

ETC



La critique institutionnelle est un plat qui se déguste froid. Pensées pour une réception lente

Anne-Marie Bouchard

Numéro 95, février–mars–avril–mai 2012

Représailles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65945ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, A.-M. (2012). La critique institutionnelle est un plat qui se déguste froid. Pensées pour une réception lente. *ETC*, (95), 16–21.

FR

La critique institutionnelle est un plat qui se déguste. Pensées pour une réception lente.

Dans un texte de 1979, l'artiste américaine Martha Rosler décrivait les ressorts des pratiques marchandes et muséales en soulignant : « *As dealers concentrate on work that sells and show less of the less saleable, museums and noncommercial galleries also show it less. Artists then make less of it, though the newer sort of funding – teaching jobs and government grants – keep a reduced amount of non-selling work in production and circulation, at least in the short run*¹. » En plus d'influencer directement les pratiques artistiques, ce cercle vicieux avait, selon Rosler, comme ultime effet pervers de repousser l'art dans une sphère séparée du monde. Non pas parce qu'il serait l'apanage d'une culture d'élite, mais parce que ce qui est le plus en vue, appartenant au monde de la marchandise baignée dans une aura de luxe, marginalise une production artistique dont l'éclatement des formes et des sujets demeure assujéti à un discours sur l'art paradoxalement vétuste et pressé d'assurer l'exégèse du temps présent, aux fins de son instrumentalisation.

Le chemin parcouru par les musées depuis les années phares de la critique institutionnelle a fait du musée une zone administrée comme les autres, avec des capacités de récupération décuplées par la domination de l'administratif sur le culturel et la neutralisation des discours sur l'art au profit d'une conception populiste de la culture². Loin de cet état de fait abondamment discuté dans les dernières années, qui met le musée au centre d'un processus de récupération tous azimuts en regard duquel les producteurs d'art et de discours se trouvent coincés, je préfère ici voir la source de l'appauvrissement de la critique institutionnelle dans la réduction constante du rôle des institutions dans la société sous le feu croisé de politiques publiques néo-libérales et d'une multiplication des acteurs réactionnaires dans l'univers médiatique contemporain. La mission réduite du musée dans la vie artistique de sa communauté, au profit de son rôle dans une économie culturelle globale, implique qu'il soit de moins en moins un sujet pour une critique potentielle, l'adoption d'une formule quasi unique de fonctionnement par un grand nombre de musées soumis aux mêmes politiques culturelles tendant à affadir leurs identités au profit d'un modèle générique. En se détachant de la communauté artistique qui l'entoure et en discréditant ses critiques potentiels sur la base d'un consensus social sur son efficacité, forgé à grand renfort de statistiques, le musée générique a déplacé le sujet de la critique de l'institution vers son produit qui est l'exposition, fidèle en cela à son rôle de pourvoyeur d'activités dans l'économie de la culture. La mise en relation de deux événements très récents en art contemporain, la rétrospective du collectif canadien General Idea, présentée à Paris et Toronto, et la Triennale québécoise 2011, présentée à Montréal, permet d'explicitier quelques-unes des apories de l'expression critique dans le cadre muséal.

Actif de 1967 à 1994, le collectif General Idea a littéralement placé la critique institutionnelle au centre de sa démarche, questionnant la persistance d'une vision romantique du génie artistique dans les institutions muséales, les médias et chez les critiques en l'explicitant sous la forme de stratégies visuelles et idéologiques associées aux avant-gardes du début du XX^e siècle, tels le détournement, la création d'une utopie de soi, l'autoréférence et la reproduction décalée des mondanités du monde de l'art. Ce faisant, General Idea bénéficie a priori d'une lisibilité de ces stratégies pour porter sa critique des institutions au-delà des cercles artistiques. Leur regard extrêmement critique sur la recherche de traitements contre le sida aurait pu paraître déplacé durant les années 1980-90, mais le développement ultérieur d'une critique humanitaire du rôle des compagnies pharmaceutiques dans l'accès ou non aux traitements selon la situation géographique des malades, ne rend que plus radicale l'approche de General Idea. De même, leur recours très baroque aux codes mondains, discursifs et médiatiques de l'art contemporain donne à leur critique institutionnelle un tour magnétique que le cadre muséalisé de l'exposition ne parvient certainement pas à amoindrir. En effet, la force poétique et politique du collectif se voit décuplée par la réunion d'un nombre remarquable de ses œuvres, les couches de sens critiques se multipliant sous l'effet des thématiques et des approches formelles nombreuses du collectif. La faible distance historique qui nous sépare des années de production du collectif est suffisante pour magnifier littéralement la profondeur de sa critique sociale, car elle nous permet de poser sur son travail un regard plus nuancé, car moins secoué par l'actualité des questions qui l'ont inspiré. En définitive, cette distance historique apparaît comme nécessaire à l'appréciation des œuvres de critique institutionnelle, car

elle permet de fonder le discours de l'exposition sur une connaissance plus répandue et plus nuancée des références critiques contextuelles des artistes, en particulier dans une institution culturelle que l'on souhaite voir s'ouvrir au plus grand nombre.

Les ambitions au fondement d'une rétrospective monographique sont à l'évidence bien distinctes de celles motivant la présentation d'un état de l'art actuel tel que la Triennale, dont la thématique, « Le travail qui nous attend », se déploie précisément dans les frontières mouvantes de l'art de notre temps, souvent associé à une troisième phase de la critique institutionnelle dont la caractéristique est d'être portée par l'extradisciplinarité. Tel que le proposent Brian Holmes, Stefan Nowotny et Gerald Raunig : « L'ambition des artistes extradisciplinaires est d'enquêter rigoureusement sur des terrains aussi éloignés de l'art que peuvent l'être la biotechnologie, l'urbanisme, la psychiatrie, le spectre électromagnétique, le voyage spatial et ainsi de suite, d'y faire éclore le " libre jeu des facultés " et l'expérimentation intersubjective qui caractérisent l'art moderne et contemporain, mais aussi d'identifier, sur chaque terrain d'enquête, les applications instrumentales ou spectaculaires de procédés ou d'inventions artistiques, afin de critiquer la discipline d'origine et de contribuer à sa transformation³. » Cette définition met en évidence le besoin d'une transformation des institutions, mais sans prescription quant à l'immédiateté de cette transformation. En quoi la critique institutionnelle doit-elle être la plus explicite possible et opérer une transformation simultanément à sa formulation ? Le cul-de-sac de la critique institutionnelle s'expliquerait-il simplement par cette opinion virale selon laquelle une critique non accompagnée de résultats immédiats n'est pas légitime ? La critique institutionnelle portée par la série de dessins intitulée *Art Now*, de Thérèse Mastroiacovo, prenant pour sujet la vacuité et la banalité d'une réception artistique misant sur une actualité directe, cible remarquablement le cœur du problème : l'impatience des institutions face à leur mise en question critique est tangible et légitime, mais elle doit être maîtrisée afin de corriger un ensemble de pratiques discursives désordonnées.

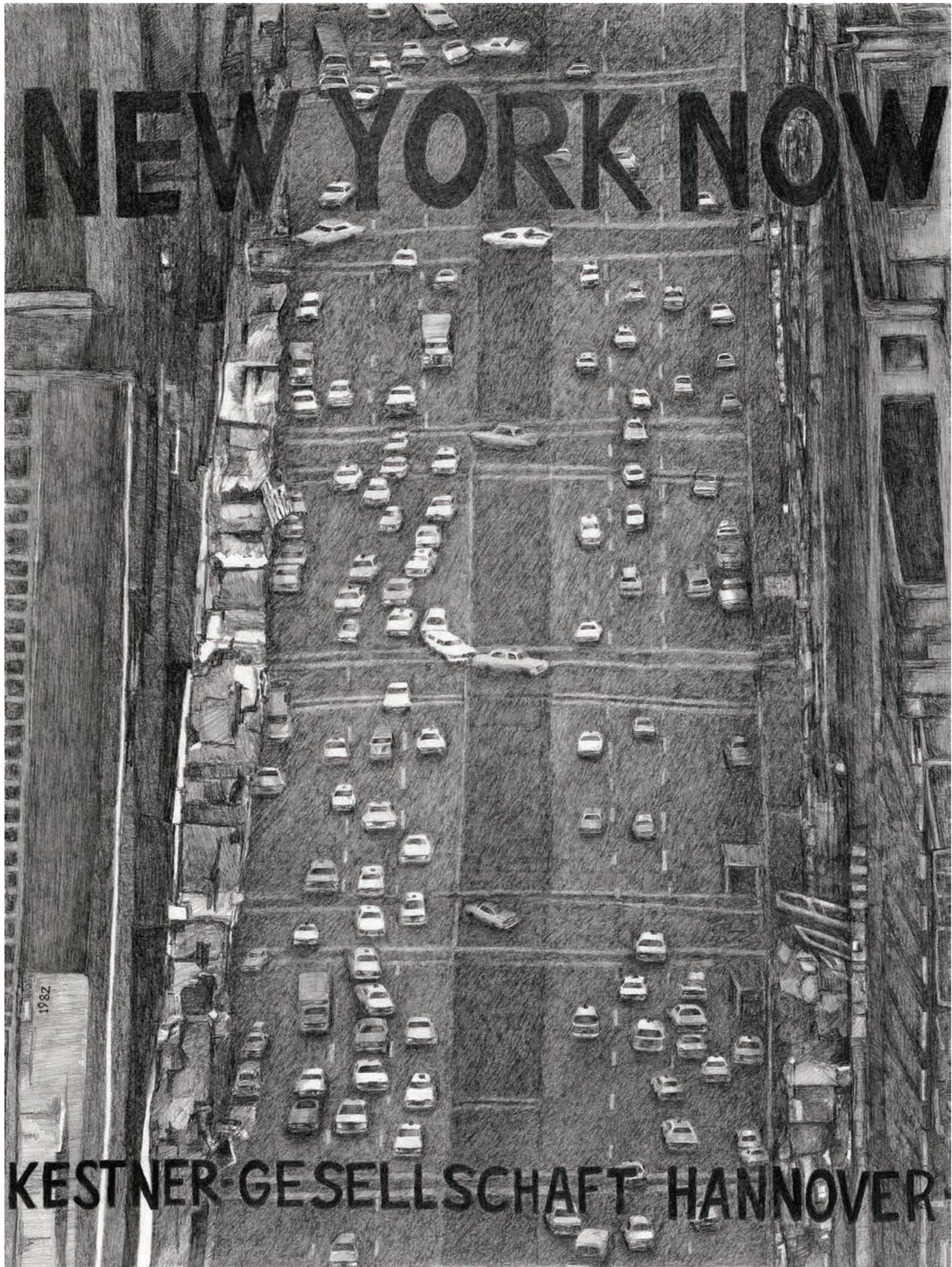
Sans y être prédominante, la nouvelle critique institutionnelle se cristallise avec une grande maîtrise dans la coïncidence entre prise de position critique et pouvoir d'évocation formel dans plusieurs des œuvres présentées à la Triennale – je pense ici à Jean-Pierre Aubé, Thomas Kneubühler, à Jake Moore ou à [the user] – mais l'extradisciplinarité ne résiste pas toujours très bien à sa réintégration dans l'espace éminemment disciplinaire qu'est le musée, d'autant plus lorsqu'elle est thématiquement associée à des œuvres beaucoup moins éloquentes. En effet, le titre de la Triennale, qui est développé en une thématique très englobante dans le catalogue, agit comme un leitmotiv que le visiteur entend de conjuguer à l'expérience qu'il fait des œuvres, prises individuellement, pendant sa visite, puis comme synthèse à la fin de son parcours. Forcément, une telle expérience révèle de nombreux paradoxes dans la distribution spatiale et l'enchaînement des œuvres, dans le rapport formel entre l'œuvre et la thématique, mais surtout entre le discours produit par les commissaires et les auteurs du catalogue, d'une part, et le discours de démarche et les œuvres des artistes, d'autre part. Les effets de confusion, engendrés par la tentative de mise en discours, dans le champ restreint de l'art, d'un ensemble bigarré d'œuvres produit par une évidente dérive extradisciplinaire des artistes, questionnent. Si la critique institutionnelle semble très répandue dans le discours des artistes, l'essentiel de l'appareil critique du catalogue s'emploie, avec une inquiétude palpable quant à son ambition spéculaire de « faire le point sur les pratiques artistiques qui se sont développées au cours des dernières années⁴ », à en estomper les contours. La Triennale permet assurément de saisir superficiellement la multiplicité et la richesse extradisciplinaire des démarches proposées par les artistes œuvrant actuellement au Québec, mais elle explicite surtout la difficulté que recèle la mise en perspective de cette multiplicité lorsque l'on expose l'art au moment où il se fait⁵.

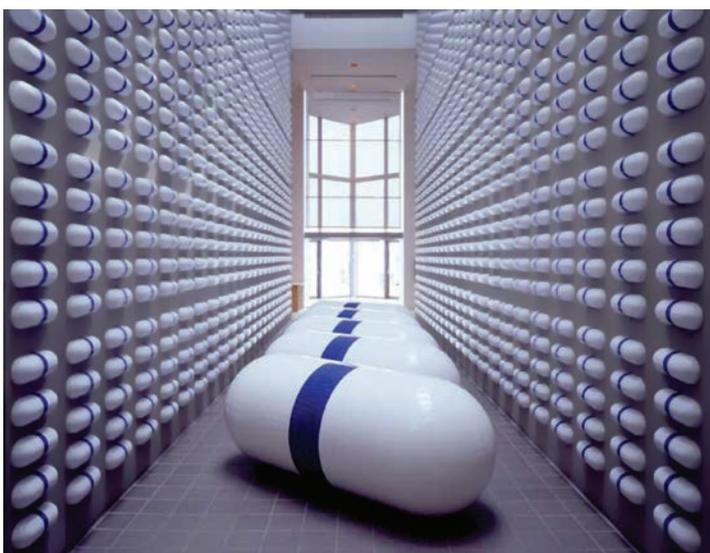
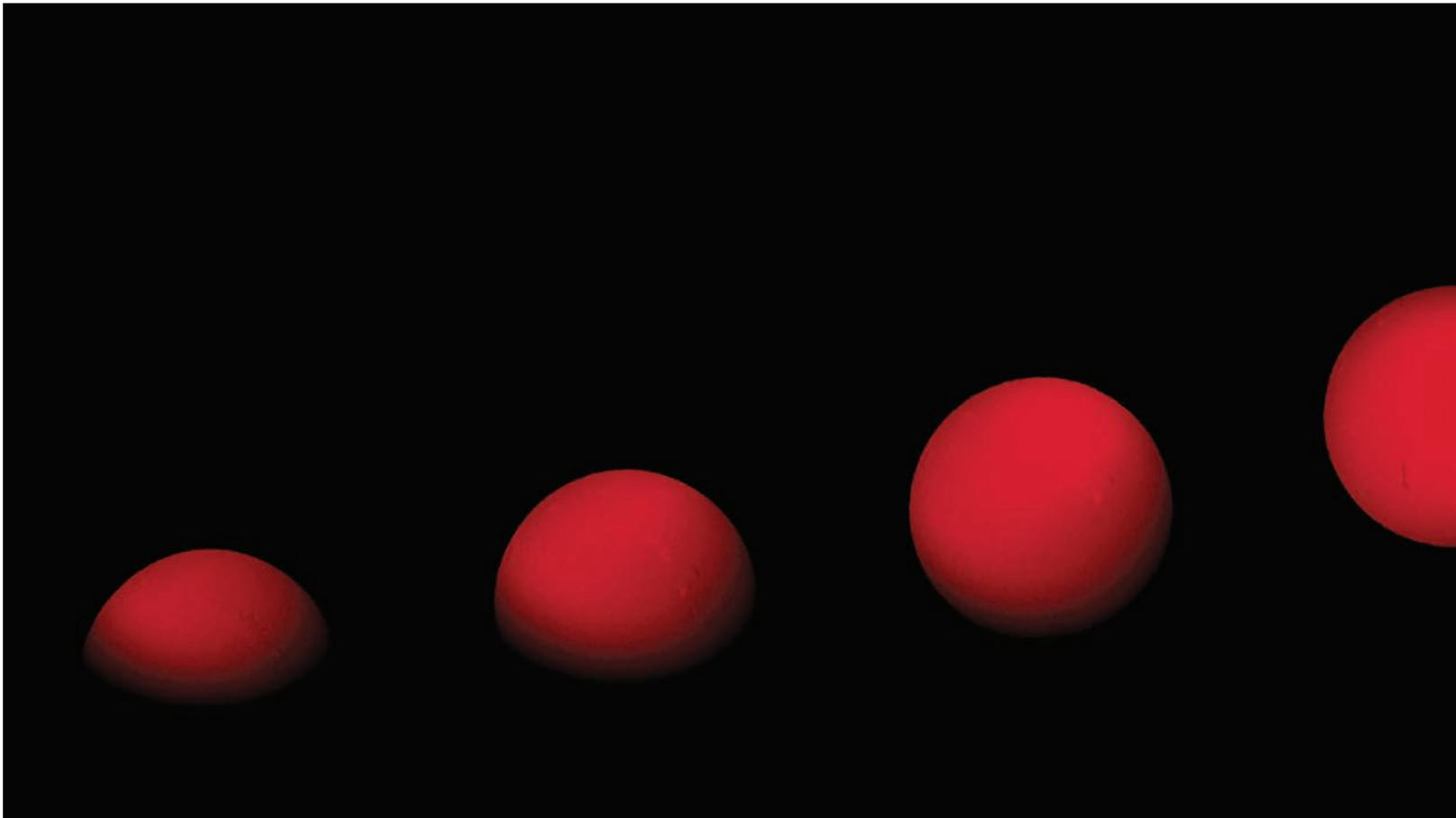
Les limites du discours muséal face à la diversification des références culturelles et sociopolitiques des artistes sont concomitantes à la consommation de masse des productions culturelles, à la mobilité sociale et à l'accès, par des individus issus des classes moyennes instruites, à des postes autrefois associés à une domination culturelle des élites économiques⁶. Si cette mobilité sociale contribue pour beaucoup à la migration des artistes vers d'autres disciplines, et vers la critique récurrente d'institutions autres que culturelles, elle complique la réintégration des œuvres produites par cette migration dans le cadre d'un musée générique où, comme le fait remarquer Philippe Coulangeon, les ambitions de démocratisation culturelle du milieu s'accommodent plus aisément des techniques de marketing que de véritables principes d'éducation populaire⁷. Ce qui était une œuvre de critique institutionnelle se soumet au schéma de médiation muséographique, s'affirmant désormais dans ce registre différencié qu'est l'événementiel, dictant les tendances fortes de l'exposition et de la médiation, et tout se passe comme si l'extradisciplinarité devenait le principal obstacle de sa propre réception.

Une des conséquences les plus évidentes de cette combinaison de politiques culturelles, de tendances lourdes du marché de l'art et de la diversification des références dans l'appropriation et la consommation des productions culturelles est la neutralisation du discours des artistes, mais cette neutralisation n'opère pas d'une manière linéaire. Systématiquement dénoncée quand elle surgit dans le discours muséal, la neutralisation jaillit, d'une manière inquiétante, du discours des artistes eux-mêmes. Leurs discours d'intention, visant à inscrire leur démarche dans notre contexte et à justifier l'intégration de leur pratique aux domaines des arts subventionnés regorgent de remarques universalisantes et supposées critiques sur la marchandisation de la culture, sur la société de consommation, et autres poncifs devenus les expressions privilégiées de ce que l'on appelait jadis la bonne conscience bourgeoise. Si l'on ne se surprend plus guère de ce mimétisme de certains artistes pressés de s'intégrer d'eux-mêmes aux impératifs utilitaristes et statisticiens de l'administration de la culture, l'on reste coi face à la transformation de ce discours devant l'œuvre enfin exposée, l'essentiel de sa réception devant reposer sur une contemplation formaliste, sur le senti, toute culture de l'art et tout discours extradisciplinaire ayant fondé l'intention se dissipant soudainement. Cette dissipation semble mue par un ensemble de facteurs très bien compris des artistes : le rayonnement dans les médias de masse implique un désamorçage de la complexité politique des intentions, tandis que la potentialité d'un passage de l'œuvre dans le marché de l'art encourage encore davantage les artistes à mettre de l'avant un formalisme dans la réception, et ce, après avoir usé d'une socialisation de la démarche dans l'expectative de la production. Cette fragmentation est à mon sens la perte décrite par Martha Rosler jusque dans le champ de l'art isolé du marché, et elle est une perte considérable lorsqu'elle correspond à une stratégie de promotion maintenant assumée par un nombre grandissant d'artistes. Encore une fois, une certaine prise de distance historique avec ces modalités actuelles de relations entre les artistes et les institutions aurait l'avantage d'atténuer la forte impression de cynisme qui s'en dégage.

L'affirmation d'une vie culturelle conçue comme succession de grands événements ponctuels, au détriment des structures de production et d'exposition qui jouent un rôle permanent dans l'espace social, est aujourd'hui répandue au point de paraître inéluctable. Plus spectaculaires, attirant le regard des médias de masse, les événements en art parviennent à faire jouer en leur faveur le vocabulaire gestionnaire qui prévaut dans l'évaluation de leurs retombées. Dans ce cadre, les rares manifestations consacrées à un art actuel de moins en moins autoréférentiel le sont dans un environnement devenu, le plus souvent, étranger à cet art tant le musée peine à dépasser ses propres limites discursives. Plus tristement encore, si la critique institutionnelle tombe le plus souvent tout simplement à plat, il arrive qu'elle fasse le jeu du musée qui accueille volontiers une critique qui pourra camoufler un peu le soporifique fondement

Thérèse Mastroiacovo, Art Now (New York Now : Kestner-Gesellschaft Hannover, 1982), 2009. Graphite sur papier; 76 x 56 cm. Collection particulière.

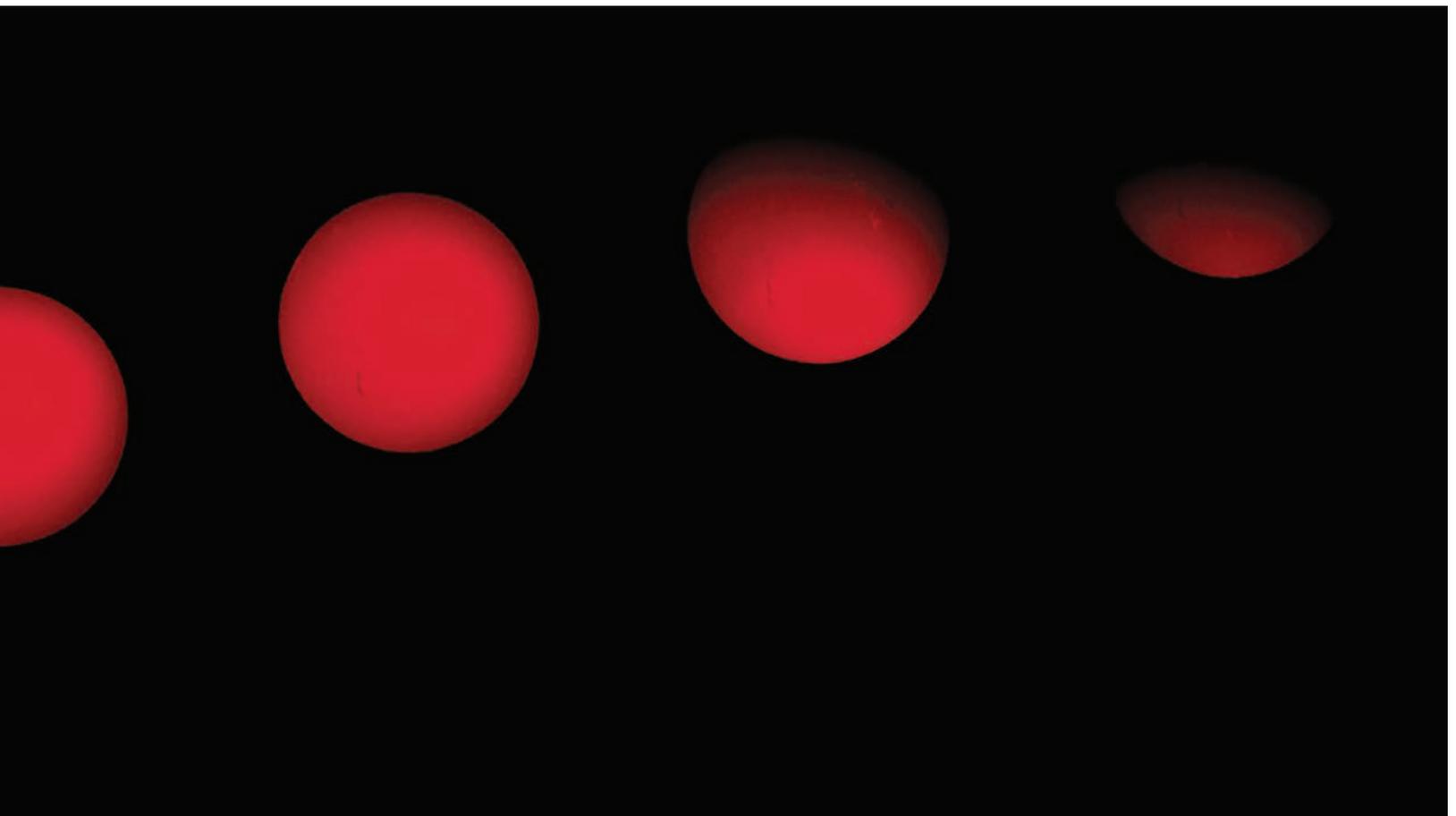




General Idea, *Une année d'AZT*, 1991. 1 825 capsules au mur en styrène moulé à vide avec vinyle; 12,7 x 31,7 x 6,3 cm chacune. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, achat. Photo : General Idea © General Idea.
© Galerie de l'UQÀM 2007. Tous droits réservés.



General Idea, *XXX (bleu)* (vue de l'installation), 1984.
3 acryliques sur toile, 3 caniches.
Photo : theglobeandmail.com.



Jean-Pierre Aubé, *31 soleils (Dawn Chorus)* (image tirée de la vidéo), 2010. Installation vidéographique. Avec l'aimable permission de l'artiste.

gestionnaire de l'art qui s'y fait jour. On accueillera d'autant plus volontiers les pratiques critiques qui sauvent la mise en donnant l'impression qu'il existe encore des liens discursifs entre l'espace public et l'espace muséal, mais il s'agit d'un leurre : la moindre forme de critique institutionnelle secoue un espace aveuglé par ses impératifs et cette situation n'est pas le fruit de l'efficacité redoutable d'une politique de récupération consciente, mais bien plutôt de l'appauvrissement du statut culturel d'un musée trop fébrile quant au devenir de l'art.

Anne-Marie Bouchard

Anne-Marie Bouchard est postdoctorante en culture visuelle et médiatique à l'Institut français de presse de l'Université Paris 2 et chargée de cours à l'Université de Montréal. Elle est impliquée dans les activités des centres d'artistes Regart et Folie/Culture à Québec et prépare une monographie sur Cooke-Sasseville à paraître au printemps 2012.

Notes

- 1 Martha Rosler, «Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on an Audience» (1979), dans Alexander Alberro et Blake Timson, *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass./London, The MIT Press, 2009, p. 213.
- 2 Voir le texte abrasif de Hans Haacke sur le façonnage des consciences par les institutions muséales dont la conclusion est toujours pertinente : «*Whether museums contend with governments, power trips of individuals, or the corporate*

steamroller, they are in the business of molding and channeling consciousness. [...] It was never easy for museums to preserve or regain a degree of maneuverability and intellectual integrity. It takes stealth, intelligence, determination - and some luck. But a democratic society demands nothing less than that.» Hans Haacke, «Museums, Managers of Consciousness», *Art in America*, vol. 72, n°2 (février 1984), p. 9-17.

- 3 Brian Holmes, Stefan Nowotny et Gerald Raunig, «L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle», *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, n°28 (hiver-printemps 2007), en ligne.
- 4 Marie Fraser, Lesley Johnstone et al., «Le travail qui nous attend», *La Triennale québécoise 2011*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 18.
- 5 Cette difficulté n'est pas spécifique au cas de la Triennale, mais est perceptible dans l'édition d'ouvrages soucieux de bien cerner les manifestations actuelles de la critique institutionnelle, afin d'y arrimer le discours critique sur l'art contemporain. Voir Gerald Raunig et Gene Ray (dirs.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, Mayfly, 2009.
- 6 Philippe Coulangeon, «Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?», *Sociologies et sociétés*, vol. 36, n°1 (2004), p. 72.
- 7 *Ibid.*, p. 70.