⁰!» La critique ne s'identifie donc pas seulement, selon Kant, à la critique dans le domaine de l'esthétique: elle est d'abord et avant tout une activité de la raison qui doit conduire à toujours plus d'autonomie. Il s'agit, en somme, de parvenir à penser par soi-même. Dans ce cas, la critique se rapporte à soi. Elle est un travail sur soi. Bref, elle est une auto-critique, en ce sens que lorsque je suis confronté à une œuvre, je suis également confronté à mes propres limites. Confrontation qui doit aussi me conduire à un «exercice de soi» qui peut me changer, me transformer. C'est ce que Michel Foucault va retenir de Kant¹¹. Selon lui, Kant inaugure dans son opuscule «Qu'est-ce que les Lumières?» une nouvelle façon de penser le temps présent et notre rapport à l'actualité. C'est cette actualité qui invite à un travail critique de la pensée par rapport à soi et au présent. Elle nous demande de réfléchir à ce nous sommes à ce moment-ci de l'histoire. Or, cela peut étonner, mais Foucault fait alors se rejoindre Kant et Baudelaire, initiateurs de la modernité esthétique.

En ce qui regarde l'art et le jugement esthétique, ces deux auteurs sont évidemment très éloignés l'un de l'autre. La critique baudelairienne renvoie concrètement à des œuvres d'art, tandis que le jugement esthétique chez Kant s'identifie au sentiment que le sujet éprouve devant un objet. Mais si Foucault les fait se rejoindre, c'est en ce qui concerne la modernité. Pour tous les deux, la modernité s'identifie moins à une époque historique qu'à une attitude face au présent. Être moderne, c'est saisir ce qui fait l'essentiel du temps qui passe. C'est apercevoir ce qui caractérise une époque. Cette manière d'être avec son temps exige alors une élaboration critique de soi,

une esthétisation de soi. Or, cet exercice chez Baudelaire s'expérimente principalement dans l'art. Il est stimulé dans notre rapport aux œuvres. C'est que l'art qui importe parle en effet de notre présent. De ce que nous sommes maintenant. Comme lieu de réflexion, l'œuvre d'art devrait donc produire chez le spectateur engagé un travail de réflexion, c'est-à-dire l'exploration de ce qui peut être changé dans sa propre pensée. C'est dans cette façon de réfléchir sur l'art que j'ai pris goût à la critique.



Addenda: Les œuvres d'art qui vous ont été présentées au cours de cette communication sont celles de cinq artistes dont le travail m'a suffisamment intéressé pour que, à quelques reprises, je me permette d'écrire à leur propos. D'autres œuvres d'artistes auraient pu également accompagner cette communication mais par fidélité, j'ai opté pour des œuvres que je fréquente depuis longtemps, certaines d'entre elles depuis le début. Bien sûr, dans le choix que l'on fait, il y a quelque chose qui est de l'ordre de la contingence. Au niveau du temps, de l'espace, mais bien sûr aussi au niveau des rencontres. Mais au-delà de ces rencontres: il y a ensuite l'œuvre qui intrigue, qui inquiète. Il y a l'œuvre qui incite au questionnement. D'abord, celle de Mathieu Beauséjour. Notamment pour *Survival Virus de survie*, projet mis en place en 1990 et qui s'est achevé en 1999 afin de mieux rebondir au sein de l'Internationale Virologie Numismatique que l'artiste a élaborée en vue de réfléchir à l'idée de révolution. Ensuite, l'œuvre de Jean-Pierre Aubé, pour les questions portant sur le paysage, et sur le rapport de l'homme à la nature à travers la technique, dont notamment sa captation de *Very Low Frequency*, surtout lorsque ces VLF questionnent l'idée de frontière et notre rapport à l'espace. Aussi, le travail plastique de Marie-Claude Bouthillier, principalement pour la question de la signature, de la signature comme écriture, et comme autoportrait, surtout lorsque celui-ci est traversé par la question de l'identité de soi comme autre. Et puis, il y a aussi l'œuvre de Michel de Broin. Celle qui, en réfléchissant sur les formes qui marquent l'histoire de l'art moderne, s'amuse à déconstruire ces mêmes formes afin de parodier certaines utopies générées

par la modernité. Enfin, l'œuvre photographique d'Emmanuelle Léonard, notamment celle ayant pour thème le monde du travail; mais aussi pour sa récente installation vidéographique qui porte sur la société de la surveillance, laquelle quadrille l'espace public au nom de la sécurité.

1. «À quoi bon la critique?», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1961, p. 877.
2. L'esthétique de la réception a été, entre autres, thématisée par Hans Robert Jauss, voir *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
3. Voir Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, coll. «Collège de philosophie», 1990.
4. Voir *Feu la critique: essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002. Principalement le texte intitulé «Esthétique, critique et histoire de l'art», p. 13-22. Mais, également, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, et *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
5. Voir *Feu la critique*, *op. cit.*, p. 7.
6. Voir *Généalogie de la morale*, Paris, Nathan, 1981, p. 153.
7. Voir *Lettres à un jeune poète*, dans *Œuvres complètes*, tome 3, p. 316.
8. Voir «Le processus créatif», dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 187-189.
9. «La vraie critique, écrit Serge Doubrovsky, n'est pas réflexe, mais réflexion.» Voir *Pour une nouvelle critique, critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 248.
10. Voir *Qu'est-ce que les Lumières*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 43.
11. Voir *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, tome IV, p. 562-578.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA FRAPPE DÉLINQUANCE, RÉSISTANCE, EXORCISME

Christine Palmiéri

Défendre une esthétique, comme on nous invite à le faire au cours de cette séance, comporte de nombreux risques, étant donné, d'abord, la multiplicité et la diversité des productions contemporaines dans le domaine des arts visuels et médiatiques, parmi lesquelles il est extrêmement difficile de faire un choix de nos jours, puis l'effondrement de tout jugement critique ou esthétique basé sur des critères communs ou largement partagés, dont on a maintes fois montré au cours des dernières décennies qu'ils reposent en fait sur des axiomatiques ou des axiologies sinon arbitraires, du moins relatives à leur contexte de formulation ou d'utilisation. Il faut donc beaucoup de courage, peut-être d'inconscience et de naïveté, pour accepter une telle invitation et s'adonner à un tel exercice, qui peut bien sûr être taxé de subjectivisme et même de narcissisme, puisque tout choix d'œuvres ou de tendances selon tel ou tel critère serait éminemment personnel et ne renverrait par conséquent qu'au seul ego de celui ou celle qui choisit.

Je vais essayer, quant à moi, de relever ce défi non pas en défendant ou promouvant telle ou telle démarche artistique, mais en mettant en lumière et en valeur l'un des aspects que je juge essentiel dans toute production esthétique, indépendamment du fait qu'elle peut être considérée comme bonne ou mauvaise, pertinente ou impertinente, actuelle ou inactuelle, et même comme art ou non-art : il s'agit de sa *force d'effraction*, de sa témérité, de son impudence, même, de son insolence, parfois, de sa hardiesse, toujours, c'est-à-dire de son « audace » plastique et iconique, où convergent sa dimension novatrice et son caractère intrépide – où se

croisent, donc, deux propriétés en apparence contradictoires de l'œuvre d'art, qui doit *détruire* ou déconstruire dans l'arrogance et l'inconvenance, l'outrecuidance même, comme chez Paul McCarthy ou Mike Kelly, pour mieux *produire* du nouveau, de l'inédit, du non-vu, de l'«invu», comme dirait Jean-Luc Marion¹.

LA DÉ-CRÉATION ARTISTIQUE

Il ne s'agit pas, bien sûr, de remettre au goût du jour la vieille dialectique avant-gardiste de la norme et de l'écart, de la loi et de la transgression, d'un ordre plus ou moins sacré et de sa profanation, mais plutôt de mettre en relief l'espèce de violence inhérente à toute création artistique, qui ne peut rien poser ni proposer sans en même temps «nier» de manière radicale le terrain même où elle se pose et se propose, sans remettre en cause par sa négativité propre le champ de l'art où elle intervient, un peu comme les particules élémentaires repérées par le physicien modifient le champ d'observation au sein duquel elles lui apparaissent. Autrement dit, l'esthétique de la frappe dont je vais parler à travers certaines œuvres qui me serviront d'exemples, comme celles de Paul McCarthy, de Zhu Yu ou de Jonathan Meese, concerne moins la seule valeur subversive, transgressive ou provocatrice d'œuvres dites limites ou extrêmes que la «force de frappe» ou l'«attaque» – au sens de l'entame, de l'amorce brusque et vive qui marque un commencement, un avènement, un surgissement – qu'on trouve à la base du geste artistique lui-même et à la source de toute démarche qui prend au sérieux le sens premier du mot *ars*, qui ne renvoie pas tant aux objets et aux œuvres qu'aux mœurs et aux usages, aux manières d'être et de vivre, de faire, de défaire et de refaire, dirait Michel de Certeau², c'est-à-dire aux façons de transformer nos modes d'existence individuels et collectifs.

Toute œuvre au sens fort donne lieu à une mue ou à une mutation de notre être propre, qui n'est pas liée à la production du nouveau pour le nouveau, bien sûr, mais à la remise en jeu souvent violente, troublante, angoissante, de nos propres origines, de notre propre création ou recreation en tant qu'être humain individué et socialisé et, par conséquent, de nos propres actes créateurs, comme les actes artistiques eux-mêmes.

On peut en effet faire l'hypothèse que toute œuvre au sens strict, tout *œuvrement* esthétique – ce «façonnement» non seulement de la matière et des formes (comme on le croyait dans le système classique des beaux-arts, où il s'agissait essentiellement de créer des «objets» d'art), mais aussi et surtout des manières d'être et de sentir, des attitudes, des passions et des actions, des comportements de toutes sortes, bref, des sensibilités –, on peut donc faire l'hypothèse, dis-je, que tout art *œuvre* à la dé-création et à la re-création du monde même dans lequel il apparaît non plus en tant que chose ou objet (en tant qu'«étant» de ce monde), mais en tant qu'acte, événement ou avènement (en tant qu'«apparaître» ou «devenir») qui met en cause la notion même de monde et, a fortiori, celle de «monde de l'art».

La force d'effraction de l'œuvre n'aurait donc rien de contingent, liée qu'elle serait à une période ou à une autre de l'histoire, notamment aux circonstances dans lesquelles sont apparues les avant-gardes au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, dans la tourmente des révolutions sociales et technologiques, mais raviverait à toutes les époques de notre histoire, même au moment où l'art n'était pas encore institué ou institutionnalisé, ce pouvoir ou cette puissance propre à l'imagination créatrice qui remet en cause et en jeu le monde même dans lequel elle s'insère pour mieux le façonner et le refaçonner, grâce à cette négativité productive inhérente à son exercice. Voilà ce qui frappe dans cette «attaque» que représente toute œuvre, qui ne crée et ne commence rien, ne donne naissance à rien, sans dé-créer ou remettre en cause et en jeu l'acte et le processus de toute création, qui ne consiste pas seulement à fabriquer des choses mais à façonner de l'être et de l'apparaître, du sensible et de la sensibilité, ou pourrait dire à «fictionner» nos modes de vie, tant «fait» et «fiction» sont apparentés dans le même mot de *figure* qui leur a donné naissance à tous les deux.

UNE ESTHÉTIQUE DIA-BOLIQUE

Paul McCarthy, Marc Bijl ou Jonathan Meese ne sont pas des provocateurs, des profanateurs, des transgresseurs au sens commun du terme – des subversifs, comme on disait jadis –, mais des exorcistes du pouvoir

démiurgique ou diabolique de création et de dé-crédation propre à toute imagination artistique au sens fort, c'est-à-dire à toute mise en œuvre ou en image de nos manières d'être et de vivre, de nos façons d'« apparaître », sous divers angles, et de « devenir », sous différentes formes, en une mue ou une mutation constante, dont les forces d'« effectuation » supposent toujours une certaine violence, une frappe, une effraction. Le dia-bolique est l'autre face, cachée, du sym-bolique: il sépare violemment les deux moitiés d'une même chose que le symbole unit ou rassemble, il crée une fracture, une fragmentation de la chose pour que son sens et sa forme se réfractent et se diffractent dans toutes les directions, y compris vers des pôles contraires ou opposés où ils se métamorphosent de manière inattendue, le haut devenant bas, le bien mal, le beau laid, le faux vrai, etc., remettant ainsi en cause l'idée même de valeur ou de valorisation, tant éthique qu'esthétique, sur la base de laquelle nous assoyons la fausse assurance de notre jugement.

Les artistes dont je mets ici en valeur la force de frappe sont donc des démiurges et des thaumaturges au sens premier, qui savent retourner la force créatrice de leur négativité ou l'énergie négative de leur créativité contre elle-même, si je puis dire, contre l'idée d'un art ou d'une création qui serait pure fabrication d'objets, pure production et reproduction d'œuvres, sans re-façonnement radical de notre pouvoir d'être et de faire, de nos manières d'exister et de vivre, de nos façons de penser et d'agir, de sentir et de faire sentir, qui est le trait essentiel de cette démiurgie qu'on appelle art depuis les Grecs, dont Aristote avait perçu le rôle déstabilisateur et la fonction perturbatrice sur le triple plan philosophique, politique et proprement esthétique, comme on va le voir à l'instant.

LA FRAPPE INITIATIQUE

La violence artistique n'est pas gratuite, même si elle obéit à une autre nécessité que celle des lois, des règles, des normes qui régissent nos comportements les plus socialisés: les exigences qui la définissent ne relèvent pas d'un déterminisme au sens strict puisqu'elles concernent moins les régularités du réel ou de l'histoire que ses « grandes irrégularités », si je puis dire, ce qui ressort, ce qui dépasse, ce qui excède, ce qui

fait événement, bref, «ce qui frappe», tant au niveau de la pensée que du monde lui-même et de son histoire. L'œuvre d'art *frappe* parce qu'elle est elle-même *frappée* par ce qui est, arrive ou apparaît, qui laisse son sceau en elle, dont elle répercute la force et les effets dans sa plasticité comme dans les apparences de son iconicité.

Autrement dit, la force de frappe de l'œuvre est la multiplication d'une force qui l'a elle-même frappée de plein fouet. En ce sens, elle s'apparente à la pensée philosophique qui, selon Aristote³, est toujours l'effet d'un étonnement, d'un *thaumazein* (verbe grec qui a donné le mot français *thaumaturge*: «celui qui tonne et qui étonne»), c'est-à-dire de quelque chose qui la frappe et constitue ainsi son attaque, son commencement, son avènement. Elle s'apparente aussi à la pensée et à l'action politiques, qui sont, nous dit encore Aristote, motivées ou déclenchées par un événement imprévisible, inattendu, invraisemblable, qui n'appartient pas à la seule logique des faits, mais à une sorte d'insensé radical, comme le 11 septembre 2001 nous l'aura appris, événement qui ne peut s'énoncer que par l'effet frappant ou *ekplexis*, dit toujours Aristote, dans une formulation «frappante», chargée de pathos. Enfin, elle s'apparente à l'expérience esthétique elle-même, qui passe toujours par une violente abréaction ou *catharsis*, dit l'auteur de *La Poétique*, qui fait que la force traumatique dont on est frappé peut se résoudre ou se déplacer dans la force propre à la jouissance esthétique que procurent sa formulation, son expression, son énonciation ou sa monstration.

L'œuvre d'art tire sa puissance d'effraction de ce triple mouvement par lequel nous faisons l'épreuve de la violence inhérente à la pensée, à la coexistence sociale ou politique et au partage esthétique du sensible, qui sont trois façons de faire face à l'insensé non seulement en le représentant, mais en drainant ou canalisant sa force de frappe jusque dans l'énergie créatrice grâce à laquelle nous produisons de l'invu, de l'inédit, de l'inattendu, de l'imprévisible, avec la même violence que l'étonnement, l'effet frappant et l'abréaction dont Aristote qualifiait la nature philosophique, politique et esthétique de notre existence.

L'ÉTONNEMENT PHILOSOPHIQUE

Dès lors que l'œuvre d'art se distingue de l'artifice ou de l'artefact, purement technique ou artisanal, il faut supposer qu'elle est une œuvre de pensée, qui a à voir avec l'esprit ou la conscience, sinon avec la connaissance elle-même. Elle partage avec la pensée philosophique ce moment déclencheur de tout acte de conscience qu'est l'étonnement, moment où s'initie, grâce au choc ou à la frappe, un mouvement cognitif qu'elle ne poursuit pas, toutefois, en un raisonnement ou une explication, comme le ferait le discours de la philosophie, préférant plutôt concentrer la force même de cette frappe dans une formulation ou une énonciation qui agit sur la dimension sensible ou « pathique » de la conscience. Ce qui fait dire à un Jonathan Meese qu'il est un « exorciste culturel » ou à un Denis Proteor qu'il est un « maître de cérémonie », l'officiant d'un rituel profane où les actes de conscience traumatiques à l'origine de toute pensée sont mis en valeur pour eux-mêmes, dans leurs dimensions « thaumaturgiques », dirais-je, qui fait voir, révèle ou exhibe le caractère « extra-ordinaire » du moment inchoatif ou initiatique de la frappe ou du foudroiement, de l'effarement ou de l'émerveillement, de la sidération ou de l'éblouissement, bref, du big bang sensitif et émotif qui préside à la naissance violente et douloureuse de la conscience et de la pensée, qui sont d'abord saisies avant de se ressaisir dans un mouvement de réflexion. L'art, lui, retourne la conscience à ce premier moment traumatique ou initiatique où elle survient subrepticement, de manière inattendue, comme quelque chose d'invu, d'inconnu, d'insensé, d'invraisemblable, dont il accentue la force de frappe par son énergie énonciative ou expressive, c'est-à-dire par ses formes plastiques et iconiques, qui prennent en charge la dynamique à la fois destructrice et créatrice de l'épreuve en quoi consiste l'étonnement, qui renvoie au fait de « voir avec étonnement », dans une expérience passionnelle de la vue qui va de l'effroi à l'admiration, du bouleversement à la stupeur.

LA FRAPPE ARGUMENTATIVE

Mais l'art n'en reste pas à ce moment initiatique de la stupéfaction, où il serait pris dans la fixité du regard admiratif, contemplatif ou proprement sidéré, comme Persée devant Méduse. Il inscrit ce moment thaumaturgique au sein

de l'espace public ou de la chose politique, auxquels il participe comme n'importe quel énoncé ou proposition qui s'insère dans l'espace délibératif propre à toute démocratie : il agit sur le lieu commun aux échanges d'idées, de mots et d'images qu'on appelle l'*Agora*, au cœur de la Cité ou *Polis*, sinon disséminée en elle ou repoussée dans ses souterrains, son *underground*, sinon retranchée dans les lieux du ban ou les banlieues, les terrains vagues et les *no man's land*. L'énoncé artistique représente dans l'espace propre à la délibération sociale ou politique ce qu'on peut appeler l'« argument frappant », encore une fois, en recourant de nouveau à Aristote qui montre que toute argumentation repose sur des *topos* ou des lieux communs sur quoi tout le monde s'entend en une sorte de consensus initial qui fixe la teneur et les enjeux du débat, mais donne soudainement lieu à quelque chose d'extra-ordinaire, d'a-topique ou d'u-topique, hors du commun, qui n'était pas prévisible jusque-là et qui frappe l'imagination par son caractère non seulement inattendu, mais aussi invraisemblable, illogique et insensé, renversant les données mêmes du débat, de telle sorte que la délibération elle-même change de nature et peut connaître un dénouement que personne n'espérait. C'est donc de cet effet frappant, qu'Aristote appelle l'*ekplexis*, que vient en français le mot *plectre*, cette espèce d'archet avec lequel on frappe les cordes d'un instrument de musique pour marquer le rythme dans une pièce musicale. Jonathan Meese, par exemple, organise ses espaces d'exposition comme une véritable *Agora* plus ou moins chaotique, un lieu public de déambulation et de délibération où ses « œuvres » agissent comme autant d'« arguments frappants », de plectres visuels et parfois même sonores qui, de par leur caractère hétérodoxe ou hétérotope, cassent la *doxa* et installent un espace résolument para-doxal où les données mêmes de l'être-ensemble qui fondent toute communauté au sens propre sont remises en cause, notamment par la présence inquiétante, sidérante, étonnante d'entités difficilement identifiables, qui tiennent à la fois du fétiche, de l'effigie et de la relique, où la notion même d'image ou de représentation, sur quoi repose notre identité culturelle en ce monde d'information et de communication spectaculaires, se trouve proprement bouleversée et renversée, reversée au moment initiatique d'un totémisme primitif où l'icône n'était pas encore détachée de l'idole, où la pensée n'était

pas encore séparée de l'étonnement traumatique qui lui a donné naissance en la frappant, la secouant, la battant comme on fait des cordes d'un instrument avec un plectre ou un archet.

LE CHOC CATHARTIQUE

Cette force d'effraction philosophique et politique de l'œuvre d'art ne serait cependant rien si la dimension cathartique de ses formes d'expression ne jouait un rôle primordial sur le plan proprement esthétique. En effet, la double frappe liée à l'étonnement et à l'effet frappant, sur les deux terrains de la pensée et de l'action, de l'activité cognitive et de la chose publique, ne peut agir qu'à travers la capacité qu'a l'œuvre de produire, grâce à son efficience ou à son efficacité symbolique, dirait Lévi-Strauss⁴, par la force plastique et iconique de son expression, donc, une véritable « abréaction », où ceux qui en font usage ou entrent dans son rayon d'action vivent une véritable « libération d'énergie émotionnelle », une « réaction d'extériorisation d'une force sensitive et affective jusque-là inéprouvée parce qu'enfouie au plus profond », que la frappe cathartique propre à l'art délivre brusquement, procurant à la fois jouissance et effroi, angoisse et joie, dans une ambivalence pathique radicale où le plaisir extatique déclenché par les propriétés formelles de l'œuvre se marie étroitement au désarroi et à l'inquiétude provoqués par son sens ou sa portée. C'est à une telle *catharsis* au sens primitif du terme que nous invitent des artistes comme Paul McCarthy et Wim Delvoye, qui n'ont pas peur de l'idée de purgation auquel le mot grec renvoie, y compris dans ses dimensions les plus scatologiques, comme si cette idée d'une « vidange » émotive donnait lieu à un « vidage » du trop-plein de sens et d'images auquel nous sommes aujourd'hui soumis et qu'une remise à zéro, une remise à plat – une « remise bas » de notre humanité résiduelle, de notre nature la plus élémentaire, d'après les déchets de l'histoire à quoi notre époque nous condamne – étaient devenues nécessaires pour que l'espace commun qu'incarne l'*Agora* au sein de la Cité puisse retrouver sa liberté, son aire de jeu enfin délivrée ou désencombrée de toutes les institutions les plus rigides et les plus monumentales, y compris celle de l'Art avec un grand A.

C'est par cette ultime opération que l'art peut faire place nette, même au cœur des détritiques et des résidus qui restent, pour une re-création non seulement d'œuvres ou d'objets de toutes sortes, plus ou moins attirants ou effrayants, mais aussi et surtout de nouvelles manières d'être et de vivre dans l'étonnement d'exister, dans la force imaginative des paroles et des images, et dans la *catharsis* ou l'efficace symbolique des œuvres et des actes, c'est-à-dire des façons d'être ensemble non plus de manière amorphe, mais *frappé* en tout temps par le fait de voir et de sentir, jusqu'à l'excès ou à l'insensé, que l'art nous fait éprouver comme un nouveau commencement de nous-mêmes, vécu jusque dans l'espèce de déconstruction que la frappe suppose, cette pensée à coups de marteau dont Nietzsche, si souvent cité par Meese, parlait comme d'une nouvelle pratique de l'art de philosopher.

UN ART DE LA CRUAUTÉ

La monstruosité et la cruauté qu'on trouve dans plusieurs pratiques artistiques ne constituent pas de simples curiosités, des phénomènes de foire ou des histoires de cas d'un monde aliéné: elles sont l'expression ou la monstration de cette pathologie de la vue et du visible qui fait qu'on n'éprouve pas ce qu'on voit dans l'indifférence ou l'apathie, mais dans l'attirance et la stupeur entremêlées, qui font l'étonnement propre à toute prise de conscience, ébahissement perceptif et cognitif qui «frappe» l'imagination par sa brusquerie et qui appelle dès lors une libération des forces ou de l'énergie sensitive et affective qu'il provoque. L'entrelacs d'attraits et d'effrois que toute œuvre forte suppose de manière proprement monstrueuse, comme s'il s'agissait chaque fois de produire de l'hybride, animal à deux têtes ou masque à double face, montre bien que notre monde et notre histoire sont porteurs d'une ambivalence constitutive, que seule la «frappe» peut non seulement *exprimer*, énoncer et dé-noncer, «montrer» et «dé-montrer», mais aussi *exorciser* au sens propre dont le mot grec *horkos* désigne le «sort», ce sort commun à quoi nous contraignent notre humanité et notre historicité, que l'art permet seul de conjurer, à condition qu'il ait cette force d'effraction dont les «esprits frappeurs» qui le hantent semblent dotés, eux qui scandent notre existence souvent endormie avec le plectre, l'archet ou le marteau qui gardent notre imagination éveillée même

en plein rêve, notre conscience à chaque instant ravivée par l'étonnement qui la menace autant qu'il la stimule au plus profond, même si c'est parfois pour affronter ses propres cauchemars.

1. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
2. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* (1. Arts de faire), Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1990.
3. Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1980, 61b: 14-15.
4. Claude Lévi-Strauss, «L'efficacité symbolique», dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

INTERACTION CRITIQUE. POUR L'OUVERTURE D'UN DIALOGUE. QUAND LES ŒUVRES APPELLENT À QUESTIONNER L'ESPACE POLITIQUE, LES SYSTÈMES ET PROCESSUS DE SOCIALIZATION

Maïté Vissault

Comme celle de beaucoup d'auteurs, d'acteurs et de critiques aujourd'hui, ma pratique sporadique de la critique d'art est issue de mon expérience de l'art contemporain et des différentes fonctions professionnelles que j'endosse – en résumé celle de théoricienne et commissaire d'expositions indépendante. Mon propos s'appuiera donc sur l'observation d'une réalité vécue dans un contexte spécifique et sur la manière dont cette réalité construit un discours critique qui lui est propre, que j'exemplifierai par un corpus d'œuvres.

C'est un fait avéré, l'influence d'un marché de l'art de plus en plus puissant, couplé au développement des communications, technologies et réseaux, charpente la production artistique contemporaine et son traitement institutionnel. Par conséquent, le point de vue critique d'aujourd'hui, s'il se veut significatif, ne peut faire l'économie d'une double considération : l'une, que je qualifierais de « traditionnelle », attachée à la pertinence des œuvres, à leurs enjeux historiques, esthétiques et thématiques ; et l'autre, de type contextuel, c'est-à-dire intéressant à leur cadre de production et de réception.

Le monde de l'art contemporain est en effet hybride et interdisciplinaire dans ses formes comme dans son contenu. Ses acteurs endossent des rôles de plus en plus indéfinis et interchangeables. L'historien de l'art peut ainsi être amené à devenir critique et commissaire, parfois artiste – si l'on considère ses interventions en tant que commissaire dans le champ de l'art sous l'angle de la pratique de l'installation¹ –, et même galeriste – si l'on considère le bien qu'il fait, quelquefois sans le vouloir, à certaines

carrières artistiques. Quant à l'artiste, et ceci de façon encore plus affirmée et visible, il endosse à loisir le manteau du théoricien, du critique, de l'agent et du commissaire². En cela, le monde de l'art vit au rythme de son époque : c'est-à-dire sous le joug de la flexibilité, de la mobilité, de la diversité, de la globalisation, du libre-échange, du capitalisme et des médias... La contemporanéité du monde de l'art contemporain semble moins basée sur le savoir que sur la dynamique complexe du réseau et des connections qu'elle engendre, la prolifération des grandes manifestations d'art contemporain du type biennales, foires, *manifesta* et autres étant à cet égard particulièrement symptomatique. En effet, si elles tirent l'art contemporain du côté de l'événement, ces manifestations révèlent aussi les dispositions de plus en plus élitistes de ce monde. Seuls les initiés peuvent se permettre de suivre le flot presque ininterrompu d'expositions qui se déroulent aux quatre coins du monde – l'accès au grand public étant dans ce cas plus que partiel.

Dans un tel contexte globalisé, basé sur la fluctuation des échanges et sur les flux financiers, humains et esthétiques, comment le critique d'art pourrait-il échapper à cet appel de vases communicants, et pour quelles raisons ? Il me semble que non seulement chaque acteur, mais aussi chaque manifestation de l'art contemporain se situent aujourd'hui à la croisée des chemins, entourés des ruines du temple qui les abritait jadis – pour paraphraser Walter Benjamin. Cette situation n'est ni une chance ni une malchance, simplement une réalité ou plutôt un état qui, si l'on veut bien le considérer sans nostalgie, peut s'avérer une richesse. Bien entendu, cette situation crée de multiples confusions et pose question. Si tout se mêle inéluctablement, faut-il sauvegarder dans le cas de la critique d'art la rigueur d'une déontologie, les distinctions de genres et de fonctions ?

Depuis longtemps le monde de l'art se plaint de la partialité de la critique, de son implication dans le milieu. En 1972, Hans Heinz Holz, dans le catalogue de la *Documenta 5*, constatait par exemple que le critique était devenu un promoteur des modalités du marché au lieu d'être un représentant des intérêts de la société³. Depuis les années 90, les liens unissant l'art, le marché et la critique semblent tellement étroits qu'il est même reproché à la critique de n'être qu'une forme sophistiquée de *public relation* au service des institutions et du marché.

Cette situation peut s'expliquer de différentes manières. L'une d'elles est inhérente à la nature de l'œuvre contemporaine dont l'existence, ou même la légitimation, est attestée par son inscription en premier lieu dans le marché de l'art, puis, ou parallèlement, dans le temple des institutions ou manifestations artistiques consacrées. En effet, l'influence du marché et du système sur la production des œuvres, la surproduction, le caractère événementiel et médiatique des manifestations artistiques, sont tels que ces acteurs ne peuvent faire l'impasse d'entretenir une relation presque incestueuse avec eux.

Un autre aspect de cette situation tient à l'attitude d'une certaine critique d'art en vogue dans les années 90 qui, en raison de l'individualisme pluriel et coloré de la production artistique contemporaine, plaide contre tout jugement critique et pour une pluralité expérimentale de type informatif, au service de la liberté de jugement du public. Ce genre de critique considère le jugement comme un acte de violence subjectif. Plus que tout autre, ce genre de commentaire éveille néanmoins le soupçon de servir les intérêts du marché, du milieu ou des commanditaires – d'être un outil de production de mythes, un outil informatif servant à séduire le touriste culturel. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que l'objectivité dont ces commentateurs se réclament soit perçue comme un pur outil de marketing.

En opposition à ce type de commentaires «objectifs», une grande partie de la critique d'art fonde son discours sur une approche personnelle, c'est-à-dire sur une subjectivité affirmée répondant elle aussi de l'intérieur à l'individualisme ambiant de l'art contemporain.

Force est ainsi de constater que les challenges de l'art contemporain invalident l'exercice classique de la critique d'art et même de l'histoire de l'art. Comme l'affirme Hans Belting dans son fameux livre *Das Ende der Kunstgeschichte* publié en 1995: «On ne peut plus prendre position, sans que ce positionnement n'ait déjà été représenté sous une autre forme. Le mieux est donc de rester cramponné à ses propres positions tout en s'attendant à ce que les autres les trouvent fausses... Nous sommes entrés dans l'époque du monologue, non du dialogue⁴.»

Au premier abord, ces propos laissent entendre qu'il n'y a plus de débats possibles au sein de la critique d'art et qu'il est donc impossible

d'en définir l'exercice. Néanmoins, l'auteur soutient aussi que la primauté du jugement et de la prise de position – même basée sur une approche personnelle « légitimante » en soi – reste l'un des fondements essentiels d'une critique d'art digne de ce nom.

Quant au dialogue, on peut espérer qu'il a depuis changé de camp. Au lieu de se dérouler en vase clos, entre gens du métier, il se réalise peut-être plutôt dans le cadre d'un échange – même polémique – entre le critique et son objet. En effet, s'il n'y a plus de dialogues au sein de la critique, il existe d'autres types de dialogues critiques qui naissent de la pratique des œuvres et de l'écriture.

C'est en tout cas au nom de ce dialogue – que je qualifierai plutôt d'interaction pour être plus exacte sur sa qualité – avec l'œuvre et son contexte d'appréhension que s'établissent mes prises de position critiques. S'il me fallait tenter de cerner ici le lieu figuré de ces interactions, je remarquerais qu'il s'articule autour de deux axes.

En premier lieu, une pratique que j'appellerais « critique du système », c'est-à-dire une considération des dessous ou coulisses du monde de l'art. Cette approche se préoccupe moins d'énoncer un discours critique sur les œuvres proprement dites que de révéler la teneur des discours élaborés autour des œuvres lors de leur production et monstration. Le type d'articles qui en résulte s'appuie directement sur mon expérience personnelle de l'exposition et conséquemment sur une connaissance approfondie des rouages du monde de l'art. Dès 1975, Marcel Broothaers remarquait bien justement : « Il est évident que le commentaire sur l'art suit le mouvement de l'économie⁵. »

Aujourd'hui, du fait de la pluralité régnante et de la puissance galopante du marché de l'art, il semble que cette « loi » soit devenue un assujettissement auquel la critique ne peut foncièrement se soustraire, si ce n'est en retournant son point de vue sur les enjeux mêmes de son exercice.

L'effort critique s'exerce ainsi tout particulièrement à travers un article sur telle foire d'art contemporain ou telle grande manifestation comme la *Documenta* ou la *Biennale de Venise*, ou encore sur une exposition thématique particulière. Ce type d'article est par essence éminemment polémique⁶.

Ces articles – vous l'aurez compris – s'attachent à montrer le squelette de l'art contemporain, les enjeux qui motivent l'appareillage culturel et, de

ce fait, impliquent un commentaire politique sur l'économie de l'art. C'est en effet dans le cadre de son contexte d'apparition que l'art révèle aujourd'hui au mieux ses dispositions économiques et politiques, en tant que valeur culturelle et identitaire. Sur ce point, on peut noter que, malgré la perte d'impact politique et social des œuvres d'art contemporaines du fait même qu'elles sont noyées dans le brouhaha des événements et du marché dont elles sont les stars, l'exposition, le contexte de monstration des œuvres, reste quant à lui, plus que jamais, le lieu d'enjeux de pouvoirs et de représentations politiques. Certaines œuvres, comme celles de Hans Haacke ou de Santiago Sierra, s'inscrivent même ostensiblement dans le créneau d'une « critique du système ». Dans ce cas, une analyse des œuvres impulsera, orientera, voire illustrera l'exercice critique, et ceci quelquefois indépendamment de l'intérêt esthétique propre que l'auteur peut porter à l'œuvre.

Pour exemple, j'ai choisi de présenter le travail de Josephine Meckseper, dont le propos s'articule, entre autres, autour de la dominance du consumérisme de luxe et du capitalisme dans les représentations sociales, culturelles, politiques voire cognitives et historiques que nous avons du monde.

En 2005, Meckseper métamorphose la – sa – galerie Elizabeth Dee de New York en un magasin de luxe. Pour ce faire, elle installe des vitrines-types dans sa devanture pour y arranger divers objets peu luxueux, à la manière des présentations promotionnelles des grands magasins. À ces objets de consommation courante, elle ajoute un ensemble d'indices empruntés au registre du langage commercial, comme l'inscription *Coming soon*, l'affichette *Yes, We're open* ou *Help wanted*, ou encore le badigeonnage blanchâtre grossier de la porte, signe habituellement associé à un changement de propriétaire. Tout, à l'intérieur comme à l'extérieur de la galerie, semble ainsi appartenir au registre de la consommation de masse, mais, en présentant ses assemblages d'objets ordinaires comme des produits de luxe, Meckseper laisse ouvert un ensemble de contradictions signifiantes qui perturbent et motivent le sens critique. De cette manière, l'œuvre dont je n'analyserai pas le détail propose un point de vue critique sur l'environnement même dans lequel elle se réalise. En donnant à la galerie l'apparence d'un grand magasin de luxe, l'artiste attire l'attention

sur certains mécanismes ou réalités critiques: le fait, par exemple, que la galerie soit un lieu de consommation régi par les lois du capitalisme, que l'art soit foncièrement et fondamentalement un produit de luxe et que le succès commercial de l'œuvre réside justement dans ce jeu critique pervers.

Dans *The Complete History of Postcontemporary Art*, vitrine réalisée pour la *Biennale d'art contemporain de Lyon* en 2005 puis pour la *Biennale de Sydney* en 2006, Meckseper poursuit son investigation des liens de l'art avec le commerce en s'intéressant cette fois-ci aux signes culturels et artistiques. Elle arrange de nouveau dans le même type de vitrine de luxe un ensemble d'objets et d'images appartenant au registre de la publicité et de la consommation. Du fait du contexte d'exposition et du champ d'interprétation ouvert par le titre, ces objets, sans perdre néanmoins leur qualité d'objets, deviennent le support critique d'autres représentations. Un ensemble d'incongruités, d'accolements et de décalages de sens vient ainsi faire déraiser les évidences et appelle à revisiter les icônes de l'histoire de l'art avec les lunettes teintées de la société de consommation. Le résultat est irrévérencieux, comique, mais significatif. L'art contemporain étant le lieu de l'interchangeable, tout y est consommation, et l'on peut se demander si c'est la société de consommation qui dénature l'art ou si c'est le contraire.

L'œuvre de Meckseper est un simple exemple me permettant de montrer très succinctement comment le contenu d'une œuvre ouvre un champ thématique critique invitant à aller au-delà d'une critique de l'œuvre proprement dite – ce qui ne signifie pas que les éléments esthétiques de ce travail en particulier soient négligeables. Dans le cas de Meckseper, il y aurait même beaucoup à dire sur ses positionnements esthétiques, comme son utilisation de l'esthétique moderniste. Mais de toute évidence, le critique ne peut faire ici l'impasse d'un commentaire du système, d'une approche philosophique et sociologique critiques qui réponde à la virulence thématique du propos de l'artiste. L'œuvre impulse d'elle-même un commentaire critique qui ne peut éviter de questionner l'espace politique et les processus de socialisation, tout comme le statut de l'art et son système de production. Le contact de l'œuvre modifie ainsi en permanence le propos et le mène bien au-delà de son intention initiale. Il

s'établit, de façon pratiquement spontanée, la qualité d'un échange, d'une interaction, d'un dialogue entre l'œuvre et le discours. Dans ce sens, l'écriture ou le commentaire équivaut à une expérience partagée de l'œuvre.

D'autre part, la vitrine *The Complete History of Postcontemporary Art* pourrait aussi valoir comme métaphore de ma conception de la critique d'art. Tout comme cette traduction de l'histoire de l'art dans le langage de la consommation ramène à sa manière l'art sur le « plancher des briques de lait – édition de luxe », une bonne critique traduit et questionne la pertinence de l'œuvre en déplaçant son champ d'action dans le champ critique du discours.

J'en viens maintenant au deuxième lieu caractérisant ma pratique de la critique.

L'une des caractéristiques fondamentales de la critique d'art, qui la distingue en soi de l'histoire de l'art, est son lien avec l'actualité. Dans la plupart des cas, me poser la question d'un article, c'est choisir, parmi la somme d'événements qui viennent croiser mon quotidien professionnel, celui qui est l'annonce de quelque chose de significatif ou celui qui va venir nourrir une réflexion plus générale, une préoccupation, un *statement* ou encore révéler une composante du *Zeitgeist*⁷. Toutefois, certaines expositions, comme celle de Rosemarie Trockel au Ludwig Museum de Cologne en 2005, s'imposent d'elles-mêmes comme l'occasion à ne pas manquer de se pencher de plus près sur le travail d'un artiste⁸.

Dans ma pratique de la critique d'art, il n'y a donc aucun discours préétabli, pas de thèmes donnés – ce qui, à mon avis, reviendrait à réduire les œuvres à n'être que l'illustration de ma pensée –, mais il existe des prédilections thématiques, des fils conducteurs, des observations qui se confirment le plus souvent à travers la rencontre avec une œuvre ou une exposition thématique. Ainsi, s'il me faut définir ici le champ discursif désignant ma pratique, que ce soit celle de critique, d'historienne ou même de commissaire, je dirais qu'il est motivé par le désir de mettre en évidence la manière souvent incongrue dont l'art questionne l'espace politique et les processus de socialisation contemporains. Pour illustrer ce propos, plutôt que de présenter des travaux qui ont déjà fait l'objet d'un article ou d'une recension ou de faire une liste impossible et forcément péremptoire de thèmes, j'ai préféré choisir de vous présenter un petit corpus, significatif

si ce n'est paradigmatique, d'œuvres très contemporaines, en limitant mon propos à un segment de la problématique liée aux processus de socialisation.

Le premier artiste choisi est un jeune artiste français, Julien Berthier, dont le travail rappelle celui d'un inventeur fou, mais attachant. Berthier construit des machines sophistiquées qui défient les lois habituelles de l'efficience. Nommée comme un brevet, *Berthier 808*, cette machine construite en 2001 a pour fonction de déplacer son utilisateur à un mètre du mur. Après votre voyage, il est toutefois indiqué qu'il est nécessaire de remettre la machine en place manuellement. Comme le précise le communiqué annonçant dernièrement l'attribution à l'artiste du prix Christian Karl Schmidt pour le tout jeune art contemporain, les machines de Berthier sont aussi charmantes qu'absurdes : « Julien Berthier contrecarre les représentations traditionnelles de l'efficience et du progrès. Avec beaucoup d'efforts, il construit des machines qui ne produisent que très peu d'effets. Ses projets utopiques aboutissent ainsi à un échec de type créatif et leur succès tout comme leur objectif conduisent à l'absurde. Ses propositions pour un monde meilleur ne sont pas encore populaires, mais qui sait... ? »

Silent Sentinels, réalisée en 2005, appartient justement à la série des projets pour un monde meilleur. L'œuvre est constituée d'un ensemble d'appareils : un lampadaire et un transfo portable, et d'une vidéo montrant l'artiste transportant le lampadaire sanglé sur son dos. Puis, après une longue déambulation dans les rues monotones de la banlieue parisienne, il s'adosse à une façade d'immeuble non éclairée et met en marche son lampadaire à l'aide du transfo portable. Berthier pointe dans cette œuvre pleine d'humour et de poésie urbaine – ce n'est pas la seule – la possibilité de penser un monde meilleur dans lequel même les exclus, les sans-emploi ont leur place et leur utilité, et font partie du système. Toutefois, parce qu'elle ne produit rien, à part peut-être un sentiment de la communauté, *Silent Sentinels* révèle le manque de créativité de l'espace public et le vide de l'espace social dans lequel nous vivons.

Stretcher, 2000, réalisée en collaboration avec Virginie Yassef, appartient elle aussi à la série des projets utopiques conçue pour « faire bouger » l'espace public. Le crochet attaché ici à un bâtiment a pour fonction de déplacer lentement – très lentement – l'immeuble...

Autre utopie, *Altoviseur* offre une image des plus poétique de la ville, comme lieu auto-mobile... L'intérêt que je porte à ce travail tient tout autant à sa poésie et à son effort d'inscription dans le champ social qu'au fait qu'il prend place au sein d'un nouveau corpus d'œuvres qui relancent l'utopie comme mot d'ordre de l'art et mêlent des éléments scientifiques, voire technologiques, à des considérations d'ordre philosophique. En effet, il est aisé de constater l'émergence de plus en plus insistante sur la scène artistique d'«artistes constructeurs» comme John Bock, Björn Dahlem ou Michael Sailstorfer qui font renaître les utopies d'un monde nouveau – viables ou non viables. Leur apparition me semble, dans un certain sens, répondre à des impulsions du monde contemporain affectant l'espace culturel, social ou politique, mais je ne m'aventurerai pas plus loin dans cette réflexion. Je me limiterai seulement à appuyer mon propos par la présentation d'un autre artiste, Tue Greenfort, un jeune Danois dont le travail est lui aussi basé sur des constructions, des machines et des systèmes de socialisation. À l'instar de celles de Berthier, les constructions de Greenfort ont une utilité toute relative, si ce n'est farfelue.

Social Organism a été réalisée à l'Université Technique d'Istanbul en 2001. Cette installation consistait en un chemin pour des fourmis. Celles-ci, après un long voyage quelquefois périlleux, venaient se rassasier dans l'espace d'exposition autour d'une mixture sucrée spécialement concoctée pour elles et déposée dans des boîtes de conserve aux pieds d'une table. Greenfort faisait ainsi des fourmis les visiteuses occasionnelles des entrailles de son œuvre, tout en offrant au public une installation vivante et ludique qui faisait exploser l'espace d'exposition en le prolongeant à l'extérieur. Bien entendu, le rapport nature/culture est au centre de ce travail. Toutefois, celui-ci s'évade aussi par l'humour des carcans de cette simple équation pour s'arrimer au rapport entre l'humanité et l'exploitation de la nature, et en sous-texte signifier la menace d'ordre écologique qui nous affecte.

Greenfort conçoit des environnements parallèles, des machines ou plutôt des dispositifs basés sur le recyclage qui rétablissent ou tout simplement éclairent le rapport de l'homme avec la nature. *Trinkwasser-kühlgerät* est par exemple un dispositif, un engin conçu pour refroidir l'eau offerte aux visiteurs de l'exposition. D'une manière ou d'une autre, Greenfort

introduit presque toujours la nature dans ses œuvres et, lorsqu'il ne le fait pas directement comme ici avec l'eau, ressource naturelle, il construit une relation qui fait communiquer l'intérieur et l'extérieur. Ces œuvres sont ainsi l'expression d'une observation attentive des conditions de vie des habitants de la terre, qu'il s'agisse des animaux ou des êtres humains, et de leurs relations avec leur environnement naturel.

Out of Site, réalisée en 2002, agit directement dans l'espace urbain. Après avoir remarqué que les habitants de Cologne devaient faire un long détour pour passer de l'une à l'autre de deux rues très fréquentées au centre-ville, il confectionne «tout simplement» une marche de bois qu'il dépose à l'endroit stratégique permettant de relier ces deux artères. L'escalier est immédiatement utilisé par les passants. Bien qu'inscrite de façon éphémère dans l'espace public et social (le passage a été enlevé par un inconnu le jour même), cette intervention, aussi simple qu'elle soit, désigne l'espace urbain en tant qu'espace naturel en constante évolution. D'un autre côté, elle révèle les incongruités de l'espace public ainsi que son manque d'humanité. Dans toutes ses œuvres Greenfort observe et expérimente le monde à la manière d'un chercheur en sciences hybrides, naturelles et sociales, qui construit des dispositifs et engins par lesquels il saisit et transforme le rapport à l'environnement. De cette manière, son travail aide sans conteste à questionner les processus de socialisation.

En conclusion, je voudrais revenir brièvement à quelques réflexions générales sur la critique d'art. En étant prospective et progressive, en intégrant l'œuvre ou les œuvres dans une réflexion plus vaste, en s'ouvrant à un dialogue critique avec son objet, la critique d'art contribue non seulement à inscrire l'art dans le champ culturel comme signe ou valeur, mais aussi alimente par épisodes une réflexion sur la définition de l'art et sur son rôle. Une véritable critique n'est pas, à mon avis, une critique devant obligatoirement être de teneur négative ou polémique, mais une critique qui se distingue d'un communiqué de presse en proposant à un public plus ou moins ciblé des lectures transversales, non exhaustives et non consensuelles. En ce sens, sa légitimité ne se limite pas à faire la promotion de l'art contemporain ou de l'industrie artistique – bien qu'il me semble qu'elle ne puisse échapper totalement à ce rôle de promotion à partir du moment

où elle évalue le travail d'un artiste. Dans un certain sens, ce soutien est légitime lorsqu'il est motivé par le désir d'offrir à l'art un champ d'action, voire une visibilité. La critique d'art, il me semble important de le souligner, a en effet un rôle fondamental à jouer dans la réception immédiate et future de l'art contemporain. Cette responsabilité est aussi un enjeu, tout particulièrement dans le monde médiatique qui est le nôtre. Toutefois c'est là aussi que la critique, en tant que partie intégrante et comme actrice du flot médiatique, s'expose au danger de sa dissolution ou de sa liquéfaction.

Je terminerai mon exposé sur ce point d'interrogation, préférant laisser la parole ou le mot de la fin à une œuvre d'art, *Bit.fall*, de Julius Popp, une fontaine qui déverse en rythme ou en cadence des mots extraits d'Internet, au hasard et en temps réel. Une histoire de connexions éphémères, de messages liquéfiés mais incarnés, une métaphore visuelle de l'évanescence mais aussi du recyclage, une image peut-être des enjeux qui assaillent la critique d'art aujourd'hui ?

1. Cette remarque est un clin d'œil au reproche fait, depuis Harald Szeemann, au commissaire d'exposition se prenant pour un artiste, parce qu'au moins depuis Duchamp le « choix » fait partie intégrante de l'acte de création. Ce reproche semble aujourd'hui être particulièrement apprécié par certains critiques qui s'exaspèrent de la prolifération des grands « shows » mondialisés du type biennale dans lesquels les œuvres peuvent sembler assujetties à n'être que le décor luxueux d'une célébration personnelle de la part du ou des commissaires.
2. Récemment, différents artistes de renom ont ainsi été chargés du commissariat de grandes expositions, comme Maurizio Cattelan pour la *Biennale de Berlin* ou Daniel Buren nommé commissaire du pavillon français de la prochaine *Biennale de Venise* où il va exposer Sophie Calle. À ce propos, il est peut-être nécessaire de préciser que l'artiste contemporain concevant plutôt des environnements artistiques a, il est vrai, des affinités électives avec le commissaire, mais aussi avec le critique.
3. Hans Heinz Holz, « Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens », dans le catalogue de la *Documenta 5*, Kassel, 1972, p. 68.
4. « Man kann gar keinen Standpunkt mehr einnehmen, der nicht in anderer Form vertreten worden wäre. Am besten ist es, auf dem eigenen Standpunkt zu beharren, zu dem man sich entschlossen hat, und schon gleich damit rechnen, dass die Anderen ihn falsch finden... es ist die Zeit der Monologe, nicht der Dialoge. » Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, 1995, p. 17, cité par Christian Demand, *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte.*, Hanovre, Zu Klampen, 2003, p. 60. [Notre traduction.]

5. Marcel Broothaers, cité par Astrid Wege, *ibid.*, p. 57. [Notre traduction.]
6. Par exemple cet article, « Anstoß (Impulsion) Berlin: Art Makes the World? », *ETC*, n° 76, p. 71-74.
7. *Zeitgeist* est un terme difficile à traduire. Il signifie littéralement « l'esprit du temps », mais il implique aussi l'idée de tendance, d'impulsion, de mouvement vers l'avant caractéristique d'une époque.
8. Cf. « Rosemarie Trockel: Ménopause », *ETC*, n° 73, p. 62-63.

QU'EST-CE QUI DEFINIT EN PROPRE LA CRITIQUE D'ART PAR RAPPORT À LA SOCIOLOGIE DE L'ART ET À L'ESTHETIQUE PHILOSOPHIQUE ?

Christine Dubois

Un constat tout simple est à l'origine de cette communication : la critique d'art n'est pas la seule discipline à avoir l'art pour objet d'étude. Exception faite de l'histoire de l'art (à laquelle elle est traditionnellement apparentée), deux autres disciplines partagent cet intérêt pour l'art et en font leur objet d'étude : il s'agit de l'esthétique philosophique et de la sociologie de l'art.

Il y a donc partage d'un même objet – l'art contemporain – et entrecroisement des perspectives adoptées par chacune, produisant un chevauchement des discours sur ce même objet. Or qui dit partage dit échange, mise en commun, mais aussi pression réciproque, empiètement, lutte de territoire, guerre de tranchées, et donc définition de frontières. Dans le cas qui nous intéresse – le *partage* d'un champ discursif par trois disciplines et à partir de trois points de vue –, on constate qu'actuellement ce partage engendre des interactions fortes et des prises de position parfois musclées, se démarquant en cela du mode de coprésence souple qui prévalait dans les décennies antérieures sous les auspices d'une interdisciplinarité effervescente. Ce qui se montre des plus intéressants dans le mode d'interactions actuel, c'est de voir que ce chevauchement des discours produit certes des tensions entre disciplines mais qu'il engage aussi pour chacune la nécessité d'un recul réflexif et d'une redéfinition de ses limites épistémologiques ainsi que de son projet intrinsèque. Cet exercice de définition s'effectue donc sur fond de protection de territoire tout autant que sur fond de lutte de pouvoir, chacune revendiquant en effet la capacité de cerner au mieux la vérité de l'art contemporain, c'est-à-dire

de la manière la plus fondée, la plus adéquate et la plus actuelle; mais il a le mérite par ailleurs de dresser, par retour, une sorte d'état des lieux du discours sur l'art tout autant qu'un état des lieux du système de l'art, que ce soit en termes de production, de perception ou de réception des œuvres.

I. LA QUESTION «QU'EST-CE QUI DEFINIT EN PROPRE LA CRITIQUE D'ART AUJOURD'HUI?»

Devant ce constat – une coprésence (parfois tendue) de trois disciplines sur la scène de l'art contemporain, la nécessité pour chacune de définir son champ d'action –, j'aimerais tenter de répondre à la question: «Qu'est-ce qui définit en propre la critique d'art aujourd'hui?» Pour ce faire, il me semble pertinent de partir d'une problématique de la spécificité et de formuler ainsi la question: «Quelle est la spécificité de la critique d'art?» Certes, dans le contexte actuel favorisant la *multi*-disciplinarité (et moins l'*inter*-disciplinarité comme auparavant), poser une question en termes de spécificité peut paraître obsolète, à tout le moins impropre pour comprendre la scène contemporaine de l'art que caractérise justement une interconnexion accrue des registres de la production, de la médiation et de la réception des œuvres. Néanmoins, dans ce réseau extrêmement dense de connexions à divers niveaux et à fonctions et incidences multiples (artistiques, économiques, identitaires, etc.), et alors que la critique d'art se voit confrontée de plus en plus à ces «vraies» disciplines que sont la sociologie et la philosophie esthétique – sans en être une elle-même, c'est-à-dire sans être un corps disciplinaire constitué en tant que tel –, il me semble nécessaire de cerner la qualité spécifique qui fonde depuis longtemps sa légitimité et la rend en quelque sorte incontournable.

Je ne pourrais, faute de temps, aborder d'autres questions concomitantes à celle de la particularité de la critique d'art, telle celle concernant le rôle que joue la critique d'art sur la scène de l'art contemporain (en particulier comment évolue la fonction d'évaluation et de légitimation des œuvres qui lui a été attribuée depuis longtemps par le «système de l'art»¹), ni non plus celle de sa place dans le champ actuel des discours sur l'art.

Je me concentrerai donc sur la question de «Qu'est-ce qui distingue la critique d'art de la sociologie de l'art et de la philosophie esthétique? Qu'a-t-elle en propre?» La problématisation ouvertement moderniste adoptée ici a l'avantage de répondre autant à notre question de départ («Qu'est-ce qui définit la critique d'art?») qu'à la question – cruciale aujourd'hui – de sa *pertinence* («D'où tire-t-elle sa pertinence?»). Dans cette ligne de pensée moderniste, il s'avère même fructueux d'adopter carrément une terminologie greenbergienne pour poser la question: «Comment la critique d'art définit-elle son “*domaine de compétence*”²»?

La formulation moderniste du «problème» actuel de la critique d'art n'évacue pas pour autant une prise en charge du sentiment d'inquiétude quant à l'avenir de celle-ci, tel qu'il ne manque pas de s'exprimer dans ce colloque depuis deux jours, lors des interventions. Bien au contraire, elle apporte des éléments de réponse à la question de savoir si les disciplines de la sociologie et de l'esthétique, étant donné leur visibilité, leur dynamisme, l'efficacité de leurs outils dans la saisie des problématiques nouvelles et multidimensionnelles de l'art contemporain, ne viennent pas menacer le rôle et même l'existence de la critique d'art. La réponse à la question de ce qui particularise la critique d'art me semble avoir le pouvoir d'alléger en partie cette inquiétude parce qu'elle répond par ricochet, et positivement, à la question «Qu'est-ce qui rend la critique d'art toujours aussi légitime?» ou, en d'autres mots, parce qu'elle permet de cerner *où se situe le pouvoir heuristique de la critique d'art*.

AIRES DE COMPÉTENCE

La sociologie de l'art et l'esthétique contemporaine partagent donc avec la critique d'art le territoire de l'art contemporain (et parfois le terrain du commentaire sur l'art), en privilégiant chacune des approches et des perspectives fondamentales différentes. Pour situer «l'aire de compétence» de chacune, j'aimerais rappeler brièvement quelques-uns des modes d'approche de l'objet «art contemporain» qu'elles pratiquent, cela sans prétendre à aucune forme d'exhaustivité, bien évidemment. Ce bref aperçu permettra de se faire une première idée des recoupements, des complémentarités et des points de frictions possibles entre ces disciplines.

LA SOCIOLOGIE DE L'ART

Issue de l'histoire sociale de l'art, la sociologie qui s'intéresse à l'art s'est déployée comme une sociologie de l'art dont une partie s'est subdivisée en sociologie des œuvres et une autre en sociologie de la culture³. De façon générale, la sociologie de l'art étudie les processus sociaux par lesquels s'opère la reconnaissance des œuvres ainsi que les variations dans le temps et sur le plan géographique de cette reconnaissance. Au sein et hors de la discipline, c'est la sociologie d'enquête, à fonction d'investigation, qui a trouvé le plus d'écho. Ces enquêtes quantitatives (qui produisent des statistiques) et/ou qualitatives (qui se font par entretiens et observations), menées auprès des acteurs directement concernés, conduisent à un enregistrement (relativement) neutre de faits : dans le cas de l'art, elles permettent de cerner au plus près les réalités économiques, esthétiques et sociales qui tissent l'environnement des œuvres et constituent le « champ de l'art » ou encore les « industries culturelles ». On peut donc dire que la sociologie de l'art a pour elle de « coller » à la réalité concrète contemporaine, et en cela on peut retracer trois grandes entrées de questionnement de la sociologie de l'art/des œuvres/de la culture (culture étant pris ici dans le sens francophone du terme) :

- Les conditions de production des œuvres : on enquêtera sur la situation économique des artistes, sur les ateliers d'artistes⁴, sur l'ancrage géographique (périphérie, grand centre urbain)⁵...
- La médiation des œuvres : on comparera et analysera les instances de validation de l'art contemporain (par exemple, les effets du « Kunst Kompass⁶ »), le phénomène des biennales et des foires, les modes de mise en circulation des œuvres, les réseaux et circuits d'exposition⁷, le partenariat public/privé, etc.
- La réception des œuvres : on enquêtera sur les publics de l'art (les types de public et leurs profils socio-économiques : par exemple le public des musées d'art contemporain, de la création d'avant-garde⁸, des spectacles ou des festivals de musique populaire ; les modes de réception des publics⁹). On étudiera aussi à quoi est utilisé l'art sur un plan individuel (définition de soi, d'un statut social), sur un plan collectif (définition d'une spécificité régionale, nationale, territoriale). Dans le domaine du rapport

à la « culture », on retrouvera des enquêtes/études portant sur le rapport entre la culture dite classique et celle dite populaire (*high/low*), sur le « goût » des élites économiques, les modes univores ou omnivores de consommation de la culture, les processus de « démocratisation » de l'art, les industries culturelles, etc.

LA PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE

L'esthétique contemporaine a pour elle une longue tradition s'interrogeant sur ce qu'est un jugement esthétique : comment juge-t-on quand on juge esthétiquement ? Elle s'est ainsi occupée au fil des siècles de questions comme « Qu'est-ce que l'art ? », « Qu'est-ce que le beau ? », de la spécificité du jugement du goût, du rapport des facultés cognitives et du sentiment convoqués dans l'appréciation esthétique, du statut du plaisir esthétique, et s'est évertuée également à reconstruire les étapes du jugement esthétique. L'esthétique contemporaine (je ne me réfère ici qu'à celle dite continentale) se penche, de plus, sur l'évaluation esthétique et ses critères, la place des *a priori* dans le jugement, la fonction normative inhérente au jugement, la subjectivité, l'intersubjectivité, l'universalité dans le jugement, le statut des intentions dans l'art, « le plaisir et le désir de l'art », la relativité des goûts, le besoin que l'on ressent de juger, d'évaluer, de sélectionner, etc.

LA CRITIQUE D'ART

En fin de présentation, je verrai à cerner plus précisément l'aire de compétence de la critique d'art ; je rappelle simplement et très brièvement, dès maintenant, quelques éléments de base la concernant. Tout d'abord, il va sans dire que l'objet de la critique d'art est l'œuvre, considérée en elle-même et détachée – jusqu'à un certain point – de l'espace de réception/légitimation qui l'accueille, sauf lorsque l'œuvre intègre ces espaces à même sa problématique. Qu'il s'agisse de la critique d'art *de terrain* (étroitement liée à l'actualité) ou de la critique d'art dits *érudite* (analyse de fond d'une pratique, d'un mouvement, de l'évolution des pratiques etc.), l'œuvre est le point de départ et d'arrivée. La critique d'art « colle » à l'œuvre, elle se penche sur sa façon de « faire œuvre », met en lumière « l'art [qui] cache l'art », pour reprendre une formule célèbre. À même une description de

l'œuvre et de ses caractéristiques, elle dégage la dynamique et la cohérence interne du projet formel, son sens; elle en évalue la pertinence intrinsèque et historique, intégrant pour cela perspective historiciste (elle institue alors des filiations, des rémanences, des écarts, etc.) et conception de l'avant-garde (elle met alors en évidence l'originalité, la négation et le dépassement des cadres établis, etc.). De ce fait, on peut dire qu'elle agit comme témoin éclairé de l'actualité des formes, et qu'elle prend la mesure de la marche de l'art (marche étant pris ici dans le sens neutre de déroulement plutôt que dans celui de « progrès »).

II. INTERACTIONS DISCIPLINAIRES

Ces trois « domaines de compétence », ces trois pratiques disciplinaires se trouvent couvrir l'ensemble des aspects concernant les œuvres et l'ensemble des composantes du « système » de l'art contemporain. Leur interaction engendre parfois des éclaircissements de l'un par l'autre – telle l'analyse faite par la sociologie et l'esthétique du processus de validation des œuvres inhérent à la critique d'art, comme on l'a vu. Il arrive aussi que des chevauchements de territoires engendrent des complémentarités de points de vue : c'est le cas de la sociologie de l'art et de l'esthétique qui se croisent sur le terrain de la réception des œuvres, chacune avec ses intérêts propres : conditions socio-économiques de la médiation et de la réception des œuvres pour la première, conditions du jugement esthétique pour la seconde. Dans leur étude de la réception, toutes deux s'entendent pour prendre pour objet des œuvres reconnues comme telles, c'est-à-dire des productions préalablement reconnues comme « œuvres » par les instances critiques, quelles que soient celles-ci (critique d'art ou comités de sélection d'exposition) : c'est sur ce terrain de l'« œuvre déclarée telle » que le point de contact se fait aussi entre la critique d'art et ces deux champs du sociologique et du jugement esthétique. C'est donc à cette étape ou en regard du processus de sélection/légitimation des œuvres, tel qu'imparti à la critique d'art par la tradition, que les interactions sont les plus marquées et que le bât blesse parfois, notamment entre esthétique et critique d'art, comme nous le verrons.

Par ailleurs, on doit prendre en compte dans cette étude de la dynamique d'interaction des trois approches de l'art, que la sociologie de l'art et l'esthétique contemporaine ont actuellement « le vent dans les voiles », si je puis m'exprimer ainsi. Une première explication vient à l'esprit, qui bien que d'ordre très général n'est pas sans portée : par leur problématisation axée sur la *réception*, la sociologie de l'art et l'esthétique nous parlent de *nous*. Elles nous parlent de *nos* goûts, de *notre* besoin de l'art, de *notre* mise en scène de l'art, de *notre* consommation de l'art, bien plus qu'elles ne parlent de l'art – et c'est ce qui les rend si attrayantes à l'époque actuelle. Mais leur « succès » s'enracine aussi dans le cours récent de l'histoire : ces deux disciplines ont en effet acquis une grande visibilité – et une légitimité en regard de l'art contemporain – en occupant le devant de la scène lors de ce qu'il est convenu d'appeler « la crise de l'art contemporain » et qui a pris place en France à la toute fin des années quatre-vingt. Cette « crise » s'est pleinement déployée au début des années 1990 et a engendré dès 1994 une littérature dense et abondante, à un rythme qui s'est maintenu jusqu'en 1999¹⁰. Cette polémique, est-il nécessaire de le rappeler, ne concernait pas tant les œuvres contemporaines elles-mêmes que le système de diffusion de l'art. Polémique « plus systémique que proprement esthétique¹¹ », donc, prenant à partie aussi bien les soutiens de l'État à la création contemporaine que la place réelle occupée par l'art contemporain dans la société et vis-à-vis du grand public, en plus d'attaquer de plein fouet l'entreprise de légitimation détenue par la critique d'art. Elle a ainsi mené à sortir l'art de sa tour d'ivoire, si l'on peut dire, c'est-à-dire à s'interroger en profondeur sur les systèmes socio-économiques sous-jacents aux réseaux de diffusion de l'art : c'est sur cet aspect que les sociologues de l'art sont activement intervenus et ont concouru à rendre la crise féconde. Mais ce fut aussi une crise du *discours sur l'art*, qui mena cette fois à s'interroger sur les processus d'évaluation et de légitimation des œuvres : sur ce plan, la première charge fut portée par un certain nombre d'« esthètes » et de traditionalistes qui remettaient en question le pouvoir presque absolu détenu par ceux perçus comme les mandarins de la critique spécialisée (la direction de *art press*, pour ne pas la nommer...). Ce fut aussi l'occasion pour les philosophes de prendre la parole : il s'en est ensuivi entre autres une réévaluation de

l'entreprise critique de la critique d'art, et cette réévaluation a pris parfois la forme d'une remise en question là aussi virulente, chez Rainer Rochlitz notamment, comme nous le verrons plus loin.

C'est donc dans un contexte de réévaluation générale de la production/médiation/critique de l'art que la sociologie de l'art et l'esthétique ont envahi la scène de l'art contemporain, apportant l'une et l'autre des outils d'analyse des plus appropriés pour cerner l'ensemble du « problème » de l'art contemporain. La présence forte de ces deux disciplines s'est maintenue depuis cette « crise », aidée en cela par le fait que les œuvres, le système de l'art, la culture imposent de plus en plus une problématisation de nature *social/sociétal* ou de nature *esthétique* (et souvent les deux en même temps, comme l'obligent à le faire par exemple l'« art » du graffiti ou, dans un autre domaine, la musique populaire). Ceci multiplie d'autant les recouvrements de territoires et les interactions disciplinaires, comme je vais maintenant en donner quelques exemples significatifs.

1. UN EXEMPLE D'INTERACTION ENTRE SOCIOLOGIE DE L'ART ET CRITIQUE D'ART

Lors d'un important colloque tenu en 2005 et célébrant les vingt-cinq ans de la sociologie de l'art en France a été fait le constat suivant : la sociologie (française) de l'art et du système de l'art a progressivement évolué vers une *sociologie des œuvres*, c'est-à-dire vers des études sociologiques se rapprochant de plus en plus des œuvres. Dans cette nouvelle disposition à l'égard de l'art, les sociologues reconnaissent ouvertement qu'ils s'engagent sur un terrain qui est celui des historiens de l'art et des critiques d'art : ils conçoivent donc qu'il puisse leur être nécessaire de s'allier aux historiens et critiques ou d'acquérir une expertise pour être en mesure de développer une problématisation sociologique d'autant « éclairée ». À titre d'exemple, le prochain colloque annuel de cet important groupe de chercheurs en sociologie a pour thème les productions artistiques actuelles traitant de la mort, et la problématique proposée est on ne peut plus claire quant à la multiplication des recouvrements/chevauchements/partages/confrontations méthodologiques impliqués entre sociologie et critique d'art par ce mode d'incursion dans un territoire discursif *autre* sur l'art :

La mort ne pouvant être appréhendée sociologiquement qu'à travers ses mises en forme matérielles dont les créations artistiques et littéraires, l'objet de ce colloque sera l'analyse des représentations actuelles artistiques et de ce fait sociales de la mort. [...] De fait, analyser la mort au travers des objets, des pratiques et des constructions artistiques, permet d'appréhender la construction sociale de la mort et de sa matérialisation qu'est le cadavre. Il apparaît donc nécessaire de s'interroger sur la manière dont les formes artistiques tentent de s'en saisir et de questionner les œuvres actuelles (leur contexte et leur forme de création, de diffusion et de réception), et ainsi le contexte social dans lesquelles elles apparaissent et s'inscrivent¹².

Comme on le voit, l'artistique est ici traité en tant qu'il n'échappe pas au social (les représentations artistiques sont « de fait, sociales », nous dit la proposition), a contrario donc d'une conception moderniste qui fonde encore largement la pratique courante de la critique d'art et dans laquelle l'œuvre est conçue comme une entité autonome et relativement repliée sur elle-même et l'histoire de son médium (j'insiste ici sur le relativement). Traiter l'œuvre comme *document* de la réalité sociale relève donc d'une conception proche de l'ancienne conception humaniste de l'art, ce qui pourrait provoquer de prime abord certaines frictions méthodologiques avec les critiques et historiens de l'art. Cependant, comme il devient de plus en plus évident que la nature des œuvres contemporaines incite à prendre en compte un retour partiel du « social » dans l'explication que l'on en donne (d'où mon « relativement » de tantôt), on peut avancer que l'interaction avec la sociologie de l'art est à suivre, en ce qu'elle peut s'avérer des plus fructueuses.

2. UN EXEMPLE D'INTERACTION ENTRE ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE D'ART

Comme je le mentionnais un peu plus tôt, « la crise de l'art contemporain » a été l'occasion pour l'esthétique philosophique d'acquérir une visibilité nouvelle et une légitimité accrue sur la scène de l'art contemporain. Les philosophes ont en effet engagé à ce moment-là un vaste processus d'actualisation de l'esthétique philosophique et de sa tradition réflexive sur

le jugement et la réception, ainsi que sur la dimension relationnelle intrinsèque de l'œuvre d'art. Dans cette réflexion, certains philosophes ont été amenés à se positionner par rapport à la fonction critique et à la fonction «légitimatrice» de la critique d'art et de l'histoire de l'art. Parmi ceux-ci, Rainer Rochlitz se démarque du fait qu'il a explicité et problématisé ouvertement le rapport parfois conflictuel entre l'esthétique contemporaine et la critique d'art, et qu'il s'est risqué à redéfinir le rôle de chacune sur la scène actuelle de l'art – en défendant l'idée d'une supériorité de l'esthétique sur la critique d'art dans le processus critique (et plus particulièrement la supériorité de l'esthétique telle qu'il la définit dans sa théorie esthétique rationaliste «reconstructive¹³»).

Cependant, pour comprendre *contextuellement* la «légitimité» de la montée en force générale de l'esthétique dans les années 90, ainsi que quelques-unes de ses revendications face à la critique d'art, on se doit de mettre en relation trois éléments la concernant¹⁴: 1) par leurs écrits, il s'est opéré une implication directe des philosophes dans le débat *public* sur l'art contemporain (Jean-Marie Schaeffer constatera en 1997 que «l'esthétique ne reste plus cantonnée à la communauté des philosophes. Elle a acquis un droit de cité en tant qu'interrogation propre et enquête philosophique¹⁵.»); 2) l'esthétique a commencé à jouir d'un prestige nouveau à l'intérieur même du champ de la philosophie: alors qu'elle était jusqu'au milieu des années 90 une branche secondarisée de l'institution philosophique, elle est devenue rapidement le questionnement philosophique le plus actuel et le plus présent sur la scène publique, la branche la plus dynamique de la philosophie (comme le dit Jean-Pierre Cometti en 1996, «la situation de l'esthétique n'était plus exactement celle d'une province docile de la philosophie ou celle d'un poste avancé de la métaphysique¹⁶.»); 3) et enfin, on constate une revendication plus ou moins explicite de la supériorité de l'esthétique dans le processus réflexif critique sur l'art.

Ce «droit de cité» qu'a acquis – et peut-être plus encore, conquis – l'esthétique, à la fois au sein de l'institution philosophique et au sein du champ discursif sur l'art contemporain, n'a pas été sans créer des remous dans ce dernier champ. Cette notoriété nouvelle s'est trouvée en effet à remettre en question une situation établie de longue tradition et qui était

que la critique d'art et l'histoire de l'art détenaient le monopole du discours critique (donc «légitimateur») sur les œuvres et sur l'art. L'arrivée en force de l'esthétique dans le décor, si je puis m'exprimer ainsi, ouvrirait sur deux modes possibles d'interaction et d'inter-relations: une cohabitation ou une confrontation.

Nous avons eu un exemple du modèle de la cohabitation souple, ouverte, tolérante entre philosophie et critique d'art dans les années 80, à l'époque postmoderne. La cohabitation de la philosophie et de la critique d'art s'est faite alors sous le signe de l'interdisciplinarité, celle-ci se caractérisant à ce moment-là par la porosité des frontières disciplinaires, l'emprunt libre, la tolérance des systèmes de pensée, etc. Cela s'est traduit de plusieurs manières: 1) D'un côté les philosophes se sont risqués dans le commentaire d'art et l'ont fait à propos de pratiques artistiques leur étant contemporaines. Lyotard a ainsi écrit sur Monory et sur On Kawara; Deleuze, sur Bacon; Derrida, sur Adami et sur Titus-Carmel. Ce fait d'écrire sur des contemporains était nouveau, puisque jusqu'alors les philosophes du XX^e siècle privilégiaient les grands maîtres d'un passé plus ou moins lointain et les chefs-d'œuvre: Heidegger a traité de Van Gogh (et des temples grecs, bien sûr); Bataille, de Manet (et des grottes de Lascaux); Merleau-Ponty, de Cézanne; seul Sartre, qui a traité par ailleurs du Tintoret, s'était risqué dans les années 60 à analyser des pratiques de contemporains comme Giacometti, Masson, Lapoujade et Wols. Cependant, on aura compris que ces écrits de philosophes sur des œuvres et des pratiques artistiques se voyaient avant tout subsumés dans une entreprise de compréhension plus vaste de la «relation au monde»; ils ne constituaient que la fraction esthétique d'une réflexion philosophique plus large. 2) De l'autre côté, les critiques d'art ont emprunté allègrement des concepts aux philosophes, en en usant librement, c'est-à-dire sans nécessairement en respecter le poids historique et la complexité, ceci se pouvant sous le couvert de l'interdisciplinarité ouverte et sans limitations. C'est ainsi, par exemple, qu'ont été régulièrement mobilisés les concepts de *déterritorialisation* de Lyotard, de *déconstruction* et de *trace* de Derrida, de *rhizome* de Deleuze et Guattari, etc.

Ce modèle de cohabitation souple entre philosophie et critique d'art fut donc rendu possible – et légitime – du fait qu'il participait de la conception

de l'interdisciplinarité prisée à l'époque et que caractérisait l'absence (au principe) de frontières épistémologiques et méthodologiques étanches entre disciplines. Cependant, à partir de la fin des années 80, cette interdisciplinarité postmoderne devient « datée », et se voit passablement décriée dans ses principes, ce qui fait place à un autre mode de rapport entre disciplines : ce fut le cas entre la philosophie et la critique d'art. Et en ce sens, comme je le disais, un des points d'intérêt des écrits de Rainer Rochlitz est d'avoir révélé, explicité (sous un mode souvent virulent) le fait que le mode actuel de mise en présence de l'esthétique et de la critique d'art s'est aujourd'hui profondément modifié par rapport au modèle des années 80 : il doit désormais se concevoir sous le signe du choc disciplinaire et même du rapport de force. Au-delà de la radicalité de sa position et de ses emportements à l'égard de la critique d'art, il lui revient donc le mérite d'avoir révélé la portée *politique* de la nouvelle visibilité de l'esthétique. C'est en ce sens qu'il est intéressant d'en traiter ici.

Le rapport de conflit entre esthétique et critique d'art, ainsi que la supériorité de l'esthétique sur la critique d'art, tels que les conçoit Rochlitz dans sa théorie esthétique, seraient dus à des lacunes intrinsèques de la critique d'art, mais peut-être plus encore à des lacunes des critiques d'art eux-mêmes – qui utilisent mal les outils de rationalité pourtant présents dans leur discipline. C'est donc tout d'abord aux critiques d'art que le philosophe Rochlitz adresse des reproches : ceux-ci feraient mal leur travail, et c'est de là que découleraient tous les défauts de la critique d'art contemporaine : archaïsme, confusion, dogmatisme, arbitraire, imprécision des critères, tendance à se soumettre à des dogmes, non problématisation des interactions exogènes de toutes sortes s'exerçant sur le jugement, manque de lucidité quant au fait que de vieux principes devenus archaïques continuent d'opérer insidieusement dans leur pratique (tel celui de hiérarchie des œuvres). Ce seraient ces défauts des critiques d'art dans l'exercice de leur fonction critique, en plus des légèretés de toutes sortes qu'ils s'octroient impunément dans le processus critique, qui feraient que la critique d'art s'oriente si souvent, aux yeux de Rochlitz et je le cite, « vers l'improvisation dilettante, voire la spéculation sauvage¹⁷ ».

En fait, aux yeux de Rochlitz, l'esthétique réussit là où la critique d'art échoue : la force de l'esthétique, selon lui – mais surtout la force de l'esthétique rationaliste reconstructive qu'il défend, je précise à nouveau – tient à ce que l'esthétique réussit non seulement ce que réussit la critique d'art, c'est-à-dire « reconstituer et évaluer la pertinence, l'intérêt, la portée et la fécondité des règles que l'artiste se donne lui-même¹⁸ » mais surtout qu'elle se montre en mesure de percevoir rationnellement et de revenir de manière réflexive sur les mouvements de la pensée critique en jeu, sur les critères mis de l'avant, sur les jugements impliqués : bref, l'esthétique aurait pour elle de *reconstruire* à tout moment le processus critique. L'esthétique est avant tout « une théorie réflexive¹⁹ », nous dit Rochlitz, et c'est cette lucidité totale envers les jeux et les enjeux du processus d'évaluation des œuvres, qui la caractérise, qui ferait justement défaut à la critique d'art (et à l'histoire de l'art critique).

III. CE QUI CARACTÉRISE ET DISTINGUE LA CRITIQUE D'ART

J'ai cherché, à travers ces exemples d'interactions entre critique d'art, sociologie de l'art et esthétique philosophique, à mettre en évidence l'idée que la juxtaposition actuelle des approches et des discours sur la scène de l'art contemporain ouvre d'une certaine manière sur des chocs disciplinaires plutôt que sur une interdisciplinarité symbiotique. Cette juxtaposition engage par ailleurs chacune à défendre l'idée qu'elle détient la vérité la plus adéquate, la plus fondée et la plus actualisée sur l'art contemporain : très sommairement, on peut avancer que la sociologie de l'art se voit effectivement fondée dans cette « prétention » du fait de l'emprise grandissante du marché de l'art sur l'évaluation artistique des œuvres, et de la montée du concept d'« industrie culturelle » dans le champ de l'art ; l'esthétique se réclame quant à elle d'une meilleure adéquation aux œuvres du fait que celles-ci proposent, exposent et problématisent très souvent aujourd'hui une « expérience esthétique », et qu'il y a donc nécessité de prendre en compte leur projet interne *en termes proprement esthétiques* plutôt qu'à partir d'un point de vue historiciste ou à partir d'une théorie de

l'avant-garde. Mais qu'en est-il de la critique d'art, qu'est-ce qui fonde sa pertinence actuellement ?

Comme je l'ai avancé en introduction, l'intérêt d'assumer la mise en présence plus ou moins conflictuelle de l'esthétique, de la sociologie de l'art et de la critique d'art sur le même terrain – l'art contemporain –, de même que l'intérêt de repérer leurs points de friction, est d'entraîner, en quelque manière, une reformulation des caractéristiques propres à chacune et à leur projet spécifique. Ce long préambule s'avérerait nécessaire pour être en mesure de répondre finalement à la question « Qu'est-ce qui caractérise en propre la critique d'art, qu'est-ce qui lui est spécifique et n'appartient à aucun autre corps disciplinaire, qu'est-ce qui définit son "*aire de compétence*" ? » et ce, en toute contemporanéité, c'est-à-dire en prenant en compte essentiellement le contexte actuel de la scène de l'art.

Un premier élément très général caractérise la critique d'art, c'est qu'elle se retrouve *face à des œuvres*, que ce soit lors de l'interprétation d'une œuvre présentée pour la première fois ou devant une proposition nouvelle concernant une œuvre déjà bien connue. Dans ce face-à-face, elle se voit d'emblée confrontée à un *in-connu*, un *non encore connu* avec le devoir d'en faire quelque chose (j'ai décrit plus haut ce « quelque chose », dans la section sur l'aire de compétence de la critique d'art). Il me semble possible d'avancer à partir de là que ce qui caractérise en propre la critique d'art, c'est *un geste vers l'œuvre*. Et ce qui caractérise ce geste, ce geste critique et entier qui n'en est pas un forcément de « saisie », dirons-nous, c'est *la prise de risque* qui lui est inhérente. Là serait la spécificité de la critique d'art. En d'autres mots, ce qui caractérise la critique d'art et la distingue des autres disciplines traitant de l'art, c'est sa capacité à reprendre en écho le saut dans le vide et le saut dans l'inconnu que fait l'artiste dans son œuvre – à la façon de *Saut dans le vide*, l'œuvre conceptuelle photographique d'Yves Klein réalisée en 1960, où l'on voit l'artiste se jetant dans le vide en s'élançant du haut d'un mur. Ce serait donc une capacité particulière à assumer ce saut, et à faire sienne la prise de risque contenue dans l'acte créateur, puis de reconduire ce saut et ce risque *poïétiquement* dans le processus réflexif et dans le langage, qui constituerait la force de la critique d'art et confirmerait sa constante contemporanéité. Et on le voit,

cet aspect ne peut pas être assumé par la sociologie de l'art ni non plus par l'esthétique philosophique²⁰ : d'une part, en effet, ces disciplines ont pour objet la réception des œuvres, c'est-à-dire la façon dont la société ou le spectateur ordinaire « reçoit » l'art ; et d'autre part, elles analysent en elle-même et pour elle-même la relation à l'art, par le biais de l'analyse des « constructions » de l'esprit et de la société commandées par l'art. Ceci les place à un niveau de rapport à l'œuvre de second degré (différent de celui au premier degré de la critique d'art), mais surtout on comprend que cela les place à un niveau analytique où la « prise de risque » de l'artiste n'est pas opérante sur le plan épistémologique, comme elle s'avère l'être fondamentalement dans la critique d'art.

1. Cette fonction de validation évolue actuellement dans le sens d'un affaiblissement du rôle de la critique d'art : il devient de plus en plus net, en effet, que l'instance d'évaluation et de légitimation des œuvres se déplace progressivement vers les comités de sélection des biennales et des foires internationales. En fonction de ce nouveau mode de validation, que l'œuvre soit vue (et le nom de son auteur, mentionné) devient aussi important, sinon plus en termes de notoriété, que le fait qu'elle soit analysée dans une revue de renom et/ou par un critique réputé. Rappelons par ailleurs que le processus de validation des œuvres par la critique d'art a fait l'objet d'analyses théoriques tant en sociologie de l'art (Raymonde Moulin) qu'en esthétique philosophique (Rainer Rochlitz en esthétique continentale, et Noël Carroll en esthétique anglo-saxonne [à partir, donc, d'une réflexion issue de la philosophie du langage]).
2. Je fais bien sûr ici un rapprochement avec la conception que développe Greenberg à propos de la nécessité qui incombe à chaque médium de définir sa spécificité par rapport aux autres : « En fait, ce qu'il fallait manifester et rendre explicite, c'est ce que [...] chaque art en particulier avait d'unique et d'irréductible. À travers les opérations qui lui étaient propres, il incombait à chacun de déterminer les effets qui n'appartenaient qu'à lui. » C. Greenberg, « Modernist Painting », 1961 ; trad. franç. « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, p. 33-34.
3. Je renvoie à la « sociologie des sociologues de l'art » que fait Nathalie Heinich dans un petit ouvrage de présentation de la sociologie de l'art : *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.
4. Guy Bellavance, L. Bernier, B. Laplante, *Les conditions de pratiques des artistes en arts visuels. Rapport d'enquête*, pour le compte du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), Montréal, 2005 (©2001) INRS-UCS/RAAV, 170 p. et annexes (<http://www.inrs-ucs.quebec.ca/default.asp?p=bella>)
5. Voir par exemple Jan Marontate, « Les rapports d'appartenance aux lieux de création et l'art contemporain en région périphérique : le cas de la Nouvelle-Écosse », *Sociologie et sociétés*, dossier « Les territoires de l'art », vol. 34, n° 2, automne 2002, p. 139-162 ;

- ainsi que Martine Azam, « Le credo identitaire comme ressource pour l'art? L'exemple français de la région toulousaine », *loc. cit.*, p. 185-206.
6. Voir par exemple l'étude de Kunst Kompass et de ses impacts, in Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992: elle y décrit comment cet indicateur, créé en Allemagne en 1970 et qui classe les artistes en fonction du nombre de leurs expositions, établit une échelle de notoriété des artistes qui devient l'équivalent d'une mesure objective de la valeur esthétique. Voir aussi l'étude plus récente sur le même sujet de Alain Quemin, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*, coédition Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.
 7. Voir par exemple l'étude des réseaux d'exposition internationaux et québécois, in Marcel Fournier et Myrtille Roy-Valex, « Art contemporain et internationalisation. Les galeries québécoises et les foires », *Sociologie et sociétés, loc. cit.*, p. 41-62; ainsi que Francine Couture, *Exposer l'art contemporain du Québec*, Montréal, CD3D, 2003.
 8. Je renvoie par exemple à l'enquête menée par Jean-Louis Fabiani (de l'EHESS) au Festival d'Avignon: cette enquête s'est intéressée aux spectateurs qui sortent en pleine représentation en huant, sifflant, menant grand tapage, donc, pour marquer leur désapprobation profonde envers l'œuvre présentée. Fabiani et son équipe interceptaient ces spectateurs à leur sortie de la salle et procédaient à des entretiens sur le vif.
 9. Je renvoie à ce sujet à plusieurs articles d'Howard S. Becker, sociologue de l'École de Chicago et auteur de *Art Worlds*, 1982. Dans ces articles, Becker puise dans son expérience de pianiste de jazz à Chicago dans les années 50 pour produire une analyse sociologique des conditions de production et de réception du jazz à cette époque (dans les bars, les dancings, les mariages, les bar-mitsvah, etc.) et leurs incidences sur les formes mêmes du jazz (set, standards, improvisation, etc.). Cf. un de ces articles, « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés, loc. cit.*, p. 111-120.
 10. Afin de prendre la mesure de la fécondité de ce moment, je mentionne rapidement quelques ouvrages marquants parus entre 1994 et 1999 (on retrouvera un dossier complet des débats journalistiques ayant nourri cette crise à la fin de l'essai d'Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, cité ci-dessous):
 - le collectif *L'art contemporain en question* (1994);
 - chez les critiques et théoriciens de l'art: les éditoriaux de *art press* et de *Beaux-Arts Magazine* bien sûr; Philippe Dagen, *La haine de l'art* (1997);
 - chez les sociologues de l'art: Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998); *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* (1999);
 - chez les philosophes: Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain* (1997); *Critique esthétique et jugement de goût* (1999); Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention* (1994); *D'un subjectivisme esthétique* (1997); *La querelle de l'art contemporain* (1998); *L'art au banc d'essai* (1998); *Feu la critique* (2002), ainsi que plusieurs articles dont « L'identité de l'œuvre d'art » (1995) et « L'esthétique et l'artistique » (1996).
 11. G. Bellavance, « Où va donc l'art contemporain? Autopsie d'une controverse », *ETC Montréal*, n° 48, déc. 1999-janv./févr. 2000, p. 11-16.
 12. Extrait du programme international du colloque du GDRI-Opus, « La mort et le corps dans les arts aujourd'hui », organisé par le LAMES (LABoratoire MEDiterranéen de Sociologie, UMR 6127), Aix-en-Provence, novembre 2007.
 13. Je renvoie ici au développement plus approfondi que j'ai produit sur cette question lors de la parution d'un dossier thématique sur Rainer Rochlitz dans la revue *Æ*: « Rainer Rochlitz, ou à propos de l'actuel rapport de force entre esthétique et critique d'art/

- histoire de l'art», *Æ, Revue de la Société Canadienne d'Esthétique*, avril 2004 [www.uqtr.ca/AE/Vol_9/index.html]).
14. Je me limite ici à faire le constat que ces trois éléments interviennent au même moment : établir quelque préséance que ce soit de l'un sur les autres, ou des liens de cause à effet entre eux, constituerait un article en soi.
 15. Jean-Marie Schaeffer, «La relation esthétique comme fait anthropologique», *Critique*, n° 605, oct. 1997, p. 692.
 16. Jean-Pierre Cometti, «Introduction», *Revue internationale de philosophie*, vol. 50, n° 198, avril 1996, p. 565.
 17. R. Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 29.
 18. R. Rochlitz, «Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique" », *L'art sans compas*, Paris, Du Cerf, 1992, p. 228.
 19. *Id.*, p.21.
 20. Le «geste» de création et la question de sa saisie analytique ont cependant été abordés selon d'autres vues par l'esthétique phénoménologique française.

LA CRITIQUE DE LA CRITIQUE

Sylvain Campeau

La critique doit-elle porter un jugement sur les œuvres ? L'évaluation est-elle indispensable ? Quelle place accorder aux rôles et responsabilités du critique comme auteur ?

Il est difficile d'arriver ainsi en fin de colloque (ou presque) et de ne pas prendre acte de tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant. Je vais sans doute essayer de le faire quelque peu et d'intégrer des formulations très heureuses des autres participants. J'ai bien peur que cela donne cependant un texte un peu bancal, partagé entre ce que j'ai récemment ajouté et qui provient des communications entendues ici et le texte original préparé de longue date, c'est-à-dire avant-hier soir...

Lorsqu'on m'a invité, j'ai senti le besoin de me donner une sorte de caution d'autorité, de caution théorique. J'ai choisi, avant de savoir qu'André-Louis Paré ferait de même, Emmanuel Kant. Le philosophe allemand me permettra d'abord de vous parler du jugement esthétique. Puis j'ai rapidement dérivé vers une exploration à caractère introspectif de ma pratique. Cette caution et cette dérive, les voilà :

D'abord, le titre. Si j'ai choisi de vous parler des esthétiques du jugement critique, c'est un peu par boutade et provocation. Le titre de ma communication, en fait, vient perturber l'intitulé de la première partie d'un ouvrage d'Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*. Cette première partie s'intitulait « Critique de la faculté de juger esthétique ». Si j'ai choisi de tout renverser en y allant de ces « Esthétiques du jugement critique », ce n'est pas pour suggérer, bien que je le laisse entendre, que le jugement critique

se laisserait emporter dans des développements impressionnistes et qu'il se fasse artistique là où il devrait être fondé sur une certaine objectivité et sur un semblant de méthode.

Non, loin de là mon intention. En fait, ce qui m'intéresse dans cet écrit, c'est le fait que Kant en soit arrivé à postuler que, contrairement à la raison théorique ou à la raison pratique où un jugement déterminé est subsumé sous un concept, le jugement esthétique repose sur des a priori sensibles. Pour Kant, est beau ce devant quoi, sans pouvoir dire à quoi cela tient, on est porté à accoler ce prédicat de Beauté. Qui, d'ailleurs, pour Kant, est fondé sur l'Idée que l'on se fait de la ressemblance de l'œuvre avec la Nature à laquelle la représentation cherche à s'en remettre. Donc, loin de se fonder sur un concept transcendantal, « le jugement de goût repose sur des principes a priori. » Ajoutons aussi qu'« est beau ce qui plaît universellement sans concept. »

Kant va même jusqu'à suggérer qu'il existerait deux espèces de beauté (je cite toujours) : la beauté libre ou la beauté simplement adhérente. La première ne supposant aucun concept de ce que l'objet doit être ; la seconde supposant un tel concept et la perfection de l'objet d'après lui.

Je crois comprendre de tout cela que l'appréciation esthétique reposerait donc sur une sorte de sens commun du goût et s'en remettrait à des critères eux aussi reconnaissables par tous. Notons tout de même que la condition d'en référer à la Nature pour reconnaître le Beau serait sans doute jugée aujourd'hui comme une prédisposition ou une préférence idéologique.

Une autre conception du jugement critique, qui nous vient cette fois de la sagesse populaire, serait que tous les goûts étant dans la nature, tout jugement serait affaire personnelle et résulterait en autant de versions qu'il est d'êtres humains. Remarquez que, dans l'un comme dans l'autre cas, les critiques que nous sommes n'auraient pas grand-chose à se mettre sous la dent. Notre travail, dès lors, se bornerait à faire du commentaire littéraire, de la glose étendue ou, à la limite, à livrer un simple addenda informatif sur ce qu'il fait bon d'aller voir en ce moment. Ce que ne manquent pas de faire certaines publications.

Je préfère penser que la critique et, surtout, les jugements qu'elle est appelée à formuler sont affaire d'idéologie. En fait, le discours critique se situe lui-même au sein d'une interaction généralisée des discours sur l'art, une sorte d'hétéroglossie globale, marquée des différentes valeurs qui s'y affrontent pour cerner ce qu'il en est de l'art. Imaginez une immense rumeur d'influences diverses, de valeurs parfois convergentes, parfois conflictuelles, se recomposant sans cesse, au sein de laquelle les discours s'inscrivent et se remettent en cause et en orbite pour graviter à nouveau dans des constellations remodelées. Si bien que, pour reprendre Kant, il n'y aurait finalement que des beautés adhérentes, marquées de valeurs diverses et certifiant de la qualité artistique des œuvres pour des raisons différentes qui n'obéissent pas à un arbitraire total, mais à des a priori sans cesse mouvants.

Donc, si la critique est possible, c'est que des individus partagent une certaine idée, à une certaine période, de certaines valeurs artistiques et des critères auxquels une œuvre doit répondre pour être reconnue telle. Mais elle est aussi possible parce que des gens ne s'accordent pas à son propos, sinon sur le sens même de leur différend. C'est cela même qui fonde l'équilibre des valeurs à propos desquelles ils débattent. Sinon, aucun dialogue ne serait possible. Remarquez, je ne suis pas sûr que ce que je propose aujourd'hui comme modèle ne soit pas déjà obsolète et que la difficulté de l'art actuellement ne tienne pas justement à une pléthore de courants théoriques comme d'instances de légitimation, tous coprésents et actifs et qui soit refusent d'en découdre, soit en sont incapables parce que les recoupements et les points de discorde ne coïncident absolument pas.

Vous aurez donc compris, à ce stade de ma tentative de réflexion, que je ne veux pas réellement répondre à la question posée. Je ne veux pas (pas tout de suite, du moins!) savoir si la critique doit porter un jugement sur les œuvres. Je veux plutôt interroger ce qu'il en est de cette portée de jugement. Voir sur quoi on fait reposer le fait de porter un jugement. Concluons pour le moment que l'évaluation critique des œuvres est affaire d'a priori intellectuels, d'idéologie et de ce qui se dégage du brouhaha des discours divers qui réinventent sans cesse leur équilibre. Ainsi, nous avons connu, au cours des années 80 et 90, une période où des œuvres se modulaient sur un

principe de réévaluation de leur spécificité. Particulièrement, en photo, était à ce moment artistiquement valable ce qui mettait en illustration et remettait en cause, de façon auto-spéculative, les fondements mêmes de ce que l'on appelait le photographique. On assistait souvent à ces œuvres où la photographie était en travail, si vous me passez l'expression, où elle se dévoilait dans sa réalité indicielle qui était littéralement étalée dans des installations photographiques. À ce moment-là, l'installation a ainsi été un champ d'exploration, un espace définitionnel de ce qui devait représenter une nouvelle compréhension de la photographie. Il n'en est plus vraiment de même aujourd'hui. Mais là résidait alors les a priori sensibles de la validité artistique. Dans un tel contexte, le critique a été appelé à explorer cette avenue. Lui aussi pris dans ces constructions idéologiques – il y est même à l'avant-scène, sorte d'éclaireur de ces présupposés –, il en assure la transmission tout en y apportant sa contribution.

En plus, pris dans la tyrannie du sans précédent, de l'avant-garde, du nouveau et du moderne, de cet « enchaînement obstiné des avant-garde », écrivait Rainer Rochlitz (dont la répétition *ad nauseam* aujourd'hui n'est plus que la caricature publicitaire); bref dans la surenchère communicationnelle de ces poncifs qui continuent d'orbiter autour des questions de l'Art, le critique se doit de traquer le tout nouveau, l'inédit, la denrée rare de l'originalité. Il devient cet historien de l'avant-garde, du devenir-art selon cette représentation archétype que livrait Thierry de Duve dans son livre *Au nom de l'art*. Bref, il est au service de l'art qui vient et dont il se veut le prophète. Tout cela est évidemment une illusion! Une illusion créatrice, certes, mais une illusion tout de même!

Rappelons que le critique d'art est une créature bien nouvelle. Il est né, dans sa version actuelle, avec les journaux qui eux-mêmes datent de peu, finalement. Ici, il serait apparu pour la première fois dans *L'Abeille canadienne*, périodique bimensuel montréalais publié brièvement en 1818-1819. D'après certaines réactions que nous aurions actuellement devant la conversion des journaux en version numérique, je me demande d'ailleurs si on ne craint pas que la disparition de leur version papier entraîne aussi la mort de la critique d'art.

Le critique d'art (parmi d'autres sujets) naît sans doute avec la création de ce que Jurgen Habermas a appelé l'espace public, cette constellation virtuelle qui est celle de la communication médiatique. Auparavant, le seul espace public était celui de la place du marché où un crieur venait annoncer les nouvelles, qui étaient pour la plupart des injonctions, arrêtés et sommations diverses en provenance des autorités aristocratiques et royales. Avec la naissance de l'imprimé et de la presse, avec l'industrialisation surtout de cette technique nouvelle, un espace se constitue qui forme aujourd'hui une incroyable industrie exerçant une influence majeure. C'est aussi un monde en soi, autonome qui devait être secondaire par rapport aux domaines qu'il abordait (politique, économie, culture, arts) et qui en est venu à absorber ces domaines et à les soumettre à ses propres règles. (Les *scrums* et points de presse des politiciens sont désormais préparés pour pouvoir aisément passer la rampe des nouvelles en flot continu. Il leur faut être de format compact et tout dire en quelques secondes. Malheur à celui qui étoffera sa pensée en ces occasions! Elle en sortira dénaturée.)

Vous vous direz sans doute que je prends tout mon temps pour répondre à votre légitime curiosité. Mais ces préliminaires ne sont pas oiseux. Ils cherchent à souligner les conditions dans lesquelles aujourd'hui la pratique de critique d'art s'exerce. Ce que nous pouvons dire de celle-ci dépend donc de bien des facteurs, contextuels ou autres. Le format que lui permet le média au sein duquel elle s'exerce est déterminant. On lui accorde souvent bien peu de pages et bien peu de temps. Aussi faut-il au critique s'employer à livrer un message clair, sans équivoque. Il a ainsi bien peu de temps pour développer sa pensée.

Maintenant, droit au but (il est temps, direz-vous). La critique à laquelle moi je me livre n'est pas une occupation obligatoire. Serais-je le critique attitré d'un grand journal, tenu de parler de l'actualité que ma position serait peut-être différente. Mais je suis un critique peut-être assez assidu mais tout de même occasionnel du point de vue de l'actualité, puisque je sévis dans les pages d'une publication trimestrielle. Donc, à partir du moment où je choisis de parler de quelque chose, j'ai déjà distingué un événement particulier. Je lui ai accordé une attention qui porte déjà en elle-même une forme d'appréciation. «Juger, c'est répondre», disait hier

Johanne Lamoureux. Je vais écrire sur une œuvre certes significative. Le ferai-je en bien ou en mal ? Sans doute plutôt en bien puisque je l'ai choisie, cette œuvre, et qu'elle est donc significative à mes yeux. Mais je pourrais le faire en mal que ce le serait de manière signifiante. C'est que cette œuvre a un sens auquel j'accorde un privilège. Elle s'inscrit, en bien ou en mal, dans son temps. Elle porte l'empreinte d'un dialogue possible quant à son importance. Personne ne prend une page ou deux ou trois, ou plus, pour dire qu'un travail est sans fondement et totalement dénué d'intérêt. Je peux bien prendre la plume pour fustiger une pratique établie. Mais, quand je le fais, c'est pour entamer un échange possiblement avec des pairs ou du moins avec les tenants, artistes ou autres intéressés, de ce courant. Ajoutons que les œuvres nous parlent de manière parfois très différente : il faut au critique la souplesse nécessaire pour se laisser aborder par elles de toutes les façons existantes. Certaines s'adressent à l'intellect, d'autres à notre sensibilité, d'autres encore jouent sur des critères perceptifs.

En bref, disons que ce serait de la mauvaise foi que d'affirmer que le critique ne juge ni n'évalue les œuvres. Il le fait, je l'ai dit, ne serait-ce qu'en choisissant d'en parler. Et il le fait selon sa sensibilité propre, ses intérêts spécifiques et le sens qu'il accorde à l'art de son temps. Il le fait selon ce qu'il juge digne d'être singularisé. Il les met en lumière, dans la lumière propre de son intelligence et de sa sensibilité, pour que ceux qui le lisent les voient, ces œuvres, et apprennent à les voir.

Je crois qu'en fait, tout est dans le choix des mots. J'avoue me résoudre avec difficulté à dire que le critique juge. Ce serait faire de son appréciation une sorte de sentence, par nature définitive. Le critique n'a pas ce pouvoir. On connaît pourtant suffisamment d'œuvres qui ont survécu à des critiques négatives. Je préfère encore ma propre définition que je viens de trouver au hasard des caprices de ma plume : le critique distingue les œuvres. Mais il n'est pas dit que le temps lui donnera raison. Dieu merci ! les œuvres survivent au critique.

Précisons aussi que le critique est un auteur. J'avoue que j'ai du mal à écrire cela. Je me suis souvent senti mal à l'aise devant cette affirmation. Mais un critique, un essayiste, même un théoricien est aussi auteur en ce sens qu'il ne peut aborder une œuvre avec une totale impartialité ou une objectivité

complète. Il n'est pas, en effet, désintéressé. Lui aussi, comme l'artiste mais après lui, est à la recherche d'un sens, de sa formulation claire, quoiqu'en mots plutôt qu'en œuvre; mais grâce à celle-ci et à l'aide de celle-ci, il est à la recherche de ses propres perceptions quant à ses intérêts sur le plan thématique et sur le plan déontique. Il est à la quête de l'illumination des sens qu'il prête à l'art. Lui aussi est obsédé par ses perceptions quant à ce qui lui apparaît être digne de mention et devoir être dit. Il cherche, dans les œuvres, confirmation de ce qu'il sent, pressent et pense. En ce sens, il est lui aussi artiste et auteur car il s'escrime à trouver ce surcroît de sens, ce moment d'épiphanie où enfin les choses lui paraissent s'aligner telles qu'elles le devraient selon lui. Seulement, ce moment, il le doit tout entier à l'artiste. Mais il ne doit qu'à lui de le rendre explicite en mots. Sa matière n'est pas la forme, la matière, la lumière, le temps ou la couleur; sa matière est l'écrit et la manière propre dont celui-ci s'adresse à l'intelligence et éveille des images qu'il cherche à faire correspondre à celles qu'il a vues naître devant lui et en lui.

Il arrive aussi assez souvent que le critique cumule cette tâche avec celle de commissaire et d'essayiste. Soyons clair: il y a certes plus de commissaires à être aussi critiques que de critiques à être aussi commissaires. Est-il possible, devant cette disproportion, d'en arriver à une conclusion? J'en doute un peu car les nombres ne sont pas suffisants. Mais tout de même, le fait est là. C'est mon cas!

Il faut croire que pour ce critique que je suis et qui se mue à l'occasion en commissaire, l'impératif de proposer des œuvres au regard et à l'appréciation des autres est tel que le besoin d'un rôle plus actif devient pressant. Je trouve en effet une satisfaction bien compréhensible à être cette fois à l'avant-scène, à me commettre, à prendre l'initiative. Le rôle est à la fois semblable et différent. Là où le critique distingue, le commissaire sélectionne. Là où le critique a vu et incite à aller voir, le commissaire, lui, donne à voir. Il ne s'agit plus de choisir au sein d'événements artistiques existants, ceux auxquels le critique prête son attention, mais de faire événement à partir d'un choix dont le commissaire assume plus entièrement, selon moi, la responsabilité. Mais il s'engage aussi, ce faisant, dans le jeu de la création de quelque chose. Un jeu dans lequel il est clairement, plus

clairement selon moi que ne l'est le critique, un subordonné. Un jeu pour lequel il a abandonné le confort de sa position de spectateur extérieur, simplement positionné en aval de l'œuvre.

Entre l'essayiste et le critique, les différences tiennent davantage à un changement de position. C'est-à-dire que le critique prend position, justement, il entreprend avec l'œuvre un dialogue. Il la saisit sans recul. Il l'aborde de plein fouet, dans un face-à-face où il cherche à lui faire rendre sens. L'essayiste bénéficie, quant à lui, d'un certain recul. Sa position est plus englobante. Il a le temps et l'opportunité de soupeser les options qui lui sont proposées. Il peut engager sa réflexion dans des avenues plus incertaines, prendre l'œuvre par ses devers.

Mais il est une tâche ajoutée à son travail que le critique d'ici, du moins (c'est le cas que je connais le mieux) assume mal. Et je m'inclus dans le bain. À cette tâche mal remplie s'ajoute aussi une incompréhension entre le critique et l'artiste. En effet, il y a maldonne quant aux retombées présumées de la critique. Pour l'artiste et le galeriste, c'est une forme d'arrêté dont dépendent l'affluence, les ventes (bien peu ici à Montréal mais tout de même), leur prestige, la possibilité de bourses et *tutti quanti*. Pour le critique que je suis n'œuvrant pas dans un grand quotidien, la critique est affaire de dialogue et d'exploration des méandres et des possibilités d'interprétation qu'offre une production. Aussi, et pour les raisons évoquées plus haut, vais-je en parler avec circonspection.

Mais je n'ai encore rien révélé de ce qui m'apparaît comme un manquement au devoir du critique, une tâche que l'on fait peu, que les occasions d'écrire que nous avons aujourd'hui rendent difficile, il est vrai. Cette tâche, c'est d'aller au-delà des œuvres pour soupeser ce qu'elles mettent en jeu, les courants sur lesquels elles reposent, les régimes de sens qu'elles exploitent et dévoilent. Toute œuvre joue avec son spectateur. Elle l'incite à prendre des voies diverses, des chemins détournés, elle piège parfois son interprétation. Elle campe des sens et entraîne son regardeur dans des avenues qui l'emmènent autre part qu'attendu. Elle se joue de son désarroi apparent. Elle feint des sens qu'elle nie par la suite. Et de dénégation en dénégation, elle nous amène à son véritable enjeu. Ce sont souvent ces scénarios de sens que nous savons mal cerner ou que nous

n'avons pas le temps d'explorer, pressés que nous sommes d'en arriver à une interprétation qui tienne la route. Mais, surtout, nous savons mal – en avons-nous encore le temps? – mesurer une œuvre à son déploiement dans le temps, à ses étapes successives. Nous ne suivons plus les artistes. Nous les réduisons à la dernière œuvre pondue et réinventons sans cesse la roue, faute d'une continuité critique.

DE QUELQUES EFFETS IDÉOLOGIQUES

Tristan Trémeau

La conférence que je vous propose n'est pas celle que j'avais prévue et écrite. Invité à développer un point de vue sur une pratique de la critique d'art tournée en partie vers la «critique de la critique» parce que j'ai publié un certain nombre d'articles dans lesquels je critiquais notamment l'esthétique relationnelle, j'avais préparé une communication dans laquelle et par laquelle je désirais ouvrir un espace de discussion publique avec son théoricien, Nicolas Bourriaud. Jusqu'à présent, la «discussion» s'est en effet limitée à des articles, les siens répondant aux miens, mais ces articles demeurent des objets clos, sans échange ni confrontation directe, sans véritable ouverture d'un débat. C'est cette possibilité d'un débat que je souhaitais mais il ne pourra avoir lieu puisque Nicolas Bourriaud est absent de ce colloque. Aussi ai-je dû repenser ma conférence, laquelle sera une improvisation¹ à partir d'éléments qui se trouvaient dans celle envisagée, et d'autres, issus de mon parcours de critique d'art. Mon objet sera d'expliquer la nécessité que j'ai rencontrée d'écrire des articles qui pourraient ressortir à ce que la session d'aujourd'hui dénomme «critique de la critique» et d'en exposer les enjeux esthétiques et idéologiques qui ont eux-mêmes rendu nécessaires des collaborations avec d'autres auteurs pour la rédaction d'articles et de conférences: un chercheur en sciences politiques et théories de la communication (Amar Lakel), un metteur en scène de théâtre baroque et chercheur en psychanalyse (Éric Dem), un historien de l'art et critique d'art (Cédric Loire).

Christine Bernier l'a rappelé, l'un de mes principaux axes de recherche et d'écriture concerne les enjeux, les pratiques, les lieux de la peinture depuis les avant-gardes historiques (des collages cubistes au constructivisme international dans le cadre de ma thèse) et, surtout, pour ce qui concerne mon propos aujourd'hui, depuis le tournant des années 1970. Au cours des années 1990, je me suis d'abord intéressé, en tant que chercheur en histoire de l'art devenu critique d'art et commissaire d'expositions, à une génération d'artistes français (Daniel Dezeuze, François Rouan, Christian Bonnefoi) très nourrie par la philosophie critique française (Michel Foucault, Louis Althusser, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan...)². Mon travail fut de saisir les enjeux esthétiques de leurs œuvres et de comprendre la portée critique de leurs positionnements picturaux et théoriques – ils ont en effet produit de nombreux textes historiques, critiques et théoriques – par rapport au contexte, à l'histoire et aux discours dominants de, sur et par l'art, des années 1960 à aujourd'hui.

Entre autres, je me suis intéressé à ce que l'on pourrait appeler une « exception française », en l'occurrence la réception positive par Dezeuze, Bonnefoi et Rouan, d'un article qui date de quarante ans maintenant et qui ne cesse d'être une référence incontournable des discussions sur l'art contemporain : « Art et objectité » de Michael Fried, publié dans *Artforum* en 1967, année durant laquelle Daniel Dezeuze séjournait régulièrement aux États-Unis. Réception positive exceptionnelle en effet, si l'on songe qu'aux États-Unis cet article fut majoritairement perçu de façon négative par les artistes qui remettaient en cause le modèle moderniste promu par Fried, lequel critiquait justement ces remises en cause et leurs effets esthétiques dans le minimalisme et les pratiques d'environnements et de performances. Réception positive exceptionnelle aussi, si l'on considère les œuvres de ces peintres français qui déconstruisirent au tournant des années 1970 les modèles du tableau et de la planéité, paradigmes modernistes par excellence selon l'acception américaine héritée de Clement Greenberg.

Or, ce qui m'a d'emblée frappé est que ni Dezeuze, ni Rouan ni Bonnefoi n'apprécient le texte de Fried pour sa défense du modèle moderniste à l'américaine – ils s'y opposent même et le critiquent dans leur travail pictural – mais pour sa description des effets esthétiques et idéologiques

des œuvres minimalistes qu'ils jugent, autant que le critique américain, potentiellement négatifs. C'est sur ce point que je désire m'attarder car il est une des principales sources de mes positionnements et de ma méthodologie critique, qui peut se résumer par une considération du caractère indissociable des enjeux esthétiques et idéologiques des œuvres d'art. Ce n'est pas nouveau, cela était l'objet même de la notion de critique pour cette génération. Pour le dire vite, j'ai faite mienne cette définition de l'exercice critique depuis que j'ai analysé cette réception positive du texte de Fried, parce qu'elle me semble la plus juste pour critiquer, d'une part, le relatif consensus au sein de l'institution art et, d'autre part, les positions critiques réactionnaires vis-à-vis de cette institution³.

Pour en expliquer les raisons, il me faut évoquer une conférence que j'ai donnée en mars 2000 à l'Université de Valenciennes, lors d'un colloque consacré aux rapports entre arts plastiques et théâtre⁴. À cette occasion, je me suis penché sur la critique de la « théâtralité » minimaliste par Fried, mise en rapport avec celles de Dezeuze et de Bonnefoi qui, lecteurs de Fried, augmentèrent sa description des effets idéologiques de la « théâtralité » minimaliste des apports théoriques d'Althusser et Foucault, d'une façon explicite dans les textes de 1967-1968 de Dezeuze, sur un mode implicite dans ceux de 1979-1980 de Bonnefoi⁵. Quels sont ces effets idéologiques décrits par Fried et quelles sont leurs traductions dans la critique esthétique et idéologique française au tournant des années 1970 ?

Le premier élément est l'effet de présence des œuvres minimalistes qui semblent attendre leur spectateur dans un espace assez vide, laissé vacant, qui provoque chez le sujet un sentiment d'inclusion dans une situation qui lui est destinée. Ces œuvres se présentent par ailleurs comme absolument unitaires, elles affichent des proportions et des dimensions anthropomorphiques qui suscitent une confrontation et une mise en rapport entre le sujet percevant et l'objet de la perception, entre le sujet adressé par l'objet dans une relation médiatisée par et dans une situation qui les inclut et l'objet qui, de surcroît et pour reprendre les termes de Fried, possède toujours un *intérieur* (visible ou invisible mais toujours sensible puisque l'objet est constitué de plans de contreplaqué ou de métal), lequel provoquerait chez le spectateur un mouvement empathique de remplissage de l'objet de ses

représentations. Fried parle même d'extorsion de complicité en raison de la puissance effective des objets minimalistes qui peuvent se présenter comme des purs en soi (l'objet de perception et de connaissance) et pour soi (le sujet percevant et connaissant), et provoquer un effet de donation de sens (tel objet semble dire « je suis un cube » et « je suis là pour toi »).

J'emprunte ici volontairement un vocabulaire issu de la phénoménologie, notamment de celle d'Husserl, dont on sait qu'elle fut déterminante pour un artiste comme Robert Morris. Et l'on sait combien, aussi, la pensée phénoménologique a questionné les relations de sujet à objet et les rapports intersubjectifs dont on peut dire qu'ils sont littéralement mis en scène par les objets et dans les situations minimalistes. C'est ici précisément qu'intervient la notion de théâtralité minimaliste chez Fried, telle qu'elle fut comprise par Deuzeze, comme l'a récemment analysé Christian Besson dans un remarquable essai consacré à l'œuvre de l'artiste français⁶. Selon ce dernier, la théâtralité minimaliste se distingue peu de la théorie renaissante du théâtre à l'italienne et de la perspective. Plus précisément, le « théâtre minimaliste » revêtirait les mêmes caractéristiques que le théâtre à l'italienne tout en s'inscrivant, à la différence de ce dernier, dans « l'espace réel » qui inclut les spectateurs, les positionne et les situe en un point de vue privilégié. Tout se passe comme si, dans le minimalisme, était matérialisée dans l'espace d'exposition la théorie de la perspective et du tableau sur un mode inclusif (les spectateurs se trouvent dans l'œuvre, celle-ci se confondant avec la situation) mâtiné d'exclusion : les spectateurs se trouvent toujours à distance des objets en lesquels ils se projettent sur un mode spéculaire via la médiation produite par la mise en scène.

C'est ainsi que peut se traduire, dans le langage de la critique idéologique du tournant des années soixante-dix, le problème que soulèvent les effets esthétiques du minimalisme : spécularité, projection, c'est-à-dire constitution du sujet dans et par la situation qui l'inclut. C'est ainsi que Bonnefoi écrit que « ce qui est donné à voir a pour fonction de déterminer chez le spectateur une position précise et globale (perceptive et théorique) qui le constitue en tant que sujet pour et dans l'art (et non dans la simple relation d'appréciation à laquelle le conviait l'objet plein). » Il en découle que « l'objet, de *relationné* qu'il était, devient *relationnant* et partie intrinsèque

de la relation [...]. Si l'espace où je me tiens a été créé à travers la relation récurrente de l'objet, je ne manquerai pas de répondre à son adresse. Se détermine ainsi un niveau de vision qui somme le spectateur de prendre acte (ou de prendre compte) d'une nouvelle qualité de l'espace ou d'une nouvelle position de connaissance à son égard⁷.»

C'est cet « effet idéologique élémentaire » – et là j'emprunte volontairement le vocabulaire d'Althusser dans un article de 1970 intitulé « Idéologie et appareils idéologiques d'État » qui a profondément influencé les néo-avant-gardes en France – de la conviction que gagne le sujet à en être un par la médiation de la représentation qui est l'objet principal de la critique adressée par Dezeuze au minimalisme. Il en va partiellement de même pour Daniel Buren, également influencé par la lecture d'Althusser, qui comprend la nécessité d'évacuer l'espace de représentation (*i.e.* d'exposition) autour de l'objet chez les minimalistes comme un moyen de le fétichiser, de lui conférer une aura⁸. Dans la continuité de Fried, Dezeuze et Bonnefoi ajoutent que la puissance de conviction qu'emporte l'objet à l'égard du spectateur est inséparable de la puissance de conviction que retire le spectateur d'être un sujet, et que cette puissance de conviction est un effet d'autorité d'autant plus puissant que les objets et les mises en situations s'affichent *a priori* comme neutres, impersonnels et indifférenciés. Le sujet spectateur ne se trouve pas dans une situation dans laquelle il pourrait dire « non, je ne suis pas le sujet », mais dans une position dans laquelle il ne peut que reconnaître être le sujet de l'adresse. Et ce d'autant plus que, comme l'indiquait Fried, un autre élément déterminant de la théâtralité minimaliste est de provoquer chez le spectateur le sentiment d'être envahi ou mis à distance par la « présence silencieuse d'un autre » face aux objets cubiques ou parallélépipédiques aux dimensions anthropomorphiques et pourvus d'un *intérieur* : d'où le sentiment possible d'être regardé par ce que nous voyons, développé en 1991 par Georges Didi-Huberman dans son livre *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*⁹. L'effet spéculaire s'en trouve renforcé puisque, au-delà d'une situation de face-à-face élémentaire entre l'objet et le sujet et en plus d'une situation d'inclusion du sujet dans une « durée infinie ou indéfinie » (Fried) de l'expérience, peut se développer pour le sujet un exercice de projection d'images latentes mais récurrentes

dans l'*intérieur* des objets: un *autre* silencieux, un *corps*, un *visage*, une *face*, sans identité particulière mais fantasmée, un spectre de soi et/ou de l'autre, voire un spectre théologique de l'image qui hanterait ces objets.

C'est précisément cet aspect que ma conférence valenciennoise de 2000 mettait en avant, tout en proposant une petite fiction théorique dont je pourrais résumer le propos ainsi: qu'advient-il si l'on prend comme positivités tous ces effets idéologiques – la puissance et l'efficacité de l'objet unitaire anthropomorphe, l'organisation d'un face-à-face couplée à une inclusion des spectateurs dans une situation médiatisée, la reconnaissance par le sujet d'être le sujet de l'adresse, l'exposition du sujet à un vide, à une récurrence (le principe sériel et modulaire) et à une durée indéfinie de l'expérience, l'effet de présence et de projection latente d'images? Qu'advient-il si l'on saupoudre tout cela d'importations de notions issues du « tournant théologique de la phénoménologie française¹⁰ » telles la « donation », « l'immédiateté » ou la « co-présence » des objets et des êtres et des êtres entre eux? Comme souvent, la réponse est déjà dans la question: on aboutit aux discours qui nimbaient miraculeusement l'art et les œuvres d'intentions pures, et l'expérience esthétique de religiosité, dans les années 1980-1990. Songez au grand retour du « tout-à-l'icône » dans l'art, pour reprendre l'expression exaspérée de la grande spécialiste de l'icône byzantine Marie-José Mondzain¹¹; songez encore aux évocations incantatoires de l'Autre toujours majuscule, révélé soit dans l'œuvre – l'idée d'une présence immédiate et/ou spectrale d'un Autre dans l'œuvre qui ferait « visage » – soit par l'œuvre – le spectateur, cet autre Autre majuscule, désiré et désirable car trop absent de l'institution art et qu'il fallait agrandir d'un A majuscule pour lui garantir toute la bienveillante considération que l'institution art lui voue. Ma conclusion, lors de cette conférence, était que tout ceci pouvait conduire à une restauration de l'art dans une fonction d'édification morale des spectateurs que confortaient alors les propositions théoriques de Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle*, publié en 1998. On retrouve en effet dans ce livre, notamment dans le chapitre central intitulé « Co-présence et disponibilité. L'héritage théorique de Felix Gonzalez-Torres », toute cette *doxa* qui « kitschifie » la phénoménologie – incantations à l'autre, l'œuvre comme visage, co-présence, disponibilité, donation... –

et se combine à une propagande altruiste pour la restauration du lien social. Les tas de bonbons de Gonzalez-Torres, inspirés par l'esthétique minimaliste, pouvaient en effet être très bien instrumentalisés par ce type de discours qui prônait un art absolument bienveillant à l'égard des spectateurs, producteur d'un idéal de communauté à la fois par la révélation de l'Autre dans l'œuvre et, par miroir, du spectateur comme Autre, du sujet constitué dans et par l'œuvre, dans et par l'art, dans et par la société.

À la fin de ma conférence, je me souviens que quasiment personne n'avait compris de quoi je parlais. Pourtant, je n'avais fait que mettre en série des lieux communs, très présents et diffus à la fois. Pour le dire autrement, j'avais décrit et critiqué la *doxa*. Pour reprendre le langage de la philosophie critique française, lui-même inspiré par le Marx de *L'idéologie allemande*, la *doxa* est en effet une sorte de discours commun, naturel, par définition sans auteur. C'était sans doute cela qui posait alors un problème d'identification pour beaucoup d'auditeurs. Or, depuis, il s'est trouvé un auteur pour synthétiser ce discours commun et le promouvoir au rang d'une idéologie forte et consciente d'elle-même. Quelle ne fut pas ma stupéfaction et mon embarras lorsque j'ai visité l'exposition *Voici, 100 ans d'art contemporain*, organisée par Thierry de Duve au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles fin 2000¹². Celle-ci promouvait explicitement ce discours commun et en proposait une synthèse positive en tout point semblable à ce que j'avais décrit et critiqué quelques mois auparavant. Étant entré dans l'exposition par l'accès réservé à la presse, il s'est d'abord trouvé que j'en ai commencé la visite à l'envers, par la fin. Pour cette raison et parce que je n'avais rien lu ni entendu au préalable sur cette exposition, je me souviens n'avoir rien perçu de ce discours et n'avoir rien discerné d'un quelconque propos en traversant une huitaine de salles, me laissant porter à la découverte ou la redécouverte d'œuvres disparates, pour la majorité de grande qualité mais dont les liens dans l'accrochage ne m'apparaissaient pas clairement. Ce fut ainsi jusqu'à ce que j'arrive dans une salle dans laquelle m'entouraient un monochrome noir de Gunther Umberg, un tableau de René Magritte représentant une femme de dos qui regarde un monochrome noir, un miroir de Jeff Koons, une représentation de miroir par Roy Lichtenstein, des photographies de Florence Henri dans lesquelles son autoportrait se

dédouble dans un miroir et un triptyque composé par de Duve à partir d'un superbe Joan Miró de 1927 exposé au centre – juste une croix noire, une tache blanche, une forme noire flottante, un point rouge et sa signature –, d'un beau Blinky Palermo placé à droite, comportant un élément en croix (évocation d'un châssis de tableau, de fenêtre ou de calvaire) et une forme de palette, l'ensemble renvoyant formellement à la composition du Miró, et d'un tableau brodé de Rosemarie Trockel (à gauche) où l'on retrouvait un carré noir et lisait la phrase cartésienne *Cogito ergo sum*. Je me souviens alors avoir dit à un ami critique d'art avec qui je visitais l'exposition: «C'est moi le sujet», «Je suis le sujet mais toi aussi évidemment, et tout sujet qui passerait par là.» Une telle réitération impliquait cette lecture. Cet ami me répondit: «Ben oui, regarde, c'est écrit.» Je levai les yeux vers ce qu'il m'indiquait d'inscrit sur le mur: *Vous voici*.

Pardonnez-moi, mais ma première réaction fut: «Oh merde!» J'étais incrédule: non seulement je vivais dans ce dispositif d'exposition un sentiment insupportable d'exposition et d'enfermement de moi, mais en plus c'était l'heureux objectif que poursuivait de façon consciente et explicite de Duve. Tout se passait comme s'il avait représenté de façon positive les effets idéologiques vécus par Fried dans les situations minimalistes. Mieux encore, tout se passait comme si de Duve avait poussé dans son exposition jusqu'à ses conséquences extrêmes le sentiment d'enfermement potentiel que pouvait porter en elle l'expérience de certains dispositifs minimalistes telle que décrite par Fried. Je tiens à souligner cela: le minimalisme n'est, d'une part, pas réductible à ce que Fried en dit, loin de là – il passe à côté d'un grand nombre d'aspects, notamment des distinctions qu'il n'opère pas entre, par exemple, Judd et Morris ou encore Andre – et, d'autre part, ses effets les plus problématiques ont été remis en cause par certains minimalistes eux-mêmes (Morris) et post-minimalistes (Smithson). Ce que je retiens essentiellement de l'essai de Fried est ce qu'il a pu vivre et décrire comme effets idéologiques que je dois aussi, en tant que critique d'art, considérer parce qu'il m'arrive d'être confronté au même problème. De fait, et l'exposition *Voici* en est exemplaire, ce qui m'a obligé la plupart du temps à écrire de la «critique de la critique», ce sont les effets idéologiques qui me sautaient au visage dans des œuvres, dans des expositions ou dans des textes.

Or, une fois passée cette salle qui ouvrait la section *Vous voici*, une multitude d'effets idéologiques convergents s'accumulèrent. Dans la salle suivante, au milieu de tableaux abstraits et monochromes de Mondrian, Klein, Suétine et d'autres était présenté un visage, portrait de jeune homme de Pavel Tchéliitchev: «Tiens, il a lu Levinas», me dis-je. Toute la religiosité latente des années 1990, qui aimait rapprocher le monochrome de l'icône et louer la «présence sensible de l'Autre» dans l'œuvre s'exposait. Après les monochromes visagésés m'attendait, de Gary Hill, la projection vidéo à taille humaine de treize hommes qui me regardaient en silence (*Viewer*). Là, j'ai songé à la phrase de Fried que de Duve avait illustrée dans son exposition: «Être mis à distance de tels objets (minimalistes) n'est pas si différent que d'être mis à distance ou envahi par la présence silencieuse d'un autre.» Dans l'œuvre de Gary Hill, ces autres sont des travailleurs immigrés qui me regardent dans un silence que l'on peut imaginer, si ce n'est culpabilisant du moins susceptible de faire naître chez moi un concernement, une conscience morale. Je suis de nouveau le sujet, un sujet qui sait cogiter et doit avoir conscience (rappel préalable du tableau de Trockel dans son usage expositionnel), mais surtout un sujet qu'on remplit de valeurs morales.

Arrivé à ce point, je me suis dit qu'il fallait que je visite l'exposition dans le bon sens. C'est alors que je me suis rendu compte que celle-ci était divisée en trois parties: *Me voici* – des œuvres qui, censément, se présentaient, se donnaient, s'adressaient aux spectateurs –, *Vous voici* – le spectateur est exposé en tant que sujet de, dans et par l'exposition (ce qui représente un saut qualitatif par rapport au sujet constitué de, dans et par une œuvre) –, *Nous voici* – œuvres produisant un sentiment de communauté ou, assemblées, mosaïques d'un «tous ensemble», tous différents (hommes, femmes, Blancs, Noirs, homosexuels, hétérosexuels, etc.) mais semblables face à l'amour, la vie, la famille, la mort... Il était au fond insupportable mais extraordinaire de visiter une exposition dont l'objectif benoît mais néanmoins autoritaire dans sa forme était clairement d'édifier les spectateurs: de les construire comme sujets et de les remplir de valeurs supposées universelles.

Suite à cette visite, j'écrivis deux articles pour *art press*, l'un dévolu à la critique de cette exposition et l'autre à la question de la médiation

dans l'art contemporain¹³. En effet, j'avais aussi compris cette exposition comme un symptôme parmi d'autres des fables pseudo-pédagogiques inventées par certains services culturels et éducatifs dans des institutions d'exposition pour emporter l'adhésion des visiteurs aux œuvres. La fable de Thierry de Duve est résumée par lui-même lorsqu'il écrit que son objectif était de « rendre la parole aux images » et de démontrer, par l'ordonnement des œuvres dans l'exposition, que l'art contemporain n'aurait jamais cessé de parler de « nous, “ de nos joies et de nos peines, de nos espoirs et de nos souffrances, de nos valeurs morales et spirituelles, de nos amours et de notre solitude face à la mort ” ». En fait, au lieu d'accepter les écarts et d'en faire le lieu d'une pensée critique, de Duve substitua aux termes négatifs – distance, opacité, absence d'émotion et de sens – leurs exacts opposés – proximité, transparence, « contenu humain et dimension éthique » – et conforta dans *Voici* l'ensemble des lieux communs qui constituent l'attente idéologique de reconnaissance¹⁴.

Surtout, ce qui me frappait était que la notion même de médiation subissait une modification sensible dans son acception. Par définition, il n'y a de médiation qu'en cas de conflit : des médiateurs sont envoyés sur un terrain de conflit (guerrier, mafieux, familial, administratif...) pour parvenir à un compromis négocié entre les parties belligérantes. Le conflit n'est pas occulté ou remplacé par la reconnaissance miraculeuse par les parties en conflit de tout ce qui ferait leur universelle et consensuelle union *a priori*, qu'ils auraient oubliée et que le génie médiateur saurait révéler et restaurer. Or, c'est ce miracle d'une conversion absolue des œuvres et des spectateurs à un Texte commun, sans négociation mais par révélation de l'Autre et exposition de « nos valeurs morales et spirituelles » que prétendait opérer de Duve dans son exposition. Dans mon article « L'artiste médiateur », qui s'intéressait aussi aux pratiques de certains commissaires médiateurs, la position de Thierry de Duve m'apparaissait comme la plus extraordinairement catholique et profondément humaniste universaliste dans un sens bourgeois et occidental¹⁵, dans un contexte où d'autres modes de médiation entre l'institution art et les spectateurs entendaient également produire du consensus par le biais de pratiques plus ludiques, participatives et conviviales, qu'incarnait en grande partie l'esthétique relationnelle comme fruit

d'une fécondation croisée entre l'idéologie techno-participative cinético-cybernétique (Frank Popper parlait dès 1969 de « médiation pédagogique » et de « socialisation de l'art » afin de « donner satisfaction à l'individu et à la collectivité » par l'association des arts plastiques et des industries culturelles¹⁶) et celle alterno-participative de Fluxus (Allan Kaprow souhaitait rendre aussi « indécélable que possible » la « ligne de partage entre l'art et la vie » par l'intégration de tout – « gens, espace, matériaux particuliers et caractère de l'environnement, temps¹⁷ »), deux idéologies qui ont par ailleurs pour source commune, parmi d'autres, la mythologie macluhanienne du village global.

Dans « L'artiste médiateur », je différenciais ces deux substitutions de la médiation comme négociation de compromis par la révélation et l'injonction faite aux spectateurs de reconnaître un grand Texte commun (de Duve) et par l'inclusion ludique, interactive, conviviale et participative des spectateurs (Bourriaud), mais j'avais l'intuition que ces deux voies partageaient des valeurs et étaient les symptômes d'une même pensée dépolitisée de l'art et de la médiation comme, *a fortiori*, de la politique et de la démocratie. Je soupçonnais aussi que tout cela avait à voir avec des influences des théories communicationnelles (l'École de Palo Alto notamment et la théorie de la communauté communicationnelle de Jurgen Habermas) qui m'étaient toujours apparues comme une nouvelle *doxa*, certes solidement fondée sur des modélisations scientifiques mais valorisant tellement le « sens commun » et les préjugés tautologiques que je la percevais – et continue de la percevoir – comme une « pensée magique », ce que la notion même de « pragmatique transcendantale du langage », revendiquée par ces théoriciens, résume au mieux. Je reviendrai sur ce point.

En attendant, je me retrouvais avec un certain nombre d'analyses, de conclusions et d'intuitions qui nécessitaient une poursuite de ce travail que j'appelais « déconstruction critique de l'idéologie », en référence à ceux qui critiquaient, déjà dans les années 1960, les modèles universalistes humanistes bourgeois mais aussi les idéologies techno-participatives et alterno-participatives¹⁸. Comme, d'une part, ce travail constituait une extension qui avait pris une dimension inattendue de mes principales recherches que je poursuivais par ailleurs et comme, d'autre part, mes connaissances en

théories politiques et théories de la communication étaient limitées pour prétendre démontrer l'influence des théories communicationnelles sur les positions de Bourriaud et de Duve et expliquer concrètement en quoi celles-ci reflétaient la dépolitisation de l'art et du politique, j'ai éprouvé la nécessité de travailler en collaboration avec quelqu'un qui s'appelle Amar Lakel, qui était diplômé en sciences politiques et préparait un doctorat en théories de l'information et de la communication à l'Université de Nanterre. Il travaille *a priori* sur des sujets qui n'ont rien à voir avec l'art – les questions de démocratie et de gouvernance sur Internet – mais il est un amateur d'art et, surtout, il a une capacité de problématisation très féconde. Occasion nous a été donnée d'écrire et de donner une communication commune lors d'une invitation à un colloque intitulé « L'art contemporain et son exposition », qui eut lieu au Centre Georges Pompidou à Paris en octobre 2002.

Cette communication a pour titre « Le tournant pastoral de l'art contemporain ». Nous y décrivions d'abord un tournant *hard*, symboliquement violent et autoritaire, incarné par la position de Thierry de Duve dans l'exposition *Voici*, laquelle proposait un parcours de type basilical. Le sujet devait d'abord s'épurer et, à la fin, communier avec la communauté en recevant l'hostie: la dernière œuvre était *Untitled (Portrait of Dad)* de Gonzalez-Torres, un tas de bonbons disponibles à la consommation. J'ai moi-même vécu ce parcours de façon violente à partir du moment où je l'ai fait dans le bon sens car ne s'offrait à moi qu'une alternative: intégration ou exclusion. Soit j'acquiesçais aux injonctions – « oui, je suis bien un sujet constitué dans et par l'exposition, dans et par la communauté » –, soit je les rejetais. C'est cette privation totale de liberté qui m'était insupportable. Or, en travaillant avec Amar Lakel sur les modalités de cette violence symbolique exercées sur le sujet visiteur, nous avons repéré qu'elles pouvaient ressortir à ce que Michel Foucault avait appelé les techniques du pouvoir pastoral. Celles-ci sont de trois ordres: la communion, la confession et le tableau pastoral. Et notre propos a été de montrer que ces techniques étaient de plus en plus présentes dans l'art contemporain. Prenons la communion: par l'échange, on va recevoir le corps de la communauté en soi grâce au don transparent d'un objet conçu et/ou disposé par un artiste. Ceci était présent dans les œuvres et les discours de l'esthétique relationnelle (de Gonzalez-Torres

à Rirkrit Tiravanija). Pour la confession, songeons aux dispositifs dans lesquels on convie les spectateurs à parler d'eux, à exposer à l'Autre, aux Autres majuscules, leurs vies et leurs problèmes intimes, si personnels mais communs. C'était le cas de la vidéo de Sylvie Blocher dans *Voici*, où l'on écoutait des membres de diverses familles belges évoquer leurs petits soucis familiaux. C'était aussi ce que proposait Dominique Gonzalez-Forster au début de sa carrière, lorsqu'à *L'Hiver de l'amour* à l'ARC à Paris, en 1994, elle attendait sur son stand que les visiteurs viennent lui parler de leur intimité à l'aide de photographies personnelles. Enfin, il y a le tableau, c'est-à-dire soit le tableau statistique, quantitatif, dans lequel on accumule des données, des chiffres sur une communauté localisée, soit le tableau communautaire nimbé de religiosité qu'incarnent par exemple les photographies de Beat Streuli sur les fenêtres du Palais de Tokyo à Paris, qui proposent une vision d'une communauté bigarrée, restaurée, heureuse d'être ensemble dans sa normalité rayonnante.

Ce premier aspect, inspiré par une grille de lecture foucauldienne¹⁹, nous avait déjà conduits à confronter et associer des œuvres jusqu'alors réparties entre les positions de de Duve et celles de Bourriaud en raison de leurs techniques communes. Par ailleurs, nous avons signalé que les œuvres relationnelles fonctionnaient néanmoins sur un mode plus *soft* que l'exposition de de Duve²⁰ en raison de dispositifs d'apparence non autoritaire, dans lesquels l'espace d'exposition est naturalisé par l'indifférenciation relative des espaces des œuvres et des espaces alentour. Ce point est déterminant car sont niées régulièrement et de façon extraordinaire par Bourriaud les notions d'espace symbolique, de représentation et de médiation. La conviction exprimée par le théoricien est que tant l'objet que la situation relationnelle se donnent dans la transparence relative ou absolue de leur sens sublimé en bienveillance altruiste. Même les sujets se sentiraient naturellement et miraculeusement constitués en tant que communauté dans et par les objets et la situation artistiques, naturalisés. Ceci est une question que j'eusse aimé poser à Nicolas Bourriaud s'il était venu à ce colloque : que veut-il dire quand il écrit dans *Esthétique relationnelle* que les artistes qu'il défend se défont de la médiation et des appareils de médiation ? N'est-on pas, encore, dans un registre incantatoire chez

Bourriaud, lequel serait motivé par un désir d'emporter la conviction de ses lecteurs à propos des artistes qu'il défend ? N'est-ce pas une conception de l'art et un registre incantatoire de discours qu'il hérite de quelqu'un qui l'a adoubé, Pierre Restany ? Ceci est une hypothèse que j'ai explorée en 2005, dans un article co-écrit avec Cédric Loire, dont les actuelles recherches doctorales en histoire de l'art ont pour sujet les rapports entre sculpture et mobilier aux États-Unis dans les années 1960. Nous y avons étudié des processus de renversements positifs de Dada dans les néo-avant-gardes des années 1950-1960, et notamment dans les discours du Nouveau Réalisme²¹. Il se trouve que, lorsque vous reprenez les manifestes du Nouveau Réalisme écrits par Restany, vous êtes confronté aux mêmes incantations à l'immédiation de l'œuvre, qui passe notamment par une naturalisation du ready-made. Celui-ci, affirme Restany, n'aurait plus rien de négatif et de destructeur dans son usage néo-réaliste mais tout d'une célébration de la communauté par la grâce de l'exposition de ce qui lui serait commun. Je le cite : les nouveaux réalistes assigneraient à comparaître, par l'usage du ready-made, « la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société²² ». L'adhésion qui en résulterait de la part des spectateurs appelés à reconnaître leurs biens communs serait d'emblée facilitée par le fait que « les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante²³. »

Dans *Formes de vie*, Bourriaud cite cette vision exaltée et profondément kitsch du Nouveau Réalisme et de la conversion du ready-made en support, médium et message de célébration du commun et de la société des Trente Glorieuses²⁴. Il y adhère tout en ajoutant une pincée de dérive théorique à partir de la phénoménologie afin d'affirmer, encore, sa négation de la représentation : « Créer, c'est cadrer : le temps vécu et le temps de la création se superposent. Ainsi le ready-made, s'il marque l'irruption de l'objet de consommation dans le champ muséal, signale avant tout le passage d'un espace symbolique à un temps réel de l'objet, indexé sur le modèle cinématographique²⁵. » Cette affirmation ne tient pas debout, on peut même la déclarer inepte : depuis quand un ready-made,

même non aidé, échappe-t-il à la représentation ? Ne serait-ce que par son déplacement, *i.e.* son exposition, il est inscrit dans un espace symbolique. Et comment comprendre la référence au cinéma si ce n'est comme une incompréhension totale des processus de production filmiques et du temps divisé et différé, vécu par les cinéastes, les acteurs et le public. Mais Bourriaud ne s'embarrasse pas de ces problèmes car la propagande a pour principe de se départir de toute complexité. Son objectif unique est d'emporter la conviction de ses lecteurs en usant, notamment, de toute espèce de falsification théorique.

Comme nous l'avons démontré avec Amar Lakel, cette propagande ne peut masquer un autre fait de propagande, inscrit dans la plupart des dispositifs relationnels, celui de l'imitation du quotidien, ou mieux encore de l'imitation de l'authenticité quotidienne. Prenons l'installation de Tiravanija constituée d'un baby-foot et d'un frigidaire, destinée d'abord à proposer aux artistes, commissaires et régisseurs d'une exposition collective un espace de détente et de convivialité durant le montage puis, pendant la durée de l'exposition, à la détente et à la convivialité entre visiteurs. Cette installation singe un espace de détente commun dans une université ou un centre culturel et, au sein d'une exposition, veut jouer le rôle d'un réveil de l'authenticité quotidienne dans un lieu hautement connoté symboliquement (centre d'art, musée) et postulé comme élitiste, séparé de la vie et du sens communs (l'institution art dans sa généralité). Ceci nous avait conduits à qualifier également ce type de dispositif de pastoral, au sens cette fois d'une imitation d'une authenticité quotidienne selon un point de vue bourgeois ou aristocratique, si l'on se souvient du paradigme pastoral de la bergerie de Marie-Antoinette à Versailles. C'est justement en référence à ce paradigme que nous avons déconstruit l'idéologie pastorale de l'esthétique relationnelle jusqu'à conclure notre communication sur son extraordinaire ressemblance avec le projet du Palais de Tokyo à Paris, sous la direction de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans. Marie-Antoinette jouait à la bergère avec ses dames de compagnie dans une imitation de pastorale rurale censée leur faire vivre la « vraie vie », celle des pauvres hères et des bergers. Dès l'ouverture du Palais de Tokyo en 2002, on était accueilli par une baraque à frites convertie en bureau d'accueil et de caisse, entourée

de murs laissés bruts et de grilles en métal qui imitaient une ambiance de squat industriel. Lors de l'inauguration, les responsables du lieu animèrent vocalement et musicalement une soirée de type «intégration» ou de fin d'année d'étude dans une Grande École, le tout au milieu d'œuvres qui singeaient le quotidien, la fête foraine ou la brocante.

De nouveau, je me souviens avoir été fort embarrassé lors de ma première visite du lieu, lequel reflétait tant l'imagerie pastorale postmoderne, non plus liée à la ruralité mais aux lieux désaffectés du prolétariat urbain, une imagerie qu'avait très bien critiquée en 1999 Julian Stallabrass dans son livre *High Art Lite*, à propos de l'esthétique développée par les Young British Artists²⁶. De nouveau, je me souviens avoir vécu un sentiment d'exclusion, moins violent que lors de *Voici* mais tout aussi pénible, car il me renvoyait à une impression d'assister, ébahi et gêné, à une célébration de la norme. Un sentiment confirmé par les propos exaltés de Restany à propos des artistes relationnels qui, selon lui, célèbrent «les heureuses prémices d'une normalité dans la différence» car leur travail est inspiré «par le concept central de tolérance: négociation, affinités, coexistence avec l'autre²⁷». Ce sentiment d'exclusion *soft*, je l'avais déjà vécu lors de *L'Hiver de l'amour* à l'Arc à Paris en 1994, qui réunissait une grande partie des artistes que Bourriaud allait englober sous l'appellation d'esthétique relationnelle. Un autre visiteur de l'exposition relate très bien, dans un courrier de lecteur publié dans *art press*, ce sentiment d'exclusion qu'il a vécu. Il n'avait participé à rien, rechignant à succomber à l'implicité du partage de propositions et de situations littérales exposées par Jean-Luc Vilmouth (choisir son masque d'animalité et donc revêtir une identité proche de celle des personnages dans les fables morales sur les comportements humains), Valérie Pigato (entrer dans des tentes intitulées *Bouddha Homes*, dans lesquelles s'isoler et méditer), Rirkrit Tiravanija (se reposer sur des matelas), Andrea Zittel (utiliser des couvertures selon leurs modes d'emploi), Wolfgang Tillmans (danser sur un programme de musique techno) ou Dominique Gonzalez-Foster (apporter des photographies et documents personnels pour une séance biographique avec l'artiste).

Comme le pointait ce visiteur, énervé de vivre son refus de participation comme le réveil d'un «individualisme irrépressible, coincé et surtout

réactif», né d'une consternation face à la «bêtise littérale du travail de Vilmouth» ou d'un «dédain pour l'usage qui aurait pu être fait de [ses] photos et documents personnels²⁸», tous les dispositifs exposés étaient d'un littéralisme foncier. Aucun excès de compréhension et d'usage n'était possible, puisque lieux et sens communs triomphaient. Il était en effet difficile, pour les visiteurs, de ne pas comprendre ce qu'on attendait d'eux dans chacun des dispositifs: une participation et un partage sentimental et affectif, parfois ludique ou méditatif, de dispositifs représentant une situation, une «réalité» postulée comme commune d'un «ce qui nous arrive maintenant²⁹», c'est-à-dire la naturalisation en *phénomènes* de faits politiques, économiques, historiques, écologiques, technologiques et autres. Le visiteur de *L'Hiver de l'amour* en concluait que l'exposition avait eu pour effet idéologique de faire triompher le lieu commun dont il définit ainsi la fonction: elle est de «rassembler les individus premièrement dans un minimum de compréhension réciproque, là où justement ils n'ont rien à dire et quand dire leur devient un problème; deuxièmement dans la croyance qu'ils sont en train de parler de *quelque chose*; troisièmement dans le préjugé selon lequel ce *quelque chose* a une réalité indépendante du langage³⁰.»

Précisément, dans la communication proposée avec Amar Lakel, nous avons souligné l'influence probable des théories de la pragmatique transcendantale du langage sur les postulats esthétiques et idéologiques de Bourriaud et de Duve. Ces théories, dans leurs formulations les plus *hard* – celles de Karl-Otto Apel et, parfois, celles d'Habermas –, postulent l'*a priori* de la communauté communicationnelle, affirment l'existence d'une *institution* que tout être humain doit reconnaître – le jeu de langage transcendantal: reconnaître simplement que dire «l'étant n'est pas» ou le «non étant est» est faux, que dire «l'étant est» et le «non étant n'est pas» est vrai – sous peine de s'exclure lui-même de la communauté. Comme l'écrit Lucien Sfez, cette théorie est monstrueuse – il parle de «tautologie Frankenstein³¹» – puisqu'elle postule que la relation ou la communication établie sur le jeu de langage transcendantal assure, par son exposition ou sa révélation, l'existence d'un code ou d'un grand texte commun à venir mais déjà-là, un pré-construit à reconstruire. Si le sujet doute, se montre

sceptique ou rechigne à accepter ce qui lui est présenté comme commun, c'est qu'il est un « mauvais autre », qu'il s'exclut lui-même de l'humanité. Ainsi, selon Apel, « l'être humain ne peut se dégager de cette institution » que serait le jeu de langage transcendantal, « méta-institution de toutes les institutions humaines possibles », « qu'en le payant par la perte de l'identité de soi comme agent sensé, dans le suicide, par désespoir existentiel, ou dans la perte du moi que provoque le processus pathologique d'une paranoïa autiste³². » On a ici comme des échos de la sentence écrite par de Duve dans le catalogue de *Voici* : celui ou celle qui refuse le pacte et prétend que la valeur « aime ton prochain comme toi-même » n'en est pas une est un « fou » ou un « dépravé ». C'est écrit, je ne l'invente pas³³.

En tout cas, le « mauvais autre » est identifié, c'est celui qui n'adopte pas le comportement de « l'authenticité quotidienne » et qui prend, par exemple, « vis-à-vis de sa propre culture, l'attitude de l'ethnologue qui assiste, ébahi, à des argumentations philosophiques comme s'il s'agissait là d'un rite incompréhensible propre à une tribu singulière. » Habermas attribue cette attitude qu'il condamne à Nietzsche et à Foucault³⁴. Il aurait pu ajouter Roland Barthes qui, dans ses *Mythologies*, adopte aussi cette position et en expose une des conséquences dans l'essai « La mythologie, aujourd'hui » : le mythologue se trouve forcément exclu de la communauté du fait de son travail de décryptage critique de la *doxa*. Sans que je prétende endosser le costume de Barthes, c'est évidemment ce qui m'a été retourné par Bourriaud dans une de ses réponses à mes articles – je n'appartiendrais pas à l'institution art du fait de ma non-reconnaissance de l'identification de l'art contemporain à l'esthétique relationnelle et réciproquement³⁵ – quand mon objet aura toujours été de comprendre et d'identifier les techniques et les raisons idéologiques de mon exclusion en raison de mes refus d'adhésion. Le plus épatant est que ces injonctions à reconnaître la communauté, à s'y dissoudre et à en reconnaître les valeurs morales postulées comme universelles et consensuelles, prétendent être éthiques. Comme l'a remarquablement formulé Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*, l'éthique vit alors une modification problématique de sa définition. Elle n'est plus « le jugement moral porté sur les opérations de l'art ou les actions de la politique », mais la « dissolution de la norme

dans le fait, l'identification de toute forme de discours et de pratique sous le même point de vue indistinct³⁶» (indistinction du fait et du droit, de l'être et du devoir-être).

Quelle ne fut pas en effet ma surprise et, cette fois, mon plaisir, de découvrir dans *Le destin des images* en 2003 que, tandis que j'écrivais mon article sur l'exposition *Voici* puis collaborais avec Amar Lakel dans l'optique du colloque de 2002, Jacques Rancière déconstruisait pareillement et parallèlement ce qu'il appelle, lui, «éthique hard» et «éthique soft», identifiées l'une à la position de de Duve, l'autre à celle de Bourriaud. Autre plaisir, il critiquait récemment dans *La haine de la démocratie* les vellétés d'un retour du pouvoir pastoral chez certains anciens de la Gauche Prolétarienne (Benny Levy). Ce qui m'intéresse ici est une concordance entre des questions émanant de l'esthétique et du politique, adressées à des pratiques artistiques et commissariales qui prétendent les engager mais qui, en fait, dépolitisent radicalement l'affaire en postulant l'existence d'accords consensuels préalables quant aux normes sociales et morales. Depuis, on a pu observer avec un temps de décalage une soudaine relance de ces questions, de la part de Claire Bishop et de la revue *October* notamment qui, fin 2004, consacrait un dossier complet à la critique de l'esthétique relationnelle. Plus que la pensée de Thierry de Duve qui connut, lors de *Voici*, un certain succès auprès du public mais dont la formulation *hard* et autoritaire ne pouvait qu'en limiter l'influence sur l'institution art, celle de Bourriaud a été des plus influentes sur un plan international tant sur les pratiques artistiques qu'institutionnelles (critique d'art, théorie, commissariat d'exposition, programmes de lieux d'expositions, politiques culturelles, enseignement). Aussi faut-il se poser la question des raisons de ce succès que montrent, d'une part, la traduction et la diffusion en une dizaine de langues de son livre et, d'autre part, la somme croissante de critiques qui lui sont adressées ces dernières années.

Il me semble que la raison principale de ce succès tient à la concordance de sa théorie et d'un grand nombre des pratiques qu'il défend avec des enjeux institutionnels. Le premier de ces enjeux peut se traduire par la nécessité rencontrée par les institutions publiques d'exposition de légitimer leur existence, leur programmation et leur mission auprès de leurs autorités

de tutelle (ville, région, État) et de leurs publics. Pour le dire simplement, on peut observer dans l'esthétique relationnelle ce que j'appelle une substitution des œuvres par des médiations. Ces médiations n'ont pas pour enjeu de créer des conditions d'expérience et d'appréhension d'œuvres mais de générer du lien entre les spectateurs et entre les spectateurs et l'institution art, elle-même se présentant comme porteuse de missions éthiques de «reliance», pour reprendre la notion que Bourriaud emprunte à Michel Maffesoli. Je ne donnerai qu'un exemple, déjà évoqué. Lorsque j'ai vu pour la première fois le dispositif de Tiravanija composé notamment d'un baby-foot et d'un frigidaire, c'était au Musée d'art moderne de Villeneuve-d'Ascq, lors de l'exposition *L'Envers du décor*, en 1997. Je l'ai tout de suite perçu comme un *messenger* de l'institution et de ses bienveillantes intentions à l'égard des visiteurs: intégrez-vous dans l'art par le jeu, reconnaissez-vous comme communauté dans et par l'art et, surtout, reconnaissez-nous (l'artiste et l'ensemble de l'institution) comme nous reconnaissons votre existence. Faisons pacte, faisons lien, faisons contrat par l'action de ce jeu de miroir.

Au-delà, c'est évidemment la question des procédures et des techniques de légitimation de l'institution art qui est en jeu. Privilégier l'exposition et la production de dispositifs relationnels revient, pour l'institution art, à développer une politique de légitimation d'elle-même, au nom «des publics». Cette politique peut aussi être celle d'artistes qui, confrontés à une panne de marché (ce qui était le cas après le krach boursier) ou vivant dans des contextes où le marché privé est quasi inexistant, en sont venus à développer des pratiques supposées générer du lien social, qui prétendent pallier elles-mêmes de façon illusoire les faillites ou les manquements politiques. Faut bien vivre, et dans un contexte généralisé de gestion de la pénurie, faut bien trouver les moyens d'assurer son existence tout en compatissant à la pénurie vécue par des populations encore plus fragilisées. Songeons, ainsi, aux programmes de résidences d'artistes dans des petits centres d'art (ou dans des théâtres, autre secteur dans lequel les impératifs de légitimation et de «reliance» sont prégnants s'ils veulent percevoir des subsides) qui intègrent l'obligation faite aux artistes d'ouvrir leurs ateliers au public ou de produire un travail à partir du contexte et

avec des acteurs de ce contexte. Certes, le livre de Bourriaud n'évoque aucune de ces questions car il s'en tient à de grands principes éthiques, mais cela est bien la toile de fond qui permet de comprendre l'émergence et le développement de l'esthétique relationnelle, comme son succès, y compris lorsque ses principes sont repris par des artistes que Bourriaud ne reconnaît pas.

Pour terminer, je dirais que les pensées *hard* et *soft* de Thierry de Duve et de Nicolas Bourriaud ont été dans les années 1990 et jusqu'à aujourd'hui les signaux les plus forts et éloquents de ce que Marie-José Mondzain décrivait en 1996 comme «une défaite panique de la pensée³⁷», tant esthétique que politique, dont l'art relationnel serait le symptôme le plus marquant dans le champ artistique. Outre la religiosité ambiante que j'ai pointée et qui continue de nimber des œuvres issues de l'esthétique relationnelle (la récente rétrospective sans œuvres de Tiravanija au couvent des Cordeliers à Paris transformait les guides en médiateurs angéliques ou apôtres de la parole et de la légende dorée de l'artiste), la principale régression esthétique et idéologique réside dans la réhabilitation de la spécularité, de la projection et de l'identification projective des spectateurs dans les œuvres, telle que promue par des dispositifs d'artistes et par des pratiques commissariales. Comme je l'ai souligné, l'effet désastreux pour le sujet de l'expérience esthétique est d'être soumis à une fausse alternative destructrice de liberté : intégration/dissolution ou exclusion. Je n'exagère rien, Bourriaud lui-même énonce dans *Esthétique relationnelle* ce principe politique. Au nom d'une «vision tout simplement humaine» et «démocratique», il affirme que «la première question qu'on devrait se poser en présence d'une œuvre d'art, c'est : me donne-t-elle la possibilité d'exister en face d'elle ou au contraire me nie-t-elle en tant que sujet, se refusant à considérer l'Autre dans sa structure ? L'espace-temps suggéré ou décrit par cette œuvre, avec les lois qui le régissent, correspondent-ils à mes aspirations dans la vie réelle ? Critique-t-il [*sic*] ce que je juge critiquable [*re-sic*] ? Pourrais-je vivre dans un espace-temps qui lui correspondrait dans la réalité³⁸ ? » Cette valorisation de l'esprit de normalité petit-bourgeois comme modèle et parangon du jugement esthétique est précisément ce qui m'a conduit à développer ces dernières années cette critique esthétique-

tique et idéologique dont j'ai rappelé les principales étapes. Pour le dire vertement et sans détours, cet esprit est selon moi ce qui identifie au mieux les présupposés de l'esthétique relationnelle. Si d'aucuns considèrent que cette esthétique date maintenant un peu, il n'en demeure pas moins que son esprit demeure et qu'il s'est parfaitement adapté à d'autres mutations, tel le mariage de l'institution art et des industries culturelles scellé, notamment, dans une manifestation comme la *Nuit Blanche* à Paris³⁹ (et adaptée dans d'autres capitales européennes). En attendant, la déconstruction critique de cette idéologie esthétique se poursuit chez de nombreux auteurs issus de l'art comme des sciences politiques et, au-delà, il devient nécessaire de penser la création et l'exposition de nouveaux contextes avec celles et ceux de l'institution art qui refusent cette régression. Et la critique d'art, si elle sait intégrer les outils et méthodologies d'autres champs de recherche et d'analyse, des sciences politiques à l'économie, doit pouvoir jouer un rôle important dans ce processus. C'est en tout cas ma conviction.

1. Le texte ici publié est une remise en forme écrite de cette communication improvisée.
2. Tout a commencé avec un mémoire de D.E.A., *François Rouan – Christian Bonnefoi, pensées et expériences du tableau (analyse comparée)*, soutenu en 1995 à l'Université de Paris IV-Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Serge Lemoine. Ont notamment suivi les catalogues des expositions *Entre excès et retrait* (Dunkerque, Frac Nord-Pas-de-Calais) et *Tableaux, la peinture n'est pas un genre* (Morlaix, Musée des Jacobins; Bourg-en-Bresse, Musée de Brou; Tourcoing, Musée des beaux-arts) en 1999. Une synthèse de mes écrits sur ce sujet a paru sous le titre «De brefs déplacements en totalisations provisoires», dans le dossier «Ouvrir le support», publié par la revue *La Part de l'Œil*, n° 20, Bruxelles, 2004-2005, p. 190-205.
3. C'est pourquoi je suis gré à Jean-Marc Poinot d'avoir rappelé dans son commentaire de ce matin le contexte de la dite « crise de l'art contemporain » en France au milieu des années quatre-vingt-dix, soit la situation au sein de laquelle j'ai débuté ma pratique de critique d'art, motivée en partie par un fort sentiment d'inéquation entre le contenu réactif et souvent réactionnaire des discours critiques vis-à-vis de l'institution art et ce qui était réellement en jeu et problématique, esthétiquement et idéologiquement, dans les évolutions de cette institution.
4. «Minimalisme et théâtralité ou le *théâtre du visible*. Critiques adressée par Michael Fried et Christian Bonnefoi», colloque international *Théâtre et arts plastiques. Entre chiasmes et confluences*, Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, organisé par le CAMELIA, 2-4 mars 2000. Actes parus aux Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p. 167-177.

5. Les textes de Daniel Dezeuze ont été réunis dans *Textes et notes 1967-1988*, Paris, énsb-a, «Écrits d'artistes», 1991, ceux de Christian Bonnefoi dans *Écrits sur l'art 1974-1981*, Bruxelles, La Part de l'Œil, coll.«Diptyque», 1997 (notamment «Louis Kahn et le minimalisme», 1979, et «La stratégie du tableau», 1980).
6. Christian Besson, «Ventilation, Les Gazes de Daniel Dezeuze (1977-1981), l'histoire en filigrane», in *Daniel Dezeuze, gazes découpées et peintes, œuvres 1977-1981*, Dijon, Frac Bourgogne, 2004, p. 13.
7. Christian Bonnefoi, «Louis Kahn et le minimalisme», in *Architectures – Arts Plastiques*, Paris, CORDA, 1979, p. 190-232 et traduit dans *Oppositions*, n° 24, printemps 1981, Cambridge, MIT Press, p.2-25.
8. Daniel Buren, «Quelques papillons exotiques...», *Ja na pa* n° 1, Paris, 1978. La revue *Ja na pa* était publiée par le groupe éponyme d'artistes qui, outre Christian Bonnefoi, réunissait Pierre Dunoyer, Côme Mosta-Heirt, Antonio Semeraro, Jean-Luc Vilmoth et Tony Cragg. Le titre de l'article de Buren fait irrésistiblement songer à une pique ironique à l'égard de Donald Judd et de son essai séminal «De quelques objets spécifiques», paru dans *Arts Yearbook* n° 8, New York, 1965. Pour une compréhension des rapports critiques de Buren avec le minimalisme, voir les trois tomes de ses *Écrits (1965-1990)*, réunis par Jan-Marc Poinot et publiés par le Capc-musée d'art contemporain à Bordeaux, en 1991.
9. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1991. Je me permets de renvoyer à mon commentaire et à ma critique de son interprétation du minimalisme dans «Le mythe phénoménologique dans l'art», *La Part de l'Œil*, n°s 21-22, dossier «Esthétique et phénoménologie en mutation», Bruxelles, 2006-2007, p. 147-165.
10. Cf. Dominique Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, éd. de l'Éclat, coll. «Tiré à part», 2001 (1990).
11. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
12. *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 23 novembre 2000–28 janvier 2001, catalogue publié aux éditions Ludion/Flammarion.
13. «Voici ou l'exposition comme symptôme idéologique», *art press*, n° 266, mars 2001, p. 88; «L'artiste médiateur», *art press* spécial n° 22, dossier «Écosystèmes du monde de l'art», novembre 2001, p. 52-57.
14. Souvenons-nous encore que la notion de fable, qui définit un récit imagé ouvert à une morale proverbiale, était fort prisée dans les années 1990, notamment dans le champ cinématographique où elle participa, sous couvert de discours humanistes de réconciliation, d'unanimité et d'indifférenciation, d'un élan de ressentiment populiste opposant des dits «garants du sens commun» aux dites «élites intellectuelles» (*La vie est belle* de Benigni, *Amélie Poulain* de Jeunet).
15. L'exposition *Voici* était hantée par le spectre de *La Grande Famille des Hommes* et sa célébration photographique de «faits de nature» partagés par tous les hommes (la naissance, la mort, le travail, le savoir, les jeux), à propos de laquelle Roland Barthes a écrit une belle «Mythologie». Ses mots critiques concordent avec le projet énoncé positivement par de Duve: «L'homme qu'elle représente sera universel, éternel [...]», et l'image déshistoricisée et dépolitisée qu'elle produisait était celle «d'une humanité immuable, définie par une identité infiniment recommencée» (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 (1957), p. 215-216).

16. Frank Popper, « Cinétisme et créativité plastique », *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 1 bis, mars-avril 1969, p. 14.
17. Allan Kaprow, *Assemblages, environments and happenings*, New York, Abrams, 1965.
18. En 1967, Dezeuze moquait l'apparition de l'artiste-animateur : « Baignant dans le "culturel", [il] administrera des théâtres de marionnettes et des "centres de sensibilité". [...] Et comment ne pas enfourcher les chevaux de cet étourdissant carrousel : responsabilité sociale, action sur la culture populaire, pédagogie triomphante du vates, soi-disant accoucheur des masses, fier de voir enfin coïncider en lui l'appel intérieur avec l'exercice d'une fonction heureuse ? » (« Notes de carnets », in *Textes et notes, op. cit.*). Dès lors, il n'est pas étonnant que Dezeuze ait écrit trente-trois ans après une note de lecture fort critique et ironique à propos d'*Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud (*Fusées*, n° 4, 2000, p. 122-123) puisque ce dernier ré-enfourche le même cheval.
19. « Les techniques de soi » et « La technologie politique de soi » de 1982, « Usage des plaisirs et techniques de soi » de 1983. Ces écrits sont réunis dans *Michel Foucault, Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
20. C'est bien l'exposition *Voici* que je critique et non la majorité des œuvres que de Duve avait rassemblées, celles-ci étant instrumentalisées et mises en un ordre d'exposition qui les réduisait et les convertissait au discours pastoral *hard* du commissaire. Toutefois, il était des œuvres qui, d'emblée, portaient en elles sur un mode toutefois plus *soft* que le discours commissarial les mêmes idées de confession (Blocher) et de communion (Gonzalez-Torres).
21. Cédric Loire et Tristan Trémeau, « Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada », *Art 21*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 26-33.
22. Pierre Restany, « Les Nouveaux Réalistes », 16 avril 1960, in *Les Nouveaux Réalistes*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986, p. 265. Sauf indication contraire, toutes les citations de Restany proviennent de ses différents manifestes publiés dans ce catalogue.
23. *Ibid.*
24. Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, Paris, Denoël, 1999, p. 37.
25. *Ibid.*
26. Julian Stallabrass, « The Urban Pastoral », in *High Art Lite, British Art in the 1990s*, Londres & New York, Verso, 1999, p. 237-245.
27. Pierre Restany, « Des directions nouvelles pour l'art », 1997, in *L'art en questions. Trente réponses*, Paris, Éditions du Linteau, 1999, p. 21.
28. Philippe Éon, « Contribution à l'Hiver de l'amour sans participation », *art press*, n° 193, juillet-août 1994, p. VI.
29. In catalogue *L'Hiver de l'amour bis*, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1994, p. 28.
30. Philippe Éon, *art. cit.*
31. Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Seuil, Coll. « Point Essais », 1992 (seconde édition).
32. Karl-Otto Apel, « La question d'une fondation ultime de la raison », *Critique*, octobre 1981, p. 926.
33. « Aime ton prochain comme toi-même. Il faudrait être fou ou dépravé pour dire que cette valeur n'en est pas une. » (Thierry de Duve, *Voici, op. cit.*).
34. Jurgen Habermas, *Morale et communication*, Paris, Cerf, 1987, p. 121.
35. Nicolas Bourriaud, « Les nota bene de Nicolas Bourriaud », *Art 21*, n° 6, janvier-février 2006.

36. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 146. Toutes les citations de l'auteur proviennent de ce texte.
37. Marie-José Mondzain, *op. cit.*
38. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 59.
39. Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans furent les commissaires de la *Nuit Blanche* parisienne de 2006. Deux ans avant, je signalais les liens entre l'esprit relationnel et celui de cette manifestation dans un article écrit avec Éric Dem : « L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, son spectateur, son aura et ses experts », *L'art même*, Bruxelles, n° 25, 4^e trimestre 2004, p. 6-11.

LA CRITIQUE COMME CRÉATION : UNE RELANCE DU SENS

Patrice Loubier

Pour répondre à la question de la responsabilité sociale du critique qui nous réunit aujourd'hui, je vais postuler que la critique est d'abord et avant tout un acte: au risque de répéter ce que plusieurs ont déjà bien montré durant ce colloque, la critique n'est pas seulement affaire de jugement ou d'évaluation, elle implique aussi une part indéniable de création, c'est-à-dire un engagement émotif, un plaisir de faire et de jouer, comme le soulignait vendredi Norbert Hillaire. Or, un tel engagement contribue justement à *relancer* le sens de l'œuvre. Car, on le sait, en l'absence de discours qui la manifestent ou la commentent, une œuvre reste un potentiel inanimé.

Dans son intervention, Johanne Lamoureux expliquait qu'il existe une pluralité d'actes critiques et de lieux d'exercice du jugement critique. Mon propos, aujourd'hui, va concerner une critique qui s'accomplit surtout par la rédaction d'articles ou d'essais, de conférences qui ne visent pas nécessairement à rendre compte de la production artistique dans son procès (en commentant des expositions, par exemple), mais cherchent plutôt à comprendre et réfléchir le champ de l'art actuel. Ce que j'aimerais montrer, c'est qu'en raison de développements relativement récents de l'activité artistique – l'émergence de ce qu'on peut appeler art contextuel, nouvelles formes d'art public ou art d'interventions –, le travail du critique entraîne aujourd'hui une importance renouvelée de l'attention et de la curiosité. En tant que témoin de l'art qui se fait, le critique se doit d'exercer une vigilance suffisamment souple et intuitive pour se laisser surprendre par l'art, je dirais même qu'il doit être disponible à *l'aventure* que beaucoup d'œuvres

appellent souvent – et ce, surtout dans le domaine des arts visuels, quand il s'agit d'un art qui n'est pas encore homologué par les instances de diffusion et de légitimation habituelles.

Pour développer ce propos, on pourrait poser que l'activité critique se définit selon une alternative : ou bien elle tente d'évaluer l'œuvre à partir d'une position extérieure de neutralité (visée impossible, quoique légitime), ou bien – et parfois ensuite – elle tente de la prolonger ou de la faire résonner par son discours, de répondre à l'élan qu'elle y éprouve, en un mot de relancer le dynamisme cognitif que le critique expérimente au contact de l'œuvre. La critique ne se contente pas alors d'apprécier l'œuvre à distance, elle l'investit et l'habite, elle la fait sienne ; elle considère plutôt que l'œuvre vaut d'abord et avant tout comme lieu d'une *expérience*, que l'art est un processus poétique ouvert, appelant un perpétuel investissement, dont le discours et l'œuvre commentée sont eux-mêmes des pôles. De façon pragmatique, l'art serait donc un incessant processus d'échange et de création du sens dont l'œuvre fournit le propos, l'enjeu et l'occasion, et auquel le critique prend part, comme l'artiste, comme le public, ou comme l'historien, en répliquant à l'œuvre par son discours.

Si, comme le dit Duchamp, « l'art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques », le critique entre dans ce jeu en risquant un commentaire initial, en hasardant des hypothèses d'interprétation et un cadre conceptuel pour l'œuvre qu'il tente d'éclairer. C'est en ce sens que son action est une relance : il contribue à faire connaître cette œuvre. Mais relancer, c'est aussi miser davantage, c'est répliquer et renchérir par le discours à l'appel lancé par l'œuvre, c'est proposer une réponse à l'énigme, c'est parier sur un faisceau de signifiances plutôt que sur un autre au sein de tout le possible ouvert par l'œuvre. Et c'est encore réactiver, donner une impulsion nouvelle ; telle serait à mon avis l'une des responsabilités capitales de la critique (ou peut-être plus modestement l'un de ses plaisirs) : le sens qu'il perçoit à l'œuvre dans l'œuvre, le critique tente de le rendre manifeste et de le relayer dans son discours ; il prolonge et propage par sa parole les effets de sens qu'il éprouve à la rencontre de l'œuvre.

Aujourd'hui, donc, en raison de la présence de formes nouvelles de création, cette relance implique une accentuation inédite de l'attention

et la disponibilité du critique. Certes, la critique d'art a toujours peu ou prou assumé cette fonction de vigie à l'affût de phénomènes ou de sensibilités émergentes. Mais aujourd'hui où l'art a perdu son caractère obvie et manifeste, où les œuvres tantôt frôlent l'invisibilité, tantôt font corps avec des activités ou des domaines d'expériences qui ne ressortissent pas a priori à l'artistique, où l'indétermination du concept d'art ne cesse de se confirmer, la disponibilité attentive de la critique – et j'ajouterais : sa disponibilité aventurière – revêt une importance renouvelée. Ce caractère éminemment polymorphe de l'art contemporain est, certes, un trait bien établi, que Paul Ardenne, par exemple, examine dans son ouvrage *Un art contextuel*¹, ou que Stephen Wright théorise en s'intéressant aux pratiques à « faible coefficient de visibilité artistique ». J'aimerais en pointer ici, brièvement, deux types de manifestations.

La première consiste en une interdisciplinarité élargie, qui donne son caractère protéiforme à la création contemporaine : l'artiste investit de multiples compétences ou champs d'activité. Muntadas met sur pied en 1994 un site voué à archiver les cas de censure, *The File Room*, auquel tout internaute peut contribuer² ; Wim Delvoye collabore avec des biochimistes de l'Université de Leyde pour fabriquer un appareil reproduisant la digestion humaine avec *Cloaca* ; le Français Patrick Bernier confie son autobiographie d'artiste à un conteur burkinabé qui l'incorpore à son patrimoine de contes – et une démarche d'art contemporain transite dans une culture de l'oralité ; Raphaëlle de Groot intervient à titre de d'archiviste ou d'historienne dans des communautés ouvrières ou religieuses³. Nicolas Bourriaud a récemment interprété ce phénomène comme une postproduction étendue par les artistes à l'ensemble des techniques et des compétences disponibles dans le champ social⁴, mais on pourrait aussi y voir un exemple d'hétérotopie telle que la définit Michel Foucault (une pratique pouvant regarder et investir la totalité du champ social)⁵.

Si ce libre-échange disciplinaire induit des croisements et des hybridations par lesquels l'art devient toujours un peu quelque chose d'autre (science, travail social, engagement politique...), un deuxième aspect, l'esthétique de la « furtivité » – pour reprendre l'expression que Marc-Olivier Wahler est un des premiers à utiliser, à propos de son exposition *Transfert*

à Bienne, en 2000 – présente un autre régime. Ici, l'œuvre s'embusque dans l'espace public ou au sein d'une structure d'usage quelconque pour surgir et s'adresser incognito aux yeux de l'observateur non prévenu. Tel est le cas par exemple des panneaux de signalisation (A_R_T) que le peintre montréalais Maclean a transformés durant quelques mois, en 2001 : en cachant les lettres R et E par des bandes de vinyle adhésives, Maclean substituait le mot «art» au mot «arrêt». L'initiative, clandestine et illicite, fonctionnait tel un performatif : le panneau altéré signale et consacre l'œuvre qu'il constitue en s'autoproclamant «art», s'identifiant comme œuvre dans le temps même où il survient comme un détail insolite dans l'environnement urbain. Ces interventions furtives ne sont bien sûr pas toutes absolument anonymes, secrètes ou clandestines, et de fait certaines sont diffusées par des centres d'artistes ; mais ce qui les caractérise, c'est qu'elles se passent toutes, dans le lieu et le temps de leur manifestation *in situ*, de marqueurs institutionnels qui les identifieraient comme art et les signaleraient comme exposées.

Ce champ de pratiques actuelles peut évidemment être découpé et catégorisé de plusieurs façons, mais ce qui à mon avis est déterminant, c'est l'éclatement des formes et la relative «indiscernabilité» des œuvres qui en découlent, phénomènes qui entraînent un certain nombre de conséquences pour la réception et la critique. L'une des tâches de la critique, d'abord, sera de proposer des clés de compréhension, qui pourront valoir dans un second temps comme pistes de médiation. Cela implique de nommer et de décrire ces pratiques, ces formes, ces procédures ; or, la constante expansion des formes prises par l'art pose un défi à la nomenclature, elle oblige la critique, en tant qu'elle est souvent plus proche que l'histoire de l'art de la réalité émergente du terrain, à inventer, adapter, bricoler un vocabulaire descriptif et des catégories opératoires : telle serait une autre de ses tâches. Je remarque à cet égard que la critique d'art, un peu comme son objet, emprunte souvent à des domaines autres pour établir ses typologies : des termes comme «furtif» ou «infiltration», qui ont été si répandus (du moins au Québec), proviennent, comme «avant-garde», de l'univers militaire et du renseignement. Utiliser des termes comme ceux-là, c'est invoquer la dimension délictuelle de l'art et son potentiel de dissidence, et c'est peut-être aussi pratiquer une nostalgie de la subversion.

Une autre conséquence déterminante de cet état de choses, c'est l'expérience de l'impromptu à laquelle l'art nous convie ou nous expose : en raison de l'extension des modes, des médiums et des lieux d'exercice de la création, l'une des propriétés les plus singulières de l'art aujourd'hui, c'est sa capacité de *survenue*, celle de surgir partout et en toute circonstance, là où on ne l'attend pas, en constituant une expérience dont on ne sait pas toujours qu'elle ressortit à l'art quand elle nous arrive. À Montréal, durant une année entière, pour réaliser son *Dinner Project* (2004-2005), Iwona Majdan aborde des inconnus pour leur proposer de l'inviter chez eux à un souper qu'elle préparera⁶. Jean-François Prost, lui, pendant près de cinq mois, transite dans des stationnements de centres commerciaux de banlieue dans une camionnette banale aménagée en un confortable lieu de flânerie (*Inflexions des usages dans la ville générique*, 2002). On peut aussi tomber sur des fragments anonymes du journal de Germaine Koh en consultant les petites annonces de différents quotidiens des villes où elle expose (*Journal*, projet sporadique depuis 1995) ; apercevoir des peintures au pochoir de Roadsworth en circulant dans les rues de Montréal ; ou encore être effleuré par Diane Borsato au cours de nos trajets quotidiens, quand l'artiste se donne pour mission de toucher 1000 personnes (*Touching 1000 People*, Montréal, 2000, et Vancouver, 2003).

Bien évidemment, ce type de procédures existe depuis belle lurette, et ce qui m'apparaît signifiant ici, c'est leur accent et leur recrudescence dans les dernières années. Si j'ai énuméré ces différents projets, c'est non seulement pour insister sur des faits bien connus, mais aussi pour faire état du plaisir que j'ai eu et que j'ai toujours de les fréquenter et de la nécessité profonde que j'éprouve de les réfléchir dans des textes, des conversations ou des conférences. C'est qu'au sein de cette production, le critique doit bien sûr opérer des choix, c'est-à-dire discriminer parmi toutes ces initiatives celles qui lui sembleront les plus fécondes, les plus cohérentes et les plus inventives.

Car ces œuvres au seuil de l'invisible, ces gestes évanescents ou secrets, comme tout acte, cherchent à avoir une résonance, cherchent à être signifiants de quelque façon. Répondre à ces gestes, en témoigner et en débattre, telle est dès lors une autre tâche de la critique. Et en raison du caractère éphémère et fugitif de beaucoup de ces projets, le témoignage

du critique (ou encore de l'amateur par son *blog*) est parfois indispensable pour que ces initiatives ne disparaissent pas purement et simplement après quelques scintillements sporadiques, et pour qu'elles puissent atteindre, au-delà de leurs observateurs incidents, une audience, fût-elle différée et indirecte – bref pour que ces gestes laissent une trace dans l'Archive.

La vigilance et la disponibilité de la critique sont d'autant plus nécessaires qu'il se produit aujourd'hui dans le champ de la création tout un jeu d'écart par rapport aux modes de diffusion et d'homologation institutionnels. Plusieurs artistes, par le biais de collectifs ou d'initiatives individuelles, se produisent directement dans l'espace public, sur le *web* ou dans divers milieux sociaux, en se passant de la caution de la galerie ou de la médiation de l'exposition. Tantôt l'artiste met sur pied un site Internet qui archive et diffuse ses réalisations ; tantôt, il procède à une diffusion maison, use du courrier électronique ou du bouche à oreille pour prévenir amateurs et collègues de ses activités, comme le collectif Pique-nique qui, chaque année, occupe durant une après-midi un parc public de Montréal pour y réaliser installations et actions diverses, sans demander de permission ; tantôt l'artiste travaille en catimini et au fil de son existence quotidienne, comme le Parisien Laurent Marissal qui, de 1997 à 2002, détourne à des fins créatives son temps de travail au Musée Gustave Moreau : déplaçant des objets comme les pièces du jeu d'échecs du peintre, invitant d'autres artistes comme le peintre Claude Rutault à intervenir dans le Musée, apposant son doigt dans la peinture fraîche des murs du bâtiment pour marquer l'institution de son empreinte, Marissal a perpétré toute une série d'actions qu'il n'a fait connaître que par des invitations confidentielles et des envois postaux à diffusion restreinte, avant de publier cette année un livre retraçant l'ensemble de l'aventure, *Pinxit*⁷. Lorsque l'artiste opère ainsi hors des circuits de diffusion habituels, la réponse de la critique prime l'exposition comme vecteur de diffusion et de reconnaissance.

C'est pourquoi le compte rendu d'expositions n'est assurément pas la seule formule possible pour rendre compte de l'art qui se fait au présent ; un article peut par exemple porter sur une initiative individuelle découverte en passant et dont on ignore au départ si elle ressortit à l'art (ligne blanche tracée à la craie sur plusieurs kilomètres par Michelle Lacombe en 2005,

que je découvre par hasard en allant faire des courses, et dont j'ai relaté l'expérience dans un numéro de la revue *esse*).

Mais qu'il soit mis au courant de ces projets ou qu'il en fasse l'expérience par hasard, le critique voit de toute façon sa responsabilité accrue : en l'absence de l'homologation préalable que constitue la présentation par une instance du monde de l'art, il lui revient de décider par lui-même de l'intérêt de l'initiative. Cette immersion dans l'expérience entraîne aussi un flottement quant au statut de ce qu'on observe, et avive la dimension d'aventure de l'expérience esthétique que prennent ces découvertes dans le quotidien. C'est de cette aventure et du frisson cognitif éprouvé au contact de l'œuvre que le critique a aussi pour tâche de témoigner : l'enjeu est alors de se faire le passeur de l'intensification de l'expérience visée par l'œuvre d'art.

Or, la relation de telles expériences prend le plus souvent le caractère d'un récit. Parce que nombre de pratiques actuelles sont des dispositifs pragmatiques qui interfèrent avec le réel, parce qu'elles prennent la forme d'actions ou de mises en situation, la médiation qui en explique la genèse et en relate le déroulement devient de plus en plus importante. Comment par exemple décrire le *Monument contre le racisme* de Jochen Gerz sans raconter la façon dont il a été réalisé – c'est-à-dire en expliquant que l'artiste subtilisait nuitamment, avec l'aide de ses étudiants, des pavés de la place du parlement de Sarrebruck pour y inscrire les noms des cimetières juifs que comptait l'Allemagne d'avant le III^e Reich, avant de les remettre ensuite en place, face gravée contre terre, bouclant la boucle du secret ? L'*ekphrasis*, qui était jusqu'ici surtout affaire de description, devient narrative, elle se fait récit ou *exemplum*. Le texte critique (ou l'énoncé du commissaire) acquiert ici une importance nouvelle comme médiateur, et il en découle une responsabilité inédite pour l'écriture. De la même façon que la reproduction photographique ne saurait se substituer à l'œuvre visuelle, la critique doit éviter l'écueil d'une réduction de l'œuvre à l'idée ou à la formule.

La critique doit être attentive à cette vitalité créatrice qui opère sinon en marge, du moins aux franges et en mode mineur, ce que l'on peut rapprocher de la notion de tactique chez Michel de Certeau ; le critique doit demeurer à l'affût, justement pour se rendre disponible à l'expérience que

constitue la rencontre avec des formes et des modes d'occupation de la cité toujours inattendus.

Mais cette survenue de l'art est aussi celle de son perpétuel *devenir-autre*, de l'incessante transformation par laquelle ce qu'on appelle art déjoue nos tentatives de le stabiliser dans une définition. Les arts visuels, on le sait, constituent le domaine dont les productions se sont prêtées au XX^e siècle, après Duchamp, à la remise en question la plus radicale des traits de leur médium : à la différence de ce qui se passe pour l'œuvre littéraire, qui est toujours lisible, ou pour le cinéma, qui demeure toujours visible et audible, l'œuvre d'art – j'entends celle issue de l'histoire des beaux-arts – peut échapper à toute « visualité », elle peut consister en mots ou en idée, en son ou en silence, en délit ou en acte juridique, en événement ou en geste. Le plaisir du critique est aussi d'assister à ce processus, non pas pour le fixer, mais pour en proposer des saisies provisoires et le donner à penser. Pour cette raison, je pense que le critique doit conjuguer les figures du flâneur et du guetteur, à la fois capable de surprendre l'art et d'être surpris par lui, capable de relever le défi des glissements et de la fluidité perpétuelle de l'art.

1. Paris, Flammarion, 2002.
2. <http://www.thefileroom.org>
3. Voir la publication *Raphaëlle de Groot*, sous la direction de Louise Déry, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006.
4. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.
5. Michel Foucault, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001.
6. L'artiste a documenté l'ensemble de ces soupers hebdomadaires par des photos, des textes et des commentaires des convives sur le site thedinnerproject.com.
7. Laurent Marissal, *Pinxit 1997-2003*, Incertain Sens, 2005.

MAIS QUI VEUT DE VÉRITABLES CRITIQUES? RÉPONDONS TOUT DE SUITE : PRESQUE PERSONNE

Nicolas Mavrikakis

Je dois vous avouer que l'on m'a déconseillé de vous dire ce que je vais vous raconter ici, aujourd'hui. De bons amis m'ont prévenu: «Tais-toi. Tais-toi donc, Nicolas, tu vas te faire des ennemis!» Du coup, je ne sais pas très bien si je vais sortir d'ici vivant ou si, plus sournoisement, demain matin, tout comme un personnage dans le film *Le Parrain*, je ne vais pas retrouver la tête de mon animal préféré, mon chat – on m'excusera, je n'ai pas les moyens d'avoir un cheval et une écurie –, donc la tête de mon chat, son corps tronçonné dans mon lit, baignant dans une mare de sang. La rumeur voudrait d'ailleurs qu'un chat de Robert Lévesque (critique de théâtre qu'on aime détester) fût récemment assassiné... Bon, je sais, les gens de théâtre ne ratent pas leur mise en scène. On ne peut pas toujours en dire autant des installations artistiques et performances de nos jours. Ça me rassure. Mais comme de toute façon mon chat est déjà mort depuis longtemps, je prends le risque.

Mais, Mesdames et Messieurs, vous me pardonnerez de ne pas toujours vous donner des noms, tous les noms et même tous les sexes avec exactitude... Je ne me souviens plus très bien. Je préférerais ne pas me souvenir du tout... Parfois la bassesse, le goût du pouvoir et de la réussite laissent sur leur passage une atmosphère que j'aimerais oublier. Et puis, vous comprendrez, je veux bien sacrifier mon chat, mon prochain chat ou animal domestique quel qu'il soit, ou moi-même, peut-être, ou tout au moins mon petit doigt, ma langue (ma mauvaise langue de critique), mais j'ai tout de même des parents âgés à protéger. Vous me pardonnerez ma lâcheté.

PASSONS DONC AUX AVEUX (AVEC QUELQUES TROUS DE MÉMOIRE)

Dans le milieu de l'art, je suis entouré de plein de bonnes personnes. Oui, oui, je vous assure... Mais aussi de plusieurs hypocrites¹. Ou tout au moins – faisons à certains cette grâce –, de gens peu conséquents dans leur propos.

D'une part, on voudrait que la critique soit plus mordante, plus engagée, plus visionnaire... La critique ne montrerait pas assez la voie. (La critique devrait-elle devenir comme une avant-garde artistique? Pourquoi pas, après tout?) La critique devrait être plus méchante? Je ne savais pas que de dire d'une œuvre qu'elle est médiocre soit question de méchanceté. Je croyais plutôt qu'il s'agissait d'honnêteté. On entend aussi que nous serions, nous les critiques, trop dans le consensus. La critique serait de toute manière à la remorque du pouvoir, pouvoir de certaines personnes du milieu de l'art (je n'ose même pas les nommer – il y en aurait dans la salle) qui, par diverses pressions, limiteraient la liberté d'expression du critique. Par exemple, on dit que les publicités achetées dans telle revue ou tel journal seraient comme une laisse bien contraignante pour cette chienne de critique qu'il faut empêcher d'aboyer trop fort. On raconte, par exemple, parmi bien d'autres histoires, que l'organisateur d'un Grand événement à Montréal, qui n'aimait pas la couverture de son exposition dans un journal, aurait décidé, il y a quelques années, de faire pression sur cet hebdomadaire (que je ne connais pas) en le menaçant de ne plus acheter de pub dans ledit hebdo. Mais cela n'est peut-être que pure invention de l'un de ces critiques si malveillants... Je sais bien comment ils sont!

Le critique serait donc une marionnette, un porte-parole (un bouc émissaire?) dans un monde médiocre... Je crois que la place de la critique au Québec s'insère plutôt dans un débat plus large, mais d'aussi mauvaise foi. On dit que les intellectuels dans notre société ne seraient pas aussi impliqués qu'ils devraient l'être. Voilà un débat qui revient sans cesse. Je fais entre autres référence à un commentaire récent de Lucien Bouchard à ce sujet. Mais quand voit-on nos politiciens et même nos ministres de la Culture dans nos musées ou dans nos galeries en train de s'impliquer publiquement? Pour faire une culture forte, il faut aussi des instances du pouvoir qui montrent l'importance qu'on accorde à la culture. Mais bon, je

n'ai rien dit. S'il faut en plus que je me brouille avec les politiciens... Il ne me restera plus qu'à demander l'asile politique ailleurs, très loin!

On rêve, dit-on, d'une critique qui prendrait donc plus fermement position, de façon plus claire sur la place publique, qui aurait un parti pris idéologique ou tout au moins esthétique plus net, plus ceci et plus cela et patati et patata...

Et puis, du même souffle, dans le même élan critique, on reproche à la critique d'être partielle. Lorsqu'elle prend trop clairement position, elle se fait presque toujours rabrouer. Et on demande même sa tête. Pratique plus courante que l'on pourrait croire...

J'envie parfois les critiques de New York ou de Londres (de loin ça a toujours l'air mieux) mordant à pleines dents dans l'art, savourant un morceau arraché à Jeff Koons ou à la plantureuse Cicciolina. Jerry Saltz, s'inspirant du petit garçon qui, dans le film *Sixth Sens*, voit des morts partout, écrivait dans le *Village Voice* en 2000, à propos de la *Biennale du Whitney*, les mots suivants :

I kept seeing lifeless art. Like the poor souls in the movie who don't know they are dead and can't interact with anyone, these artists seem to be reworking aesthetic moments they can't let go of².

Si lors d'une expo collective à Montréal, j'osais écrire que je vois des œuvres sans vie et des artistes qui ne savent pas qu'ils sont morts, je ne survivrais pas longtemps à mon texte. Il suffit de voir le sort que l'on a réservé à Robert Lévesque au journal *Ici* pour s'en convaincre. Pourtant, ne serait-ce que pour avoir surnommé Denise Bombardier du joli nom de « Venise bombardée », il mérite une médaille. Et cette blague, visant à déboulonner une écrivaine pompeuse, n'est bien sûr qu'un détail minuscule, vraiment insignifiant, dans les écrits de Lévesque. Quant à lui, Saltz continue d'écrire dans le *Village Voice* et dans bien d'autres revues...

Quant à moi, je ne vois pas d'artistes morts, mais des critiques en sursis. Partout. Ils sont prêts à être débranchés, s'ils ne font plus l'affaire. Et pour avoir entendu des collègues critiques et journalistes plus vieux et plus jeunes, je bénis chaque jour mon chef de pupitre actuel. Que Dieu me le garde longtemps! (Tristan, si tu me lis, sache tout le bien que je pense de toi!) La sécurité d'emploi dans le milieu de la critique n'existe pas. Un

critique, tel un kleenex, est jetable après usage. Nous pourrions ici faire la longue liste de ceux qui furent remerciés cavalièrement dans les dernières décennies. J'en profite pour saluer mon collègue Jérôme Delgado, anciennement de *La Presse*. Il est le dernier en date d'une liste que quelqu'un dans la salle, connaissant le milieu depuis plus longtemps que moi, pourra certainement nous rappeler.

NÉANMOINS QUELQUES CAS

Telle critique m'a raconté comment elle fut convoquée par le directeur (ou était-ce une directrice?) de son journal dont la conjointe (ou serait-ce un conjoint?) dirigeait un événement artistique important, une foire d'art au Canada. Le directeur venait de recevoir de sa critique un texte critique (quelle surprise!) sur l'événement en question, tout aussi critique (mais dans un autre sens du terme). Les conclusions de la critique devaient changer à propos de l'expo montée par la femme du directeur, sinon elle perdait son emploi. Que faire quand cet emploi est son revenu principal? Refuser? Oui, mais à quel prix? Comment faire son devoir de critique avec une telle pression?

Cas plus public et plus gênant, nommable celui-là. Stéphane Aquin, qui était alors au journal *Voir*, a publié une critique sur Edmund Alleyn. Son texte créa bien des réactions et une lettre, signée entre autres par Guido Molinari, fut envoyée au journal en février 1997. On pourra être surpris par cette signature, Molinari n'étant pas reconnu comme étant tendre avec l'art et la pensée des autres. Je l'ai moi-même vu interrompre cavalièrement un colloque sur la peinture pour prendre à partie très méchamment les membres de la table ronde en question. La majorité des signataires de cette lettre pour Alleyn – signataires qui ont, par ailleurs, pour la plupart d'entre eux, toute mon estime – me semble avoir commis un faux pas, ou plus exactement un geste d'amitié et d'estime envers un artiste sans en évaluer les réelles conséquences. Mais il faut bien y entendre aussi un symptôme de la manière dont on perçoit la critique. Je lis un extrait :

Nous en avons assez de ces critiques arrogants qui, du haut du pavé, font et défont des réputations d'artistes qui œuvrent avec une grande rigueur et souvent dans la solitude depuis des années, dans divers

domaines; de ces critiques qui contribuent à isoler davantage les créateurs [je souligne], à les priver d'un respect et d'une reconnaissance qu'ils n'attendent même plus³.

Cette lettre se poursuivait ainsi :

Nous n'avons absolument rien contre la critique, la provocation et les débats les plus mordants; ils peuvent être très vivifiants. Mais encore faut-il qu'ils soient menés de main de maître et que ceux ou celles qui s'y exercent soient à la hauteur! [...] Certaines personnes compétentes et disponibles pourraient relever avec infiniment plus de respect, de finesse et de rigueur intellectuelle le défi de cette chronique hebdomadaire. Ce serait pour le plus grand bien de tous, les arts visuels étant déjà si peu ou si mal traités par les médias en ce pays.

La critique a le dos large. Plus facile d'y planter des couteaux. On aime les débats, mais ceux où l'on peut demander la tête de son interlocuteur. Beau débat! Et qui donne un grand sentiment de liberté au critique! Mais, ai-je vu une seule lettre signée par une liste de gens du milieu réclamant plus de place dans les journaux pour la critique, plus d'espace alloué aux critiques afin qu'il puissent couvrir mieux les artistes (et plus d'artistes)? De plus, la critique est-elle responsable du mépris du public? Cette critique que l'on retrouve dans les journaux me semble au contraire faire beaucoup (trop?) de choses pour aller rejoindre le public. Et quant à l'idée que les textes doivent être favorables aux artistes et à leurs œuvres pour que le public ait envie de voir ces œuvres, elle me semble être contestée par l'entière de l'art moderne. Bien au contraire, ce que l'artiste perçoit comme une «mauvaise» critique peut lui être très favorable dans son désir de reconnaissance par le public, qui est moins con que ce que l'on veut croire. Car, finalement, un des enjeux de ce débat réside dans la vision que l'on a du public. Les textes mièvres, mi-chaud mi-froid, qui sont en fait des infopubs déguisées, que l'on retrouve autant dans les journaux que dans les revues spécialisées (car il y a aussi une langue de bois aux allures plus théoriques), sont perçus comme tels par beaucoup. Les gens ne sont pas si dupes.

C'est ici malheureusement de tactique qu'il faudrait donc parler avec les artistes. Il faudrait leur rappeler qu'il y a bien pire qu'une mauvaise critique: c'est de ne pas en avoir du tout. Il y a bien pire que d'avoir de mauvais

critiques d'art : c'est de ne plus en avoir du tout dans les journaux. Combien de journaux et de revues préfèrent ne pas ou ne plus vraiment couvrir les événements d'art contemporain, préfèrent ne pas parler d'une expo que d'avoir à en dire du mal... Étant donné la réaction habituelle du milieu, cela peut se comprendre. Pourtant, c'est une mauvaise tactique de la part du milieu de l'art. Pour reprendre l'exemple de Robert Lévesque, une mauvaise critique de lui a souvent créé un événement autour du milieu théâtral. Ce qui peut tuer le milieu de l'art c'est surtout l'instauration d'un ronron, ce petit ronflement de contentement des artistes, musées et galeries bien flattés. À mon grand étonnement, le public, mais aussi les gens du milieu, (pour moi il n'y pas une si grande différence) me parlent de mes textes principalement quand ceux-ci sont plus mordants. J'ai beau passer du temps à trouver les liens les plus pertinents, tenter de faire voir par les phrases les plus imagées mon propos, essayer d'expliquer le plus clairement ce que je veux dire : rien n'y fait. Mes textes restent bien souvent sans écho. La surdité est bien grande dans nos sociétés. Mais il suffit que je sois plus « méchant » et tout de suite on m'en parle.

N'a-t-on pas la critique que l'on mérite ? Voilà un constat bien triste et qu'il vaut mieux ne pas entendre. Si nous voulons une critique forte, il faut lui laisser les coudées franches. Mais comment une critique peut-elle être forte si elle est tout le temps châtrée ou menacée d'être décapitée ? Je dois dire que rares sont ceux, dans ce milieu, à m'avoir dit et répété que je pouvais écrire ce que je voulais... De toute manière, soyons clair, la critique part vite aux oubliettes. On retient les noms de quelques critiques, mais c'est avant tout ceux qui furent autre chose, en particulier ceux qui furent écrivains : Diderot, Apollinaire, Baudelaire... Sinon, la critique (je parle de l'individu et du texte écrit) est vite oubliée. On la recycle de temps à autre dans des dossiers pour des demandes de bourses, mais la plupart du temps elle finit dans la litière du chat, d'un chat ayant un maître gentil qui, lui, n'est pas critique et qui donc permet à son chat de pisser tranquillement sur son journal.

Comment la critique peut-elle être libre si elle ne peut pas sentir qu'elle a aussi le droit d'expérimenter ?

Il y a une continuelle normalisation du type de textes que l'on permet à la critique de publier. Et quant à moi, je n'ai rien contre les liens entre

critiques et artistes dont parlait Yann Pocreau plus tôt dans sa présentation. L'histoire de l'art et l'histoire de la critique sont remplies de copinages inintéressants, mais aussi de complicités intellectuelles riches qui ont permis de renouveler le genre de la critique. J'ai souvent tenté de publier dans des revues des textes moins conformes, des textes plus fictionnels et je les ai vus souvent refusés. «Est-ce de la critique?», me demandait-on. J'avais souvent l'impression d'entendre un écho à la question «est-ce de l'art?» que bien des gens du milieu de l'art et du public se posaient devant les créations étranges et sans nom de l'art moderne ou de l'art contemporain.

Peut-on voir dans la situation présente les signes que la critique n'a pas encore assez développé un champ autonome pour sa discipline, alors que les arts depuis la Renaissance (et l'histoire de l'art depuis le XIX^e siècle) ont réussi assez bien à se libérer des commandes, du contrôle du pouvoir de l'Église et de l'État? Il y aurait une modernité de la critique (une modernisation de la critique) qui ne serait pas encore survenue? Cela est un peu simple. Je suis de ceux qui croient que, depuis au moins les Romantiques, les arts sont entrés dans une lutte importante afin de se libérer de toute forme d'intériorisation des normes du pouvoir, de toute manière de faire «normalisante». Pour moi, l'art actuel doit continuer cette lutte, toujours à refaire, contre cette normalisation. Il faut continuellement veiller sur l'art pour qu'il ne devienne pas académique, norme établie. Il faut toujours recommencer à se libérer, à se défendre avec le pouvoir des uns et des autres qui tentent de nous contrôler. Le travail de Hans Haacke, qui nous a souvent montré comment l'art lave plus blanc l'argent sale ou tout au moins permet de légitimer un ordre social existant, me semble toujours aussi pertinent. De nos jours, l'art n'est pas vraiment dans une position meilleure que la critique. Ces deux domaines doivent lutter encore et toujours contre leur récupération par la bourgeoisie ou par les institutions qui veulent qu'ils légitiment leur pouvoir ou leur simple existence.

La critique, comme l'art, doit tenter de déconstruire les représentations du pouvoir, ce que l'on pourrait appeler les représentations des idéologies dominantes. Ces idéologies tentent toujours de s'incarner, toujours un peu plus, dans les représentations, afin de les prendre en otages. En tant que critique, je me dois d'appuyer les œuvres qui, me semble-t-il, déconstruisent

ces idéologies dominantes. Étrangement, pour ce faire, je m'attends encore à l'appui des artistes et du milieu. Mais c'est certainement un signe de bêtise de ma part.

Comment réagir à ce pouvoir, à cette intériorisation des idées et images dominantes ? Surtout, quelles tactiques développer ? Il y a le critique courtisan qui refuse cette distance critique. Il y a le critique terroriste. Il y a le réformateur, le pragmatique...

Pour moi, le problème est le même que dans mes classes avec mes étudiants au cégep. Comment arriver à faire bouger, peut-être juste un peu, mon interlocuteur ? Voilà ma question. Je veux bien le surprendre, le séduire, un peu s'il le faut, l'attaquer parfois, mais je me sens toujours le devoir de ruiner la constitution d'un ordre parfait, d'un monde allant de soi, que mon lecteur (ou étudiant) aurait dans son esprit. Un jour, j'arriverai peut-être à devenir aussi insupportable que Robert Lévesque ou que le personnage de Reger dans *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard. Moi aussi, je passe mon temps dans les musées et je n'ai qu'une idée en tête, celle de ruiner l'image intouchable des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art (ancien ou contemporain). Je dois vous avouer que si les artistes n'aiment pas la critique, le critique que je suis se méfie beaucoup des artistes qui veulent réussir à tout prix – et de leurs créations. Citons *Maîtres anciens* :

Aucun de ces chefs-d'œuvre mondialement connus, peu importe leur auteur, n'est en vérité un tout parfait. [...] Nous devons aller à Rome et constater que l'église Saint-Pierre est une pièce montée de mauvais goût, l'autel du Bernin une stupidité architectonique, a-t-il dit. Nous devons voir le pape face à face et constater personnellement qu'il est, tout compte fait, un personnage tout aussi désespérément grotesque que tous les autres, pour pouvoir tenir le coup. Nous devons écouter Bach et entendre comment il échoue, écouter Beethoven et entendre comment il échoue. Et c'est ainsi que nous devons également procéder avec les soi-disant grands philosophes, même si ce sont nos artistes préférés sur le plan de l'esprit, a-t-il dit⁴.

Les soi-disant grands maîtres, surtout lorsqu'on en contemple plusieurs côte à côte, c'est-à-dire qu'on contemple leurs œuvres d'art côte à côte, sont des enthousiastes de l'hypocrisie, qui ont fait des

courbettes et se sont vendus à l'État catholique, autrement dit au goût de l'État catholique. Voilà ce que dit Reger. Dans cette mesure, nous n'avons affaire qu'à une histoire catholique de l'art, de bout en bout déprimante, qui a toujours trouvé et maintenu ses sujets au ciel ou en enfer, mais jamais sur terre, a-t-il dit. Les peintres n'ont pas peint ce qu'ils auraient dû peindre, mais uniquement ce qu'on leur a commandé, ou bien ce qui leur procurait ou leur rapportait l'argent ou la gloire, a-t-il dit. Les peintres, tous ces maîtres anciens qui, la plupart du temps, me dégoûtent plus que tout et qui m'ont depuis toujours donné le frisson, a-t-il dit, n'ont jamais servi qu'un maître, jamais eux-mêmes et ainsi l'humanité elle-même. Ils ont tout de même toujours peint un monde factice qu'ils tiraient d'eux-mêmes, dont ils espéraient obtenir l'argent et la gloire; tous ils n'ont peint que dans cette optique, par envie d'argent et par envie de gloire, pas parce qu'ils avaient voulu être peintres, mais uniquement parce qu'ils voulaient avoir la gloire ou l'argent ou la gloire en même temps que l'argent⁵.

CONCLUSION

Dieu est mort. Marx est mort. La peinture est morte. L'art est mort. La critique est morte. Je ne me sens vraiment pas très bien. Mais, heureusement, heureusement, les artistes sont absolument divins.

Pourtant, la déification des artistes et de l'art, qui a commencé il y a bien longtemps (au moins depuis la Renaissance avec Dürer, Léonard de Vinci et le divin Michel-Ange) et qui se poursuit de nos jours, me semble totalement ridicule. Pour reprendre une phrase célèbre de l'artiste Robert Filliou, membre du mouvement Fluxus, «l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art». Le devoir du critique est de continuellement ruiner l'art, de le déboulonner, de déconstruire les valeurs dominantes qu'il pourrait porter, afin que nous puissions nous rendre compte de cette vérité énoncée par Filliou. Par ailleurs, le critique d'art se doit d'appuyer le travail de déconstruction que des artistes, des commissaires et d'autres critiques réalisent. Comment déconstruire l'instauration d'un certain type de *doxa*? Je ne sais pas toujours comment faire. C'est toujours à repenser, à refaire. Il faut toujours trouver de nouvelles manières pour faire grincer un peu la

société et l'art. Dans ce colloque, j'ai adoré cette expression d'Isabelle Hersant qui disait que le critique doit cultiver « l'art d'excéder l'œuvre ». Cela est très juste, mais encore faut-il que le critique ait les coudées franches pour pouvoir réaliser ce projet.

1. Je ne parle donc pas ici simplement des contraintes et des compromis inhérents au métier et qui ont hanté presque toute l'histoire de la critique d'art. Cela serait bien mal me comprendre. Je parle d'hypocrisie, de l'accoquinement des divers intervenants du milieu de l'art au Québec dans l'imposition d'un certain silence entourant les échanges dans ce milieu afin d'empêcher de dénoncer la médiocrité de plusieurs. Je parle de la complicité partagée par beaucoup dans une tentative pour museler constamment la critique. Comme avec le Parti québécois, les pires attaques ne viennent pas de l'extérieur, mais bien de l'intérieur. Loin d'être toujours les alliés du critique, les intervenants du milieu sont très souvent des adversaires de la liberté de ce critique.
2. Jerry Saltz, « My Sixth Sense », *The Village Voice*, semaine du 29 mars au 4 avril 2000.
3. « Haro sur le critique, lettre à Stéphane Aquin concernant l'exposition d'Edmund Alleyne au Musée d'art de Joliette », *Voir*, vol. 11, n° 08, *L'actualité*, jeudi 20 février 1997, p. 11. Lettre signée par Suzanne Danis, historienne de l'art; Luc Béland, peintre; Monic Brassard, artiste; Yvon Cozic, artiste; Lucio de Heusch, peintre; Éric Devlin, galeriste; André Fournelle, sculpteur; Peter Gnass, artiste; Sylvie Guimont, artiste; Christian Kiopini, peintre; Serge Lemoine, artiste; Guido Molinari, artiste; Suzanne Pasquin, artiste; Marcel Saint-Pierre, peintre et historien de l'art; Ariane Thézé, artiste; et Manon Thibaut, sculpteure.
4. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Paris, Gallimard, 1988, p. 37-38.
5. *Id.*, p. 54-55.

ART CONTEMPORAIN ET CRITIQUE D'ART, DEUX LABORATOIRES ESTHÉTIQUES

Paul Ardenne

L'art contemporain, d'entre ces laboratoires esthétiques, est le premier. Ce sont bien les artistes qui donnent les formes, qui proposent une formalisation du monde à partir de leur expérience propre. Cette expérience, aujourd'hui, est ouverte comme jamais auparavant, sans limites donc, ni de formes, ni de concepts, ni de champs d'action et d'intervention. Les artistes, avec la modernité, ont en effet élargi le champ de l'art, ils ont promu une création de type «étendue», qui va s'intéresser aussi bien aux formes pures qu'aux questions sociales et politiques, en travaillant partout : dans l'atelier, *in situ* mais aussi dans les usines, au sein d'entreprises que les artistes créent eux-mêmes à l'occasion, etc.

La critique d'art comme laboratoire esthétique: cette formule vaut aussi, en second lieu, plus particulièrement pour les *curators*, pour les organisateurs d'expositions thématiques. On sait ainsi que le *curating* en art, spécialement en art vivant, principalement depuis et avec Harald Szeemann, est devenu une des formes majeures de la critique d'art. Certains critiques d'art, de la sorte, n'hésitent pas à se présenter comme des «écrivains d'expositions». Que devons-nous comprendre? Ils «écrivent» des expositions comme d'autres écrivent des livres, de la poésie, du théâtre, des scénarios de cinéma. Les mots qu'ils utilisent pour écrire, simplement, ne sont pas exactement des mots anodins, ou ordinaires. Ces mots, ce sont les œuvres d'art, et à travers les œuvres, les artistes mêmes, qu'ils utilisent les uns comme les autres pour mener à bien leur fonction. Mais il y a plus. En «écrivant» des «expositions», en choisissant le thème de

celles-ci, en sélectionnant les artistes censés illustrer au mieux les thèmes de ces expositions, ces critiques-*curators* écrivent aussi l'équivalent d'une histoire de l'art vivant.

À travers le *curating* en art contemporain, pour le dire vite, la critique d'art cesse d'être l'expression d'un simple avis sur l'art. Elle devient, plutôt, sa mise en perspective. Elle sort du registre de l'avis épidermique, du point de vue subjectif ou occasionnel, pour adopter le point de vue du maître, de celui qui dit la vérité sur l'art et qui entend la dire pour longtemps : tout comme les historiens établissent les faits non pas pour produire un inventaire de circonstances mais, plutôt, dans le but de construire un récit cohérent, dans le but aussi de donner une ossature à la façon « déver-tébrée » dont nous occupons notre temps humain.

Ceci, pour dire quoi ? L'art, d'un côté, se qualifie par l'« illimitation », la non-limitation de ses pratiques, de son propos, de la forme de ses œuvres, de ses lieux d'action. En un mot, pour parler comme Aristote, par l'illimitation de sa « poétique ». La critique d'art écrivant des expositions, de son côté, se qualifie par la sélection, par le confinement des écritures artistiques, par le resserrement théorique, bref, par la limitation. Il résulte de cette situation, on le pressent, au mieux une tension entre art et critique, au pire une trahison de l'art par la critique.

Est-ce grave ? Cette situation n'est pas grave si la critique d'art se contient à ce qu'elle était déjà du temps de Diderot, et à ce qu'elle est restée pour une large part jusqu'à l'émergence de l'« industrie culturelle » caractéristique de la fin de la modernité et de la post-modernité – à savoir d'abord un jugement de goût, une opinion, l'expression d'une *doxa*.

Où la situation, en contrepartie, devient plus ambiguë, plus sujette à controverse, c'est dans le cadre, justement, de l'« industrie culturelle », cette forme d'administration à *la fois* (j'insiste sur le « à la fois ») de la culture et du goût publics. Dans le cadre d'action de l'« industrie culturelle », qui peut être aussi une industrie de l'*entertainment* culturel, le critique-*curator*, en effet, n'est jamais un individu libre. Il sert des intérêts. S'il met en avant ses propres convictions, il est aussi le serviteur d'une structure « manageant » (du terme *management*) la culture au nom de critères qui ne sont pas tous culturels. Ces critères sont connus : la propagande politique (serait-elle

celle de la démocratie), la recherche d'un consensus minimal, la politique d'image de l'institution, la séduction culturelle, le marché de l'art.



Illimitation d'un côté, l'art, limitation de l'autre, la critique-curatrice, donc. Le constat que je formule, certes, n'a rien de nouveau. Dès 1972, lors de la *Documenta 5* de Cassel, Daniel Buren fait paraître un texte resté fameux, *Exposition d'une exposition*, qui se fait l'écho de cette situation. Qu'écrivait alors Buren ? L'artiste français, ouvertement, critique Harald Szeemann, le commissaire de la *Documenta*, en l'accusant d'utiliser les artistes et leurs œuvres comme un fleuriste utilise les fleurs, pour faire un bouquet. Ce bouquet, continue Buren, c'est Szeemann, le commissaire de la *Documenta 5*, qui en est l'unique ordonnateur, le seul compositeur. Les artistes, leurs œuvres exposées à Cassel sont réduits au rôle de faire-valoir. L'artiste, en somme, n'est pas forcément celui qu'on croit. Il y a bien, à la *Documenta*, des artistes qui exposent leurs œuvres. Mais au-dessus d'eux, il y a un autre artiste, un artiste en majesté, un sur-artiste, qui est le commissaire.

Comme vous le savez, c'est à partir de ce moment-là que l'on va commencer à parler de « commissaires-artistes », comprendre : de commissaires qui se substituent aux artistes, qui deviennent eux-mêmes de véritables artistes dans leur manière de concevoir des expositions. Plus largement, on va parler aussi de « critique d'art artiste ». Cette formule se vulgarise durant les dernières décennies. Pour deux raisons, en simplifiant. D'une part, le postmodernisme élit une culture de l'approximation sémantique, du collage, du *mix*, de l'hédonisme, de l'autojustification : toute position critique, toute proposition « curatoriale », du coup, devient recevable, même si elle est futile. D'autre part, l'industrie culturelle croît, elle réclame une visibilité. Cette visibilité, ce sont notamment des expositions toujours plus nombreuses, élaborées selon un modèle combinatoire autour de thèmes toujours plus variés, qui vont la lui donner, entre autres. On se souvient à ce propos des expositions new-yorkaises du tandem Collins & Milazzo durant les années 1990 : des intitulés invraisemblables, des œuvres en pagaille, un effet de vrac. Dans ce cas de « critique artiste », les *curators* affirment leurs prérogatives dans l'indifférence à toute rigueur esthétique.

Qu'est-ce que la « critique artiste », comment la définir en peu de mots mais plus précisément ? De celle-ci, on peut sans trop la caricaturer dire qu'elle est :

- une forme d'expression critique imbue de ses prérogatives, « aut centrée » ;
- une forme d'expression critique s'autorisant à réduire la totalité de l'art en fonction de ses besoins théoriques ;
- une forme d'expression critique, pour finir, qui rapporte la question de l'art, dans son entier, à l'opinion individuelle du *curator*. La « mythologie personnelle » du commissaire remplace l'analyse objective : le commissaire s'épanche, au bénéfice de la subjectivité radicale et pathétique, il devient le *Dichter*, le maître du langage, pour reprendre une catégorie heideggerienne.

Cette « mythologie personnelle » du commissaire, en bonne logique, suscite le principe de la « vision » du *curator*, une « vision » censée résumer ce qu'est l'art dans son entier. Exemples constatés, pour ces dernières années : la « vision multiculturaliste », soutenue à coups de références à Toni Negri ou Homi Bhabba, de Okwui Enwezor et des ses clones ; la « vision » cosmopolite et œcuménique « tout le monde, une chose et son contraire du moment que c'est dans le *move* » de Hans Ulrich Obrist, réputé pour concevoir ses expositions dans l'indifférence à toute rigueur conceptuelle, sur carnet d'adresses et à la vitesse de l'éclair, etc.

Le destin de la « critique artiste », médiatiquement parlant, est connu : c'est elle qui donne aujourd'hui le « la » et contribue à dynamiser le champ de l'art vivant, bien mieux en tout cas que ne le font la théorie pure ou encore l'histoire de l'art, cette vieille et ennuyeuse discipline.

Concernant les grandes manifestations artistiques de type *Documenta*, *Manifesta* ou autres biennales d'art contemporain qui essaient aujourd'hui dans le monde (une quarantaine environ), chacun le sait : ce ne sont pas d'abord les artistes qui y exposent qui fixent l'attention du milieu de l'art. Ce sont, en lieu et place, les commissaires choisis pour l'occasion. Quand on compare les grandes manifestations artistiques, on compare d'abord des commissariats, non des prestations d'artistes. Que vaut la *Documenta* de Jan Hoet, du genre éclectique, par rapport à celle de Rudy Fuchs, ouvertement postmoderne ? Que vaut la *Documenta* théorique-koolhasienne de Catherine David par rapport à la *Documenta* exotico-créolissante d'Okwui

Enwezor? Qui est plus près de la vérité du monde, s'agissant de l'offre curatoriale de récentes biennales de Venise, *Plateau de l'humanité*, par Harald Szeemann, ou *La dictature du spectateur*, par Francesco Bonami? Etc.

J'ouvre, à ce propos, une parenthèse. Les personnes averties que vous êtes auront remarqué que le commissariat de la *Biennale de Venise*, pour l'année 2005, était double. Le phénomène est intéressant, d'autant plus que les options prises par chacune des deux commissaires étaient très différentes. Pour Rosa Martinez, en résumant, l'option c'est jeune création, regard global et valorisation d'un discours politico-féministe. Pour Maria de Corral, la seconde des commissaires de la *Biennale de Venise* 2005, pour résumer aussi, l'option retenue va à la fidélité aux valeurs plastiques, à l'art comme expérience de fond, incarnée et vitale, de type marathonnier.

En quoi cette double proposition est-elle intéressante du point de vue de l'industrie culturelle? En ceci: elle focalise doublement l'attention des curieux sur la biennale, elle évite que le débat ne quitte la Lagune et ne s'installe ailleurs, elle met aussi deux fers au feu, ce qui constitue une prise de risque idéologique minimale: si l'on est pas d'accord avec Martinez, on peut toujours l'être avec Corral et inversement. Fin de la parenthèse.



Quelle serait, synthétiquement, le point de vue soutenu par mon propos? Celui-ci, en l'occurrence: la critique d'art sous la forme hyper-visible du *curating* « artiste » et de l'« écriture d'expositions » est devenue une forme majeure de « vampirisation » de l'art. En effet, si l'art est aujourd'hui plus ouvert, plus expérimental que jamais, la critique et le *curating* aussi le sont tout autant à travers leurs énoncés, à travers leur propre lecture de l'art vivant et de ses productions spécifiques mais, s'entend, à travers les classements et les hiérarchies qu'ils opèrent.

En quoi cela pose-t-il un problème? D'un point de vue qualitatif, cette évolution tend à placer la critique *avant* l'art. Ce phénomène, certes, n'est pas nouveau, il est apparu au XIX^e siècle et s'est imposé après la Seconde Guerre mondiale. La critique d'art, alors, sort définitivement de l'académisme, elle s'impose comme une discipline autonome, elle fait du critique

un *accompagnateur* naturel de l'artiste, solidaire mais aussi indépendant : Champfleury défend Courbet et le courant réaliste en art, Baudelaire appuie Delacroix, Zola défend Manet, Apollinaire défend les cubistes, Greenberg et Rosenberg rendent légitime l'expressionnisme abstrait américain, Pierre Restany constitue le mouvement du Nouveau Réalisme, Germano Celant et Achille Bonito Oliva, respectivement, structurent l'*arte povera* et la Transavantgarde, etc. Si l'art la précède, c'est bien la critique, cependant, qui institue l'art comme formule repérée, siglée, légitimée.

Une telle situation est ambivalente. Cette prééminence de la critique est saine, incontestablement. Elle témoigne de l'intérêt offensif de la critique pour l'art. Elle signale aussi sa vocation taxinomique et pédagogique : la critique met de l'ordre dans le désordre de la création réelle, elle tire des fils, elle met en forme de manière claire une création artistique qui ne l'est pas dans les faits. Une telle prééminence de la critique est plus sujette à caution, en revanche, sitôt que la critique d'art et le *curating* se font « artistes ». Un des effets pervers qu'on enregistre alors, notamment, c'est la discrimination. Segmenter l'art, choisir un seul segment de celui-ci et le valoriser comme valant mieux que les autres, c'est forcément discriminer ces derniers.

Un autre effet pervers de l'existence du « critique artiste » est l'incitation à produire un art d'institution, un art conforme à ce qu'attend la « critique artiste ». Nombre d'artistes, médusés par la puissance de la « critique artiste », vont concevoir leurs œuvres en fonction de celle-ci, ce qui en dit long sur le lieu où siège le véritable pouvoir. Lors de la dernière biennale d'Istanbul, en septembre-octobre 2005, Jakup Ferri, jeune artiste originaire des Balkans, a présenté ainsi une série de vidéos toutes basées sur le même thème : la réussite artistique. On y voit l'artiste ou sa propre famille, devant la caméra, s'adresser aux *curators* et leur demander d'être compréhensifs et bons avec lui, et de l'aider dans sa carrière : « *Maybe some day I'll be chosen by some curator or by any other important person* », etc.

Ce genre d'œuvres, même s'il faut les prendre au second degré, marquent la dépendance de l'artiste vis-à-vis du système, sûrement pas son indépendance à son égard.



À toutes fins de montrer la perversité offensive de la « critique artiste » et de l'« écriture d'expositions », et dans le but d'être le moins caricatural possible (si c'est possible), je vais m'arrêter maintenant sur trois expositions récentes qui me paraissent symptomatiques des dérives évoquées à l'instant.

La première de ces expositions est *Monument to Now*, qui a eu lieu en Grèce, à Athènes, l'an passé, à l'occasion des Jeux olympiques, une exposition collective proposée par la fondation Deste. Cette exposition se présentait comme un condensé de l'art actuel. La direction artistique en revenait à Jeffrey Deitch, avec un commissariat impliquant non moins de quatre *curators*: deux vieux routiers de la critique, Dan Cameron et Nancy Spector; deux jeunes, Alison M. Gingeras et Massimiliano Gioni. Grosse artillerie, donc, pour quel résultat? Soixante-six artistes, une centaine d'œuvres sorties de la seule collection de Dakis Joannou, des œuvres pour beaucoup vendues à ce grand collectionneur grec par Jeffrey Deitch lui-même, critique d'art mais aussi galeriste.

Le critère de rassemblement, ici, c'est le *mainstream*, les artistes de haute cote. Aucun artiste de renom ne manque dans l'exposition, de Barbara Kruger à Katharina Fritsch, de Douglas Gordon à Chen Zhen ou Damien Hirst, Jeff Koons, Robert Gober, Cindy Sherman, Kiki Smith, Rosemarie Tröckel, Christopher Wool ou Maurizio Cattelan. Contenu fastueux, accrochage raffiné. Où le bât blesse, toutefois, c'est lorsque le spectateur se change en inspecteur et pose cette question toute bête: pourquoi cet art-là plutôt qu'un autre? (Il n'y a dans l'exposition, par exemple, aucun artiste français ou espagnol, mais on y trouve en revanche un nombre record d'Américains.) Prendre *Monument to Now* à la lettre condamne en conséquence le spectateur à n'avoir de l'art récent qu'un aperçu très sélectif. C'est ainsi devoir admettre que l'art extra-occidental se réduit en tout et pour tout à quelques artistes émigrés du Tiers-Monde et vivant à New York, que l'art de type performance n'existe plus, que l'art numérique n'a jamais existé dans la période récente, etc. Bref, c'est constater de concert que nous n'avons pas vécu la même histoire de l'art que Jeffrey Deitch et son gang de critiques d'art serviles.

Monument to Now est en fait un montage idéologique, une imposture calculée. Ce genre d'exposition tend à accréditer la notion de système «prédictif» souvent utilisée par les sociologues dès qu'ils parlent de l'art contemporain, en le réduisant – injustement – à un simple univers opérant en réseau en fonction des intérêts du marché et des puissances dominantes.

La deuxième des expositions dont je me servirai pour illustrer les dérives du «commissariat-artiste» est *Coollustre*. Celle-ci a eu lieu en Avignon, à la collection Lambert, en 2003. Le commissaire en était Éric Troncy, un des co-directeurs du Consortium de Dijon.

Premier point de *Coollustre*? Cette exposition n'a pas de thématique ciblée, pas non plus de structuration conceptuelle, encore moins de souci sémantique. Ici, c'est tout et n'importe quoi, peu importent les époques, mais toujours clinquant, entre Bernard Buffet et Helmut Newton, Ugo Rondinone ou Piero Gilardi, sans oublier le ban et l'arrière-ban de la mode et quelques artistes de la galerie Yvon Lambert. Autant que faire se peut, il s'agit de rester vague, de faire *flashy*, «déco», avec de beaux effets et télescopages plastiques qui excitent l'œil. Le titre même de l'exposition est indéterminé. Renseignement pris, on apprend qu'il a été emprunté à la cosmétique: *Coollustre* est une crème de soin (message subliminal, peut-être: *le cosmétique n'est pas seulement dans le titre de l'exposition mais l'exposition elle-même est cosmétique*).

Un autre but de l'exposition – son but principal, en fait – est d'installer le spectateur dans la tête de l'«auteur d'exposition», de lui faire partager ses lubies comme ses enthousiasmes de midinette, à travers les textes de chansons du groupe de rock guimauve Eurythmics inscrit pour la circonstance au Letraset sur les murs et les cimaises, d'une insipide naïveté. On l'aura compris: exposer, ici, n'a plus rien à voir avec l'art mais renvoie tout au contraire à la psychologie, voire à la cure psychanalytique. Le *curator* vise cet objectif d'abord: libérer fantasmatiques propres et frustrations sur un mode qui est celui de l'érotomane, cet individu qui veut être aimé à tout prix. Faire l'économie d'une thématique, dans cette lumière, s'avère un préalable obligé. L'important, c'est l'épanchement personnel, l'exhibitionnisme de l'intimité «commissariale». Dans ce dispositif, les artistes ne sont pas servis mais réquisitionnés (Qu'en pensent-ils, d'ailleurs? On n'en a pas la moindre idée.)

Bref, sous-exposition de l'art et avènement de la surexposition du commissaire. Le *curator* en personne est exposé en beauté ou, plus exactement dit, dans sa pitoyable beauté narcissique, ultime reliquat de la grande « mythologie personnelle ».

La troisième des expositions sur laquelle je me focaliserai brièvement, avant de conclure mon propos, est *Translation*, qui a eu lieu durant l'été 2005 au Palais de Tokyo, Site de Création contemporaine, à Paris.

Cette fois, les directeurs de cette institution demandent à des graphistes, M/M Paris, de mettre en espace diverses œuvres prêtées au centre d'art parisien par une collection privée (ceci explique le titre de l'exposition, « translation » en français, « traduction » en anglais). Que font les graphistes M/M Paris ? Ils s'emparent des œuvres, celles d'artistes aussi importants que Cady Noland, Jeff Koons, Yinka Shonibare et bien d'autres, puis ils les mélangent à des travaux personnels, sur le mode d'un *sampling* débridé. Plus que celui de « translation », le maître mot est celui d'*effet*. Une robe de Yinka Shonibare, *Dressing Down*, se retrouve subtilement placée sous le regard glamour et décalé de mannequins posant sur des affiches placardées tout autour, œuvre de M/M Paris pour Balenciaga ; une peinture sur toile à la crotte d'éléphant de Chris Ofili, *Blue Moon*, se voit littéralement noyée dans le mur d'affiches M/M Paris contre lequel son châssis a pourtant été négligemment appuyé et disparaît, etc.

Si l'on regarde *Translation* en tant qu'amateur d'art hédoniste, on sera comblé par cette opération de *relooking*. Dans le cas contraire, on sera forcément perplexe. Questions pendantes : pourquoi, en termes muséographiques, cette abolition du sens, évaporé dans la joliesse, au profit du décor et de l'étalage ? Pourquoi l'illisibilité de l'exposition, qui mobilise la seule émotion ? Pourquoi cette esthétique de contamination qui ne respecte même plus les œuvres originales ? Quid de l'*artiste*, qui tient ici le rôle du fournisseur de la matière première, et dont les œuvres sont littéralement retravaillées ? Une chose est sûre, du moins : le *fun* triomphe.



Alors quoi? Tout ce que propose la «critique artiste» est-il mauvais, douteux, suspect? Pas forcément.

Certaines propositions, heureusement, ne sont pas aussi grotesques ou injustifiables. Je songe à ce propos à une exposition honnête qu'il m'a été donné de voir récemment: *OK (Okay)*, une exposition proposée au printemps 2005 au Swiss Institute de New York par son ancien directeur, Marc-Olivier Wahler, aujourd'hui à la tête du Palais de Tokyo à Paris.

Quelle est la thèse de Wahler? L'art est une mise en forme biaisée par nature, un mentir vrai ou faux, au choix, voire les deux à la fois. Comme tel, il simule toujours ce qu'il représente, il se joue de la réalité. Toutes les œuvres que Wahler a montrées dans *OK (Okay)* ont cette particularité: elles sont réversibles, elles semblent dire quelque chose a priori mais elles peuvent aussi bien exprimer le contraire, selon le mode du solécisme (à Soles, dans l'Antiquité, raconte Hérodote, le «oui» des habitants était réputé pour signifier «non»).

OK (Okay): un tel intitulé paraît ainsi, de prime abord, ne vouloir rien dire, ou tout dire, ce qui revient au même. Comme tel, il semblera cantonner d'office cette double exposition collective à la catégorie évoquée à l'instant, celle de la proposition de circonstance aux fins de légitimation (moi commissaire, ma vision du monde, mes artistes fétiches, mes références, mes vapeurs...). Il n'en est rien. Prétexte et titre de l'exposition, au contraire, s'avèrent tout ce qu'il y a de pertinent. Soit «OK», la formule sans doute le plus prononcée au monde. Si celle-ci signifie d'ordinaire l'acquiescement («OK»), elle peut aussi signifier son contraire, l'exaspération, le renoncement, notamment quand sa prononciation se fait traînante («Okay »). Comme le rappelle le lexique en forme de *listing* intégré au catalogue de l'exposition par son concepteur, le terme même, «OK», n'a au surplus aucune origine linguistique certifiée. Éclatant paradoxe, pour le moins, voulant que le terme entre tous le plus usité de notre vocabulaire soit aussi, tout compte fait, le plus énigmatique.

De manière littérale, l'exposition *OK (Okay)* se veut une illustration de cette indécision sémantique, mais cette fois versant art. Chacune des œuvres retenues ici, de la sorte, compte deux entrées sémantiques (au moins). Valentin Carron, par exemple, expose dans toute leur gloire des

toiles de Mondrian ou de Léger : mais lui les a fait reproduire sur des peaux de cuir et les soumet à notre œil sous la forme inattendue de trophées indiens. En une centaine de tableaux récapitulant des moments-clés de l'histoire humaine, Gabriele di Matteo retrace celle-ci depuis ses origines : mais tous les personnages, de manière incompréhensible, y sont présentés nus, de César assassiné à Jean-Paul II sur son lit de mort, de Charles Chaplin en patins à roulettes à Che Guevara ou Silvio Berlusconi. Leopold Kessler expose de très ordinaires *ready-made* : un réfrigérateur, une télévision. Leur fonctionnement, en revanche, est aberrant – le réfrigérateur s'ouvre tout seul à l'approche du spectateur puis expulse son contenu sans ménagement ; il faut taper du poing avec rage sur la télévision pour l'allumer ou pour l'éteindre. Les sacs conçus par Bob Gramsma sont fascinants, évocation de somptueux vaisseaux spatiaux : de ces dispositifs, notons curieusement qu'ils n'ouvrent sur rien, sinon sur eux-mêmes. Le travail d'éclairagisme de Christian Andersson fait penser à celui de Michel Verjux : grands ronds de lumière confinant à la transcendance plastique. Sauf que passer devant ceux que nous soumet Andersson, c'est expérimenter cette situation absurde, l'absence totale de notre ombre sur la surface éclairée. Il n'est pas enfin jusqu'aux sobres installations d'esprit « technologique » de Ben Woodeson qui ne jettent le trouble. En apparence, un gainage de fil rouge le long d'une colonne métallique. En réalité, le faisceau d'une résistance chauffante dont l'effet est de dilater le métal et d'accroître de manière infinitésimale la dimension de la colonne...

Sans doute retrouve-t-on ici, hantant l'exposition comme un bruit de fond, l'écho de l'« inframince » duchampien. C'est heureux, pour tout dire. L'art est une mise en forme biaise par nature, un mentir vrai ou faux, au choix, voire les deux à la fois. Comme tel, il ne saurait que simuler ce qu'il représente, et se jouer de la réalité, son autre définitivement asymétrique. Avec *OK (Okay)*, Marc-Olivier Wahler entend à l'évidence réaffirmer la relativité du sens de l'art, plus la prétention insensée que représente toute lecture autre qu'ouverte. Par rapport aux expressions « dures » ou se voulant définitives, c'est cautionner là toute la fécondité de l'esthétique du « et » ou, comme la définit Umberto Eco, de l'« etc. » – l'œuvre d'art comme cet artefact qui signifie ceci plus ceci plus ceci et ainsi de suite. Cette attention

démonstrative à l'art comme formule potentielle (plus qu'acquise) et, par extension, aux vertus de la polysémie est loin d'être innocente. Elle plaide pour la suspension du jugement au profit de la surprise esthétique. Un tel militantisme a évidemment un défaut, pour peu qu'on l'analyse en termes de pouvoir: il interdit au «curateur-artiste» de revendiquer la moindre autorité sur l'art au nom du sens ou en son propre nom.



Concluons, à présent, en prenant toutefois notre temps.

L'art, aujourd'hui, ce n'est pas seulement la création. L'art produit des œuvres mais il produit aussi une esthétique de la critique. Il permet à la «critique artiste» de se produire comme esthétique, d'apparaître sous un jour spécifique, repérable et flamboyant – tout comme est spécifique, repérable et flamboyante une œuvre d'art. Par là, on veut dire que si l'art contemporain est bien un laboratoire esthétique, celui-ci n'a jamais, médiatiquement parlant, d'existence propre. Il n'est jamais vu et montré par la critique pour ce qu'il est. Il se retrouve au contraire littéralement *esthétisé* par celle-ci.

De cela, je veux pour preuve deux exemples, différents par l'esprit mais qui se rejoignent sur le principe du *contrôle*. Premier exemple, l'expérience de *curating* VOTI – The Union of Imaginary, créée dans les années 1990. Des critiques d'art tels que Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Hans Ulrich Obrist... constituent dans ce cas une sorte de comité théorique dont la finalité affichée est de constituer une base de données sur un maximum d'artistes. Travail de reconnaissance du terrain artistique? Oui, sans doute. Mais aussi une prise de contrôle insidieuse sur l'art au nom de ce précepte classique de l'idéologie de l'information, à savoir que celui qui détient l'information contrôle le territoire.

Second exemple, le concours de *curating* mis en place et organisé depuis 2003 par la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMEC) de Bergame. Le principe en est le suivant: le candidat, pour 25 000 euros tout compris (transport des œuvres, catalogue, service de presse, rétributions diverses...), doit faire le projet d'un accrochage conçu pour une salle

rectangulaire. La règle: la compétence artistique, sans nul doute, mais aussi la compétence économique. La règle de la productivité n'est pas loin, d'esprit libéral, avec son corollaire obligé, le rendement.

Le «laboratoire esthétique»? Peut-être n'est-il pas, comme on l'aura compris, où on le croyait jusqu'alors. Le statut expérimental ne qualifie plus seulement l'art, en particulier l'art le plus avant-gardiste, toujours à l'affût de la nouveauté, de l'expression de l'inouï. Il qualifie aussi, dans son prolongement, la «critique artiste». La «critique artiste», en fait, procède par façonnage, de façon culinaire, comme un cuisinier arrange ses plats. Son premier objectif n'est pas la gloire de l'art mais la sienne propre – et, au passage, celle du critique-*curator*. La «critique artiste» ou le laboratoire esthétique de l'art, sur le mode du renversement.

Si nous nous accordons sur le fait que l'art prodigue une représentation conforme de notre monde, qu'il dit en quelque sorte la «vérité» (entre guillemets), qu'il donne du réel le ton juste, cette situation est tout bonnement inadmissible. Si l'on prétend, en tant que critique-*curator*, dire ou montrer ce qu'est l'art, et si l'on n'entend pas, ce faisant, trahir son sens – parce que trahir son sens reviendrait alors à trahir le sens même du monde –, il conviendra alors de prendre *tout* l'art, de renoncer aux sélections arbitraires, de s'en saisir en son entier sans jamais le fractionner, ou le ramifier pour servir telle ou telle cause théorique ou culturelle qui nous est chère.

Si nous nous accordons au contraire sur le fait que l'art n'est pas une représentation exacte du monde où nous vivons, mais un ensemble de représentations erratiques, approximatives, dramatisées, singularisées à l'excès, etc., bref, une somme de représentations pas du tout universelles, pas de problème en revanche pour la «critique artiste». L'art, dans ce cas, devient un matériau de base. Que la «critique artiste» s'en serve pour nourrir ses intérêts propres, qui peuvent être aussi ceux du pouvoir politique et économique, voilà qui est dans ce cas tout à fait logique.

La situation présente montre en fait clairement que l'art est battu, complètement défait sur son terrain. Pour quelle raison? Non pas parce que les œuvres sont mauvaises, ou parce qu'elles ne peuvent pas se soutenir elles-mêmes. Parce que les artistes, plutôt, ne contrôlent en rien le territoire de la médiation, de la communication.

La qualité de l'art n'est pas en cause. Ce qui est en cause, c'est la hiérarchie établie. Une hiérarchie, en l'occurrence, favorable aux institutions de l'art : centres d'art, musées, marché, grandes manifestations, etc., et à ceux qui les représentent, qui ne sont pas d'abord les artistes mais leurs médiateurs.

Que nous apprend cette hiérarchie, aujourd'hui ? Que les institutions en charge de l'art ont moins l'art en vue que leur propre survie. Quel est leur but ? Continuer à exister, faire du spectacle, faire vivre leurs multiples fonctionnaires, etc. Quelle est leur méthode ? Se servir de l'art comme énergie motrice, de même qu'une voiture fonctionne avec du carburant : pour pouvoir avancer, se mouvoir, tracer ses trajectoires. La seule bonne nouvelle, dans l'affaire, si l'on file la métaphore, c'est la suivante : une voiture, pour avancer, se mouvoir, tracer ses trajectoires, a besoin d'essence. Le destin de l'art est assuré, en conséquence, du moins son *destin de carburant*, faute de mieux.

Vous pourrez croire que mon propos diabolise la « critique artiste ». Ce n'est pas le cas. La réalité est toujours le résultat de rapports de forces diversement maîtrisés. L'instrumentalisation de l'art actuel n'est pas une fatalité, c'est un résultat. Toute la question, dès lors, est posée : si la critique domine à ce point l'art, n'est-ce pas tout bien pesé parce qu'elle est devenue plus excitante, plus intéressante que l'art lui-même ? Au juste, qu'est-ce qui nous passionne, dans l'art vivant, ce que nous voyons ou ce que nous pouvons en penser ? Formulons cette hypothèse, sous forme d'interrogation : se pourrait-il que la réponse, ici, soit contenue dans la question ?

Réponse laissée à la libre appréciation de chacun.

LA CRITIQUE À L'HEURE DE LA MARCHANDISATION DE L'ART CONTEMPORAIN

Olivier Asselin

L'idée de faire aujourd'hui un colloque sur la critique d'art pouvait paraître contingente – d'abord parce que les colloques sur le sujet sont très fréquents (pas une année ne passe sans que nous soyons conviés à faire un état de ces lieux); ensuite parce que la critique peut sembler ne pas être une entrée particulièrement pertinente pour aborder les transformations de l'art contemporain. Mais le colloque a donné lieu à des conférences, à des questions, à des débats d'une très grande pertinence et vraiment passionnants. Déjà, il a été l'occasion de rassembler des intervenants de plusieurs générations, de professions variées (des critiques, des directrices de revue, des conservateurs, des professeurs des collèges et des universités) et, surtout, de milieux nationaux très différents. On a pu, parfois, avoir l'impression que le colloque faisait entendre plusieurs conversations intimes en parallèle (notamment : celle des Français poursuivant entre eux un débat entamé ailleurs sur les problèmes de la France et de l'Europe et celle des Québécois faisant le point sur la situation au Québec; celle des critiques actifs et celle de historiens; etc.). Mais il a sans doute permis d'ouvrir un dialogue et, surtout, à chacun, de sortir de soi.

LA «CRISE» DE LA CRITIQUE

Il est impossible de résumer trois longues journées de colloque en quelques feuillets sans oublier ni trahir l'essentiel. Mais si l'on devait seulement identifier les principales questions qui ont été abordées et souvent reprises, il faudrait évidemment d'abord parler de la « crise de la critique ». Certaines

conférencières, notamment Mona Hakim et Isabelle Lelarge, ont déploré le déclin du jugement, ici et ailleurs, et plus généralement de l'engagement critique, de la «critique de position». Certains, comme Éric Chenet, ont même établi un lien entre ce désengagement critique et le retrait du politique dont ont parlé les sociologues de l'individualisme contemporain.

Au fil du colloque, certaines hypothèses ont été formulées sur les causes de ce déclin apparent du jugement. Certains ont évoqué la perte des critères. Mais, comme le notaient Johanne Lamoureux, puis Norbert Hillaire, la critique se porte peut-être mal, mais elle a toujours mal été. Il faut le rappeler, la crise des critères est sans doute constitutive de la modernité : la question de la définition du beau et des critères de l'art se pose dès le moment où le monopole de l'Académie commence à être interrogé, au Salon notamment, là précisément où naît la critique d'art. Cette crise est peut-être même constitutive du jugement de goût, qui n'est pas fondé sur un concept ou une règle objective, mais sur un sentiment, évidemment subjectif, et dont la communicabilité n'est jamais garantie.

D'autres ont évoqué une nouvelle résistance au jugement ou, du moins, à sa formulation péremptoire. Plusieurs l'ont noté, la plupart des critiques n'ont pas l'impression de s'être soustraits à leur devoir judiciaire, mais seulement de l'accomplir autrement, dans la sélection des œuvres, des artistes, des expositions à «couvrir», comme le font les commissaires. (De ce point de vue, André-Louis Paré, Maïté Vissault et Patrice Loubier étaient peut-être ici les critiques les plus engagés, qui ont eu le courage de présenter leur choix de critique, même si ce n'était que sous la forme brève du diaporama : il est intéressant de noter que c'est à la suite de leurs présentations qu'un véritable débat esthétique et politique s'est ici engagé.) Et puis, comme le notait Chantal Pontbriand, le nombre grandissant des événements à couvrir oblige à une sélection serrée, qui peut favoriser la couverture des seules œuvres appréciées. Enfin, il faut ajouter que la critique pourrait bien aussi résister au jugement parce que, justement, nous vivons aujourd'hui sous le règne de l'opinion : tout le monde, aujourd'hui, juge et publie son jugement (nous y reviendrons). Et les médias de masse préfèrent les opinions tranchées et contrastées, qui suscitent un débat, ou mieux, la controverse, et contribuent au spectacle. Dans ce contexte, le

meilleur travail critique pourrait bien être de suspendre ou de réserver son jugement. Il faut rappeler d'ailleurs que le jugement n'est pas la seule fonction de la critique et que les phrases évaluatives ne sont qu'un des nombreux types de phrases qui constituent le texte critique. Johanne Lamoureux, par exemple, a rappelé que la tension entre le pour et le contre n'était peut-être plus un axe du discours critique; Isabelle Hersant a souligné l'importance de la description et de l'analyse dans le travail critique, Yann Pocreau a médité sur le potentiel du récit et de la fiction.

Certains attribuent ce déclin du jugement aux contraintes éditoriales – la sélection des œuvres à couvrir et le mode d'attribution des articles par les rédactions, l'espace disponible et le support de diffusion du périodique, etc. Ces contraintes augmentent probablement à mesure que l'on « monte » dans la « hiérarchie » des publications, des revues spécialisées trimestrielles à moindre tirage aux hebdomadaires culturels, des hebdomadaires culturels aux quotidiens, des quotidiens aux médias électroniques – comme nous l'a rappelé Nicolas Mavrikakis.

D'autres ont invoqué l'intimité du milieu de l'art. Il est certain que le milieu de l'art est petit et que tout le monde finit par connaître tout le monde, non seulement à Montréal et au Québec, mais aussi bien sûr partout ailleurs, à Paris comme à New York. Ce qui fait la différence, ici du moins, c'est peut-être le déclin (relatif) des factions – des factions sociales, esthétiques, idéologiques. Comme le disait Johanne Lamoureux, le milieu de l'art ici est consensuel. Mais la raison décisive est sans doute la fragilité de la situation de l'artiste, surtout sur le plan économique. Tout le monde s'entend pour dire que l'art – la vie d'artiste – est, ici, aujourd'hui, difficile et que la critique doit être constructive, et mieux, encourageante.

LA CRITIQUE PROMOTIONNELLE

Mais la cause la plus criante de cette crise de la critique est sans doute la transformation de l'art contemporain en industrie culturelle. Ce constat a été fait par la plupart des conférenciers et des intervenants, qu'ils aient ou non, d'ailleurs, accepté le diagnostic d'une « crise de la critique » ou « du jugement ». C'est l'autre principale question – sans aucun doute la plus importante – que le colloque a abordée. Les termes employés pour dire cela

ont varié: marchandisation (Poinsot), société du spectacle (Hakim, Poulin), société hypermédiatique (Hakim), capitalisme cognitif (Poulin), etc. On a parlé du développement du marché de l'art (tous) ou du marché de la subvention (Lelarge) et, par conséquent, d'un nouveau souci de la diffusion et de la réception de la part des agents et des institutions, qui, souvent d'ailleurs au nom de la démocratie, cherchent maintenant à augmenter leur public, sinon, au moins, leur visibilité médiatique, pour capitaliser, économiquement ou symboliquement, et justifier leur existence et leur subsistance (Hakim a parlé de «l'obsession de la vulgarisation», Lelarge de «la course vers le grand public»). Dans ce contexte, bien des conférenciers et des intervenants ont évoqué l'instrumentalisation de la critique d'art, qui risque toujours de devenir une activité promotionnelle apparentée au *marketing*. L'affaire, non plus, n'est pas nouvelle. Cette transformation a commencé au XIX^e siècle avec le déclin du système académique et le déploiement du système dit marchand-critique. On connaît la jolie thèse des White: à ce moment, l'Académie, avec son exposition et son système de récompenses et de commandes, qui dépend de l'État, n'arrive plus à répondre à la demande d'un nombre croissant d'artistes et c'est alors le marchand, le critique et le collectionneur qui vont constituer progressivement une nouvelle infrastructure. Dans ce contexte, le critique a pour principale fonction la légitimation de la pratique artistique. Il contribue à établir la valeur esthétique des œuvres et, par là, leur valeur économique, et à susciter une demande, comme le fait donc la publicité.

Aujourd'hui, nous ne sommes plus tout à fait dans le système marchand-critique, mais peut-être plutôt dans le système musée-marchand. L'État continue d'intervenir dans ce libre marché, par la subvention, la commande et à travers ces institutions que sont les galeries subventionnées et bien des musées. Mais il est certain que le commissaire tend à remplacer le critique dans sa fonction de légitimation de l'art – comme le notait Bernard Lamarche. L'exposition dans une institution prestigieuse, aux côtés d'artistes prestigieux, sous un *packaging* alléchant conçu par un commissaire prestigieux peut décider d'une carrière autant sinon plus qu'un long article, plein de références savantes, écrit par un critique prestigieux dans un quotidien ou une revue prestigieuse. Évidemment, les frontières des professions de

critique et de commissaire sont poreuses. Mais le commissaire a sans doute plus de pouvoir de légitimation que le critique. Demandez-le aux transfuges (Stéphane Aquin et Bernard Lamarche). Il faut noter aussi que les vases communiquent peut-être plus souvent dans un sens que dans l'autre.

Certes le discours et ses institutions – le quotidien, le périodique, la revue, le musée, l'Université, etc. – ont toujours un rôle à jouer dans la production de ces biens symboliques que sont les œuvres d'art, dans leur valorisation (symbolique et économique), dans leur circulation dans le marché, entre l'atelier, la galerie et le musée, et dans leur subvention par le mécène ou par l'État. Mais ce rôle est sans doute moindre qu'il le fut jadis. Et inversement, il ne faut pas négliger le rôle que peut jouer l'art lui-même dans la légitimation de ses agents (comme les critiques et les conservateurs) et des institutions (comme les galeries et les musées). Le critique qui écrit sur un artiste prestigieux, comme le conservateur qui l'expose, polit sans doute sa réputation. D'une certaine manière, entre le critique, l'art et l'institution se noue un complexe réseau d'échanges, d'échanges de bons procédés, une sorte de légitimation croisée – Ardenne parlait d'une « double instrumentalisation ». D'un point de vue sociologique, le texte critique est une sorte de compromis entre la revue, le public, la galerie ou le musée et l'artiste, etc. – un dépôt de relations sociales.

Quoi qu'il en soit, dans ce système, la critique joue un rôle, peut-être légitimant, certainement promotionnel. Les chefs de rédaction ont toujours commandé des critiques particulières à leurs auteurs. Mais il arrive souvent aujourd'hui que les artistes et surtout les commissaires d'exposition fassent de même, en appelant directement un auteur pour lui demander d'écrire une critique sur leur œuvre ou leur exposition, parfois même pour une revue particulière.

On comprend comment, dans ce contexte, le jugement peut paraître difficile. Mais il n'est pas pour autant interdit. En fait, il est peut-être même indifférent. À la limite, peu importe le jugement, peu importe même le contenu de la critique. L'essentiel est qu'un texte soit écrit, qu'il soit, non pas lisible, mais visible ou tout simplement réel – pour qu'on puisse y faire référence et en citer au moins le titre. Je pense qu'il n'est pas un critique qui

n'ait senti l'inutilité de la critique et envisagé la possibilité même de n'avoir d'autre lecteur attentif que le réviseur.

Si la critique a encore aujourd'hui un (petit) pouvoir de légitimation, c'est, bien sûr, par défaut, parce que les moyens financiers des institutions sont maigres et qu'il n'y a pas encore d'alternatives. Mais, comme le montrent d'autres champs artistiques et culturels, l'idéal poursuivi par l'industrie est une communication directe entre les « promoteurs » et le « public ». De ce point de vue, la critique constitue un brouillage inutile, et pire, une perte de contrôle sur les contenus et sur les effets de la campagne. Les charges les plus virulentes contre la critique, et contre la critique de jugement, sont sans doute le fait des promoteurs. Souvent d'ailleurs au nom d'un idéal démocratique – il faut laisser au public, le plus large possible, le soin de juger –, ils rêvent, non pas d'un débat public, mais d'une communication directe – et, bien sûr, univoque – avec le public ou, mieux, d'une efficacité instantanée.

LA CRITIQUE POLITIQUE

Devant cet état de fait, certains conférenciers ont voulu donner à la critique un programme politique, en favorisant un nouvel engagement de la critique dans l'opposition ou la résistance ou, plus modestement, en cultivant une certaine indépendance. Ainsi, Isabelle Hersant a présenté le programme d'une critique libre, résistante, minoritaire, excédentaire, excédante, qui crée du sens en travaillant dans les marges et dans les interstices de l'œuvre et des discours dominants. Chantal Pontbriand, celui d'une critique phénoménologique ouverte sur l'éthique et le politique, qui, comme l'art, « intranquillise ». Yann Pocreau a donné l'exemple d'une critique, non pas juridique, mais expérimentale, en nous présentant son travail d'accompagnement de la création et de la réception d'une œuvre relationnelle (celle de Raphaëlle de Groot). Karl-Gilbert Murray a fait une critique politique des aveuglements de la critique à l'occasion d'une étude de la couverture des expositions d'art gay au Québec. Paul Ardenne a fait l'apologie d'une critique qui ne soit pas avec l'œuvre dans un rapport de vérité ou d'exactitude, mais dans un rapport d'inexactitude, et qui creuse même l'écart jusqu'au « délire analytique ». Patrick Poulin a esquissé – entre Debord, Deleuze et Agamben – la théorie (impossible) d'une critique singulière des singularités,

qui résiste à la normalisation de la société du spectacle. Éric Chenet a pratiqué devant nous une critique déplacée qui porte non pas sur l'art, mais sur les images promotionnelles de l'art et de la culture. Maïté Vissault a proposé la défense et l'illustration d'une critique qui fasse l'analyse critique des coulisses sociales, politiques et économiques de l'art, à l'occasion notamment de l'analyse d'œuvres qui sont elles-mêmes déjà critiques.

Mais ce qui me semble avoir été le point fort de ce colloque, c'est la critique d'une certaine critique politique. Jean-Marc Poinot l'avait annoncé, avec le ton posé qui est le sien, en faisant l'analyse de quelques-unes des critiques politiques anglo-saxonnes des industries culturelles, à commencer par celle de Benjamin Buchloh. Poinot nous encourage à prendre acte de cette marchandisation de l'art contemporain et surtout de cette homogénéisation des marchés et des publics, pour travailler, de l'intérieur du système, à le transformer, notamment en inventant de nouveaux outils critiques et, probablement, de nouveaux modèles théoriques, qui ne soient pas une simple reprise de ceux l'école de Francfort ou des années soixante. On peut, bien sûr, se demander si le milieu ou le réseau de l'art contemporain est aujourd'hui vraiment si homogène, en Europe, en Amérique du Nord ou ailleurs. Il est certain que persistent encore des réseaux de production et de diffusion parallèles, souvent financés par l'État, quelquefois sans aucun support financier (et il faudrait évidemment placer Internet parmi ces réseaux, même s'il est constamment tiraillé entre les impératifs économiques du marché et la culture de gratuité qui prévaut chez les usagers). Mais il est possible que ces réseaux aussi soient sur le point d'être intégrés. (À ce propos, il est dommage que le colloque nous ait surtout fait entendre des voix françaises et québécoises et, par exemple, aucune voix de la critique anglo-saxonne (du Québec, du Canada, des États-Unis et d'ailleurs), ni aucune voix, disons pour faire vite, non-occidentale : la question même de la mondialisation du milieu de l'art, de la culture, que Nicolas Bourriaud devait aborder (mais sa conférence fut annulée), que Chantal Pontbriand et Éric Chenet ont au moins évoquée, n'a pas vraiment été développée.)

Mais cette critique d'une certaine critique politique s'est rapidement doublée d'une critique d'un certain art politique, notamment relationnel.

Tristan Trémeau le disait très éloquemment : sous son programme éthique et communautaire, l'esthétique relationnelle rencontre parfaitement les attentes des institutions, qui cherchent désespérément à renouer avec un public élargi, au moins pour se légitimer. Trémeau semble préférer un certain déplacement du travail critique de l'analyse des œuvres à l'analyse des expositions et de leurs effets idéologiques. Paul Ardenne n'a pas non plus été tendre envers les œuvres critiques ou irrévérencieuses à l'égard des institutions : elles ne sont souvent que des simulacres de critique qui finissent par fabriquer du consentement et faire le jeu des institutions qu'elles semblent critiquer.

Christine Dubois nous a rappelé le rôle décisif qu'a joué la philosophie de l'art dans la critique et dans le débat critique sur l'art contemporain – notamment en France. Même si certains conférenciers ont encore invoqué Kant (entre autres Christine Desrochers, André-Louis Paré et Sylvain Campeau), le colloque a surtout montré que la sociologie de l'art était peut-être aujourd'hui un discours plus fécond pour faire l'analyse de la critique et de l'art contemporain ou, au moins, mieux adapté à la réalité actuelle du capitalisme mondial. La plupart des conférenciers et des intervenants ont en effet privilégié cette analyse. C'est peut-être pourquoi, par moments, le colloque offrait une vision plutôt pessimiste, ou pire, nihiliste de l'art contemporain. Que Paul Ardenne ait pu – dans un rare moment de confession après sa conférence et en fin de colloque – parler de suicide révèle sans doute que, sous le ton détaché du réalisme, se cache un certain désarroi. Il faut dire que, lorsqu'elle est simplifiée, l'analyse sociologique peut sembler imposer une vision absolument déterministe et même systématique de la société – comme un système sans fissures, sans dessous, sans dehors, sans aucune alternative qui ne contribue en fin de compte au développement du système lui-même. Il est surprenant de voir ici certaines positions critiques de gauche (néo-marxistes ou marxiennes) rencontrer certaines positions de droite (à la Talcott Parsons). Contre les modèles unaire ou binaire du milieu de l'art, de la société, du monde actuel, il est sans doute scientifiquement plus juste et moralement préférable d'élaborer des modèles qui offrent une description plus nuancée des pratiques sociales et plus favorable à l'action. La logique marchande est certes un mouvement

très puissant, mais il faut penser, nous avons le devoir de penser, nous ne pouvons pas ne pas penser qu'elle n'est jamais totale ou, du moins, qu'elle n'est pas incompatible avec d'autres logiques. Il faut y travailler.

LA CRITIQUE DIRECTE

Mais il faut noter que la disparition (relative) de la critique est favorisée par un mouvement inverse, non seulement par l'action des promoteurs, mais aussi par les attitudes du public. Nous vivons effectivement sous le règne de l'opinion (l'opinion est souvent le nom que le juge autorisé donne au jugement des juges non autorisés). Nous l'avons dit, tout le monde, chacun, aujourd'hui, peut juger, formuler son jugement et le publier d'une manière ou d'une autre – et beaucoup le font.

On peut bien penser que les tribunes de *vox populi* sont le meilleur moyen qu'ont trouvé les industries du spectacle pour augmenter leur auditoire (le public aime les terminaux relationnels). Il reste que ces tribunes ne sont pas toujours industrielles et qu'elles deviennent souvent un nouvel espace public, où ont lieu de véritables débats, esthétiques et politiques. Norbert Hillaire a évoqué les *blogs* amateurs, qui constituent évidemment un nouvel espace critique. Mais il faut parler aussi et surtout des forums, qui, eux, ne sont pas unidirectionnels, mais constituent un espace public plus largement communicationnel, c'est-à-dire dialogique et polyphonique.

Il n'est que de méditer sur le succès mondial de *Flickr* ou sur celui, plus fulgurant encore, de *YouTube* pour s'en convaincre. *Flickr* a été fondée en 2002 par une compagnie de Vancouver (rachetée par Yahoo en 2005) à partir d'un MMOG ou d'un MMO (un «Massively Multi-Player Online Game») qui est devenu, plus sobrement, une *chatroom* qui permet un partage de photographies en temps réel, avec un système d'annotation (*tagging*) et de classement qui permet l'archivage et l'accès selon un ensemble de catégories. La *chatroom* est ici une banque de données, une banque d'images, qui peut souvent prendre l'allure d'un album de famille, mais aussi souvent bien sûr d'une galerie d'art (bien des photos présentées sont en effet «artistiques»). L'accès aux images peut être limité à l'utilisateur, à ses proches, mais il peut aussi évidemment être ouvert à tous. Les usagers peuvent ajouter des *tags* aux images et surtout des commentaires. Le site

devient ainsi à la fois un lieu de diffusion et de réception, un lieu de critique et de discussion critique. Ici, tout le monde est artiste, tout le monde est commissaire, tout le monde est critique.

De même, *YouTube* a été fondé en 2005, en Californie, et a connu un succès mondial immédiat, qui en a fait l'une des ascensions les plus fulgurantes sur le web (Google vient d'ailleurs d'annoncer qu'elle acquiert le site pour 1,65 milliard de dollars américains – sa plus grosse acquisition à ce jour). *YouTube* est un site qui permet tout simplement le partage de vidéos. Selon un sondage réalisé en juillet dernier, 65 000 clips vidéo y sont déposés et 100 millions de clips y sont vus, chaque jour. Selon l'agence Nielsen (Nielsen\NetRatings), le site accueillerait 20 millions de visiteurs par mois, 56 % d'hommes et 44 % de femmes, où domine le groupe d'âge de 12 à 17 ans. Les vidéos déposés sont de tous genres : amateurs, artistiques, pirates et, bien sûr, commerciaux. NBC a pensé un moment poursuivre *YouTube* pour la présentation illégale de certaines de ses émissions – des clips de *Saturday Night Live* et des Jeux olympiques –, mais a finalement conclu une entente avec la compagnie pour la diffusion d'autres contenus de la chaîne. Aujourd'hui, Warner et EMI ont manifesté leur intérêt à y présenter gratuitement des vidéoclips. Comme bien des sites, *YouTube* a un système de classement (*ratings*) qui dépend des choix des usagers, du plus grand nombre des usagers et qui donne une visibilité accrue à certains vidéos. Il a aussi créé des « célébrités instantanées » – une dame australienne, un retraité britannique, une réceptionniste du Massachusetts, etc. – dont les images ont suscité un intérêt exponentiel, qui a parfois débouché sur des profits symboliques et même économiques (comme un contrat avec une télévision). Certains utilisent même déjà *YouTube* comme un moyen de marketing – des groupes de musique, des actrices, des réalisateurs, etc. – ce qui constitue en quelque sorte du piratage inversé, le piratage des pratiques amatrices par le commerce. Quoi qu'il en soit, ici, tout le monde est cinéaste, tout le monde est diffuseur, tout le monde est critique.

Évidemment, ce mouvement déborde largement le champ des images et des médias. Il est bien sûr très sensible dans le champ politique. Mais il est aussi déjà perceptible dans le champ scientifique ou savant. Le succès de *Wikipedia*, cette encyclopédie collective, dont les articles sont écrits,

contrôlés et corrigés par les usagers eux-mêmes, annonce peut-être, pour le meilleur et pour le pire, la conquête de ce dernier bastion de la parole autorisée.

L'effritement des intermédiaires ou des médiateurs et, plus radicalement, l'effritement des instances et des institutions traditionnelles de légitimation peut être perçu comme une démocratisation, une démocratisation de l'accès à la production et à la diffusion des pratiques et des discours. Mais la démocratie, ici, est entendue dans un sens restreint. Ce qui est mis en question, ici, ce n'est pas tant la monarchie (culturelle et politique) que la démocratie dite représentative, celle où les citoyens exercent leur souveraineté indirectement en élisant des représentants qui vont juger et agir pour eux par délégation; et ce qui est désiré, ici, c'est la démocratie directe, celle où les citoyens exercent leur souveraineté directement et à chaque instant. Les technologies numériques, et notamment les réseaux de télécommunications en temps réel, bouleversent évidemment nos modèles politiques.

À ceux qui s'inquiètent démesurément, il faut peut-être rappeler que le Salon du XVIII^e siècle – comme d'ailleurs le parterre au théâtre au même moment –, si important dans l'histoire de la constitution de l'espace public (un lieu éminemment hétérogène), était à l'origine un espace de démocratie directe et que la critique, alors ouverte à tous, à tous les amateurs, était l'une des principales manifestations de cette nouvelle politique dans cette nouvelle agora. À suivre.

Agrégé d'histoire, docteur en histoire de l'art, PAUL ARDENNE est maître de conférences à la faculté des Arts d'Amiens et membre de l'AICA-France, Association internationale des critiques d'art. Il collabore depuis 1990 à la revue *art press* et il a donné articles ou entretiens aux revues *Beaux-arts magazine*, *L'Œil*, *Omnibus*, *Le Voyeur*, *La Recherche photographique*, *Figures de l'art*, *L'Image*, *Parpaings*, *Visuels*, *Archistorm*, *l'art même* ou encore *Synesthésie* et, au Québec, *esse arts + opinions* et *Inter art actuel*. Paul Ardenne a publié cette décennie écoulée plusieurs ouvrages ayant pour thème la muséographie: *Capc-Musée 1973-1993*; la création vivante: *La création contemporaine entre structures et système* ainsi que *Art, l'âge contemporain*; ou plus largement la culture actuelle: *1989*. Parmi ses ouvrages récents, on citera *L'art dans son moment politique* (2001); *L'Image Corps* (2001), une étude consacrée aux figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle; *Un art contextuel* (2002), un essai sur les formes artistiques modernes et contemporaines de l'engagement politique et du radicalisme; *Portraitureés* (2003), un ouvrage sur le portrait photographique. On lui doit aussi plusieurs monographies sur des architectes: Christian Hauvette, Rudy Ricciotti, Alain Sarfati, Manuelle Gautrand; un récit de voyages raisonné, *Terre habitée – Humain et urbain à l'ère de la mondialisation* (2005); un roman enfin, *La Halte* (2003). Il a fait paraître aux éditions Flammarion, en 2006, *Extrême – Esthétiques de la limite dépassée*.

OLIVIER ASSELIN est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Membre du comité de rédaction de la revue *Intermédialités*, il a récemment publié *Dédales. Parcours de l'œuvre de Roland Poulin* aux éditions les 400 coups, et co-dirigé deux numéros de la revue *Parachute*, l'un sur les autofictions, l'autre sur les écrans numériques. Olivier Asselin est également scénariste et réalisateur. On lui doit entre autres les films de fiction *Le Siège de l'âme* (1997) et *La Liberté d'une statue* (1990). Il est membre de plusieurs groupes de

recherche, dont «Fictions du Sujet. Performativité des énonciations scientifiques et artistiques»; «Les fictions historiques dans la modernité artistique»; et «Pratiques de la manipulation identitaire dans l'art contemporain». Parmi ses publications en 2005, mentionnons une contribution au catalogue *Nicolas Baier* (Musée d'art contemporain de Montréal et Musée des beaux-arts de Montréal) et des articles: «Une utopie immersive (L'introscape)», dans *Edmund Alleyn. Indigo sur tous les temps*, sous la direction de Jocelyn Jean et de Gilles Lapointe (Montréal, Éditions du passage); «Le récit, l'espace navigable et la banque de données. Quelques remarques détachées sur le cinéma numérique», dans *Raconte-moi*, sous la direction de Marie Fraser (Musée des beaux-arts du Québec); «Formula Film Making. Les installations cinématographiques de Nathalie Melikian», dans *Vox* (2005), sous la direction de Marie-Josée Jean.

CHRISTINE BERNIER est responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, où elle a conçu et organisé la série de colloques *Définitions de la culture visuelle*. Elle détient un doctorat en littérature comparée et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Parmi ses publications, mentionnons le livre *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, publié à Paris chez l'Harmattan, coll. «Esthétiques», en 2002.

Docteur en littérature française, SYLVAIN CAMPEAU est critique d'art depuis 1985 et a collaboré à plusieurs revues au Québec: *CV ciel variable, esse arts + opinions, ETC, Les Herbes rouges, Parachute, Spirale, Trois, Vie des Arts*; en Ontario: *C Magazine*; en France: *Visuel(s), Ligeia, dossiers sur l'art*; et en Espagne: *Papel Alpha*. Il a aussi collaboré à l'hebdomadaire *Voir* à titre de critique de théâtre. Auteur de recueils de poésie et d'une anthologie des poètes exotiques au Québec (2002), il est essayiste et ses textes ont paru dans plusieurs catalogues. Il agit également à titre de commissaire d'expositions.

ÉRIC CHENET complète une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, qui porte sur les stratégies humoristiques dans les pratiques artistiques féminines au Québec. Il collabore à *Espace sculpture* et à *ETC*

et il a publié des essais diffusés par le Centre des arts actuels Skol et par le Musée national des beaux-arts du Québec. Il s'intéresse aussi aux formes contemporaines de la création qui explorent de nouveaux types d'habitation et d'appropriation de l'espace.

CHRISTINE DESROCHERS prépare actuellement une thèse de doctorat en sémiologie sur le bioart. Elle est auteure de divers articles sur la photographie et les nouveaux médias dans *CV ciel variable*, *Espace sculpture*, *Visio*, et elle est membre du comité de rédaction de la revue *ETC*. Elle a participé à divers groupes de recherche en sémiotique de l'image ainsi que sur les questions de performativité et de théâtralité. Elle enseigne présentement l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Trois-Rivières ainsi qu'à l'Université du Québec à Montréal, où elle dispense le cours « Histoire de la critique d'art ».

CHRISTINE DUBOIS détient un doctorat en théorie de l'art de l'École des hautes études en sciences sociales de Paris. Elle a été chercheuse à la revue *Parachute* et a œuvré dans des centres d'artistes : Circa, La Centrale. Elle a écrit dans des revues d'art contemporain : *Espace sculpture*, *esse arts + opinions*, *ETC*, *Parachute*, *Vie des Arts* ainsi que pour le Musée d'art contemporain de Montréal, et a collaboré à la revue en ligne *Æ – Revue de la Société Canadienne d'Esthétique*, dans un numéro thématique consacré à Rainer Rochlitz. Boursière post-doctorale du FQRSC, elle poursuit actuellement une recherche à l'INRS sur le milieu de l'art montréalais dans les années quatre-vingt.

MONA HAKIM est critique, historienne de l'art et commissaire indépendante. Ses publications portent sur l'art contemporain avec une attention plus soutenue pour les pratiques photographiques. Outre ses écrits dans les opuscules et catalogues d'exposition, elle collabore à différentes revues spécialisées, dont *ETC*, et elle est surtout très active au sein de la revue *CV ciel variable*, à titre de collaboratrice et de membre du conseil d'administration. En photographie, elle a été commissaire des expositions *Arborescence. Beauté et paradoxes* de Michel Campeau, *Les Intrus*

(co-commissaire), *Le Cadre, la Scène, le Site* (co-commissaire), *La photo s'installe* et plus récemment en sculpture, avec *Langagement*, de Denis Rousseau. Elle enseigne également l'histoire de l'art au collégial.

ISABELLE HERSANT, enseignante et critique d'art, a collaboré à diverses revues en France : *art press*, *Marges 04*, *revue des arts plastiques et d'esthétique* ; au Québec : *Hors Champ*, *ETC* ; et sur Internet : *Paris-art.com*. Elle est doctorante en esthétique, sciences et technologies des arts, et enseigne, à l'Université de Paris VIII, les cours « Histoire des théories et de la philosophie de l'art » et « Analyse des images photographiques ». Elle a écrit plusieurs monographies de catalogues : *Cabinets de curiosités* (2003), *Les jeux sont faits* (2004), *End of a Millenium* (2005), et *Circulez il n'y a rien à voir* (2006).

Conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski, BERNARD LAMARCHE a travaillé pendant dix ans comme critique d'art et journaliste au quotidien *Le Devoir*. Il a collaboré régulièrement aux revues *Parachute*, *ETC*, *Espace Sculpture* et *Canadian Art*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *esse arts + opinions*. Spécialiste de l'œuvre de Marcel Duchamp, il a rédigé à l'Université de Montréal un mémoire de maîtrise intitulé *Marcel Duchamp, vite*. Il a été commissaire de la *Manif d'art* à Québec en 2003, et de *Riopelle. Impressions sans fin*, au Musée national des beaux-arts du Québec, en 2005. Bernard Lamarche a donné très récemment une conférence à l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre du Programme ICI, intitulée « Du côté de la réception », dont voici le résumé : « Si les tâches du critique et celles du conservateur se retrouvent du côté de la réception des œuvres d'art, leurs fins respectives sont bien différentes. Louangées pour leurs potentiels créateurs ou encore accusées d'usurpation de privilèges, ces fonctions méritent d'être présentées et débattues en termes d'éthique. »

JOHANNE LAMOUREUX, critique et historienne de l'art, est directrice du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ayant longtemps collaboré aux revues *Parachute* et *Protée*, elle est présentement directrice de la revue *Intermédiatités*. Elle

est l'auteure, notamment, de *L'art insituable. De l'in situ et autres sites* (1991). Elle a été commissaire invitée: à la Morris and Helen Belkin Art Gallery de Vancouver pour l'exposition *Seeing in Tongues/Le bout de la langue*, en 1995; au Musée national des beaux-arts du Québec pour l'exposition *Irene F. Whittome. Bio-Fictions*, en 2000; et en 2003 pour l'exposition *Doubleures/Vêtements de l'art contemporain*. Sa plus récente prestation de commissaire est l'exposition *Emily Carr: Nouvelles Perspectives*, organisée avec Charlie Hill et Ian Thom, et présentée au Musée des beaux-arts du Canada, à la Vancouver Art Gallery, au Musée des beaux-arts de l'Ontario et au Musée des beaux-arts de Montréal.

Éditrice d'*ETC* depuis 1992, ISABELLE LELARGE a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Montréal. Elle a œuvré en tant que critique au journal *Le Devoir* et auprès de plusieurs revues d'art, dont *Cahiers des arts visuels au Québec*, *Vice-versa*, *Vanguard*, ainsi que *Vie des Arts* où elle a agi en tant que secrétaire de rédaction, de 1978 à 1987. Elle a été directrice de l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGAC) et organisatrice et commissaire en chef de la Foire d'art contemporain ELAAC, de 1988 à 1991. En 1990, elle a organisé, en comité, le XXIV^e Congrès international de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) qui a eu lieu à Montréal, Ottawa et Toronto. De 1993 à 1996, elle a été chargée de mission à l'Intégration des arts à l'architecture, au ministère de la Culture et des Communications du Québec et, depuis 1998, à l'Art public, à la Ville de Montréal. De plus, elle s'intéresse à la sociologie de l'art et elle est également artiste.

PATRICE LOUBIER poursuit un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Il a publié dans les revues *Parachute*, *esse arts+opinions* et *Inter art actuel*; il a collaboré aux activités de plusieurs centres d'artistes et a écrit dans de nombreuses publications. Il a coordonné, avec Anne-Marie Ninacs, un ouvrage collectif consacré à la série d'événements *Les Commensaux*, présentée au Centre des arts actuels Skol en 2000-2001, et il a été commissaire, avec A.-L. Paré, de la *Manif d'art III*, à Québec en 2005.

NICOLAS MAVRIKAKIS est critique d'art au journal *Voir* depuis 1998. Il a été membre du comité de rédaction des revues *Spirale* et *ETC*. En 2004, à titre de commissaire à la Maison de la culture Plateau Mont-Royal, il présente l'exposition: *Comment devenir artiste*. En 2007, il est le commissaire du Symposium de Baie-Saint-Paul et d'*Artefact*, exposition de sculptures urbaines à l'Île Sainte-Hélène, célébrant les 40 ans d'Expo 67. Il est professeur d'histoire de l'art et de littérature au Collège Jean-de-Brébeuf.

Historien de l'art, KARL-GILBERT MURRAY est critique pour diverses revues spécialisées: *Vie des Arts*, *esse arts + opinions*, *Spirale*, *ETC*. Il a été commissaire d'expositions au Musée d'art contemporain des Laurentides et à la Galerie Verticale. Il détient une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Son champ de spécialisation est la représentation de l'homosexualité masculine dans l'art au XX^e siècle. En relation avec ses recherches actuelles, il a été commissaire de l'exposition itinérante *Le Corps gay*, présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides en 2002, à la Hart House de l'Université de Toronto en 2004, au Centre d'exposition de Rouyn-Noranda en 2005 et à l'Écomusée du fier monde en 2006.

CHRISTINE PALMIÉRI est critique, théoricienne de l'art, chercheure en études des arts, membre de plusieurs centres de recherche, dont *Le soi et l'autre*, le *CELAT* et le *CIAM*. Elle est adjointe à la direction de la revue *Archée*, *cybermensuel* et elle a collaboré à différentes revues: *Protée*, *Spirale*, *Vie des Arts*, *Parachute*, *esse arts + opinions*, *ETC*, *Inter art actuel*, *Espace sculpture*, *Tessera*, *Arts et métiers du livre*. Elle est aussi artiste en arts visuels, commissaire et poète. Docteur ès Arts, elle a dirigé un ouvrage collectif sur les questions de monstruosité en art, et a participé à la préparation d'un ouvrage collectif et d'un DVD sur les arts biotechnologiques, ainsi qu'un numéro spécial de la revue *Inter art actuel*.

ANDRÉ-LOUIS PARÉ enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau. Il collabore à plusieurs revues d'art contemporain: *CVciel variable*, *Parachute*, *esse arts + opinions*, *Espace sculpture*. Il s'intéresse principalement aux

rapports entre éthique et esthétique. Il a été co-commissaire, avec P. Loubier, de la *Manif d'art III*, à Québec, au printemps 2005. À cette occasion, il fut également responsable du colloque *Art, cynisme et démocratie*.

YANN POCREAU détient un baccalauréat en histoire de l'art et poursuit actuellement une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Il écrit sur l'art actuel pour diverses revues spécialisées : *Espace sculpture*, *Parachute*, *ETC* ainsi que pour des galeries et centres d'artistes autogérés Axe Néo 7 à Gatineau, Espace F à Matane, Platform à Winnipeg, Art Mûr à Montréal. Ses recherches artistiques et théoriques sont orientées entre autres vers les grands enjeux de la photographie et vers l'hybridité des médiums.

JEAN-MARC POINSOT est président fondateur de l'association Archives de la critique d'art, un lieu de recherche et de débat sur la critique d'art et l'histoire de l'art contemporain, qui comprend aussi un centre d'archives et une bibliothèque. L'association publie la revue *Critique d'art*, dont il est le directeur. Directeur du Département des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, il est aussi professeur à l'Université de Rennes II, où il dirige le laboratoire Histoire, critique et théorie de l'art contemporain. Il est membre de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont : *Les artistes contemporains et l'archive – Sens du temps et mémoire*, aux Presses universitaires de Rennes, en 2004; *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (1999); *L'atelier sans mur : textes 1978-1990* (1991). Il a codirigé plusieurs ouvrages, dont *L'invention de la critique d'art* avec P.-H. Frangne (2002); *La description : actes du colloque Archives de la critique d'art* avec Larys Frogier (1997); *C'est pas la fin du monde : un point de vue sur l'art des années 80* avec Larys Frogier (1992).

CHANTAL PONTBRIAND, critique d'art et commissaire, dirige la revue d'art contemporain *Parachute* qu'elle a fondée en 1975. Elle a été commissaire d'une vingtaine d'expositions et de quinze festivals internationaux, principalement dans les champs de la performance, de la danse, de l'installation

multimédia et de la photographie. De 1982 à 2003, elle a également dirigé le Festival international de nouvelle danse de Montréal. Parmi ses publications, on compte *Fragments critiques* (1998), aux Éditions Jacqueline Chambon, et *Communauté et gestes* (2000), aux Éditions Parachute. Elle a de plus assumé la direction d'une quinzaine de colloques, dont certains ont donné lieu à des publications aux Éditions Parachute, entre autres *Performance* (1980), *Danse. Langage propre et métissage culturel* (2001) et *Sur ma manière de travailler. Art et psychanalyse* (2002).

PATRICK POULIN est doctorant en littérature comparée à l'Université de Montréal. Il dispose d'une formation double en littérature et en philosophie. Il a collaboré aux revues *Le Quartanier* et *ETC*. Il a publié en 2006 un premier ouvrage de fiction, intitulé *Morts de Low Bat*. En plus de travaux sur Franz Kafka, il poursuit des recherches sur la société du spectacle, l'art, le jeu vidéo et les nouveaux médias.

Docteur en histoire de l'art contemporain, TRISTAN TRÉMEAU vit à Bruxelles. Il enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris I-Sorbonne après avoir enseigné l'esthétique et les théories de l'art à l'Université de Valenciennes et l'histoire de l'art dans d'autres universités et écoles d'art: Columbia University in Paris, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Kent Institute of Art and Design. Il est critique d'art pour *art press*, *Cahiers du musée national d'art moderne*, *L'art même*, *Art 21*, et essayiste pour des revues scientifiques comme *Journal of Visual Art Practice*, *La Part de l'œil*, *Ligeia*, *dossiers sur l'art*. Ses écrits se déploient selon trois axes qui se recoupent peu à peu: une démarche historique et théorique sur la question des lieux et pratiques de la peinture depuis les avant-gardes, un questionnement critique des théories de l'œuvre et de l'art depuis le minimalisme et le Pop, une analyse critique des enjeux esthétiques et idéologiques de l'art actuel. Ce troisième axe l'a amené à écrire des articles avec d'autres critiques et chercheurs en sciences politiques, philosophie, psychanalyse, théâtre. Commissaire d'expositions pour divers musées, écoles d'art et centres d'art en Europe, il a publié de nombreux essais dans des catalogues. Derniers parus: *Frédéric Diart*, Centre d'art de

Pougues (2006), *Marc Ronet*, Musée de Tourcoing (2005). Derniers articles importants: «Le mythe phénoménologique dans l'art», *La Part de L'Œil* n° 21, dossier «Art et phénoménologie» (oct. 2006); «Fins et suites de la peinture», *Art 21*, n° 7 (mai 2006); «Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada», *Art 21*, n° 5 (déc. 2005); «Soudain, les fantômes théologiques de l'image vinrent à ma rencontre», *L'art même*, n° 27 (2005).

MAÏTÉ VISSAULT est historienne de l'art contemporain, critique et commissaire d'expositions indépendante. Elle a publié dans les revues *Critique d'art* et *ETC*. Diplômée en science politique et docteure en histoire de l'art, elle est l'auteure d'une thèse intitulée *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys* et d'un mémoire intitulé *L'identité du corps ou la faille de la présence: trois repères dans l'art contemporain québécois*. Auteure et collaboratrice de multiples publications et catalogues en art contemporain, elle a entre autres écrit dans *La Nouvelle Peinture allemande* (2005). Dernièrement, elle a été chargée d'établir le projet scientifique des Archives de la critique d'art et a dirigé un séminaire sur l'évolution du marché de l'art à l'École des beaux-arts de Berlin-Weißensee. En tant que curatrice, elle a notamment réalisé en 2004 *Cremers Haufen*, une importante exposition portant sur le quotidien dans l'art des années 1960 à nos jours au Landesmuseum de Münster, et tout récemment une exposition d'art dans l'espace public intitulée *Leere x Vision: ConneXions*, en collaboration avec le Musée Marta de Herford et l'HISK d'Anvers.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est heureux d'annoncer que ses colloques internationaux de haut niveau portent désormais le nom de Colloque international Max et Iris Stern. Depuis la fondation du Musée en 1964, Max et Iris Stern ont contribué de manière significative à l'essor du Musée en enrichissant sa collection de plusieurs dons, parmi lesquels figurent des œuvres de Hans Arp, Paul-Émile Borduas, Emily Carr, John Lyman et Jean-Paul Riopelle. L'événement, qui se tient chaque année, a pour but de rendre accessibles au public les travaux de recherche récents des penseurs actuels, issus de domaines différents tels que l'histoire de l'art, l'esthétique, la sociologie et la littérature. Les actes sont publiés l'année subséquente. Par son engagement, le Musée souhaite favoriser une meilleure compréhension de l'art contemporain et rendre hommage à Max et Iris Stern, en propageant leur vision sur la scène internationale.

MARC MAYER
CLARENCE EPSTEIN
ISABELLE LELARGE
CHRISTINE BERNIER
JEAN-MARC POINSOT
CHRISTINE DESROCHERS
MONA HAKIM
PATRICK POULIN
KARL-GILBERT MURRAY
YANN POCREAU
ÉRIC CHENET
ISABELLE HERSANT
ISABELLE LELARGE
CHANTAL PONTBRIAND
BERNARD LAMARCHE
JOHANNE LAMOUREUX
ANDRÉ-LOUIS PARÉ
CHRISTINE PALMIÉRI
MAÏTÉ VISSAULT
CHRISTINE DUBOIS
SYLVAIN CAMPEAU
TRISTAN TRÉMEAU
PATRICE LOUBIER
NICOLAS MAVRIKAKIS
PAUL ARDENNE
OLIVIER ASSELIN

ISBN-10: 2551235367
ISBN-13: 978-2551235360



9 782551 235360