Document généré le 17/10/2026 21:52

ETC

L’art actuel a-t-il (encore) besoin des médias ?

Anne-Marie Bouchard

Numéro 98, février–juin 2013

Informer

URI : https://id.erudit.org/iderudit/68778ac

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. (2013). L’art actuel a-t-il (encore) besoin des médias ? *ETC*, (98), 4–15.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

INFORMER

L'art actuel a-t-il (encore) besoin des médias?

A. (Artiste) C'est merveilleux, la notoriété. La notoriété, c'est jamais assez. Pour mes élèves ou pour des gens autour de moi, des articles dans *Le Soleil*, c'est de la notoriété. Pour moi, ce serait d'exposer dans un musée new-yorkais.
B. (Travailleur culturel) Nous n'avons pas à produire de discours sur l'art. C'est aux revues spécialisées à le faire.
C. (Travailleuse culturelle) Je ne lis plus de revues spécialisées. J'arrive à saturation. Je bosse là-dedans, mais je n'ai plus envie de lire là-dessus.

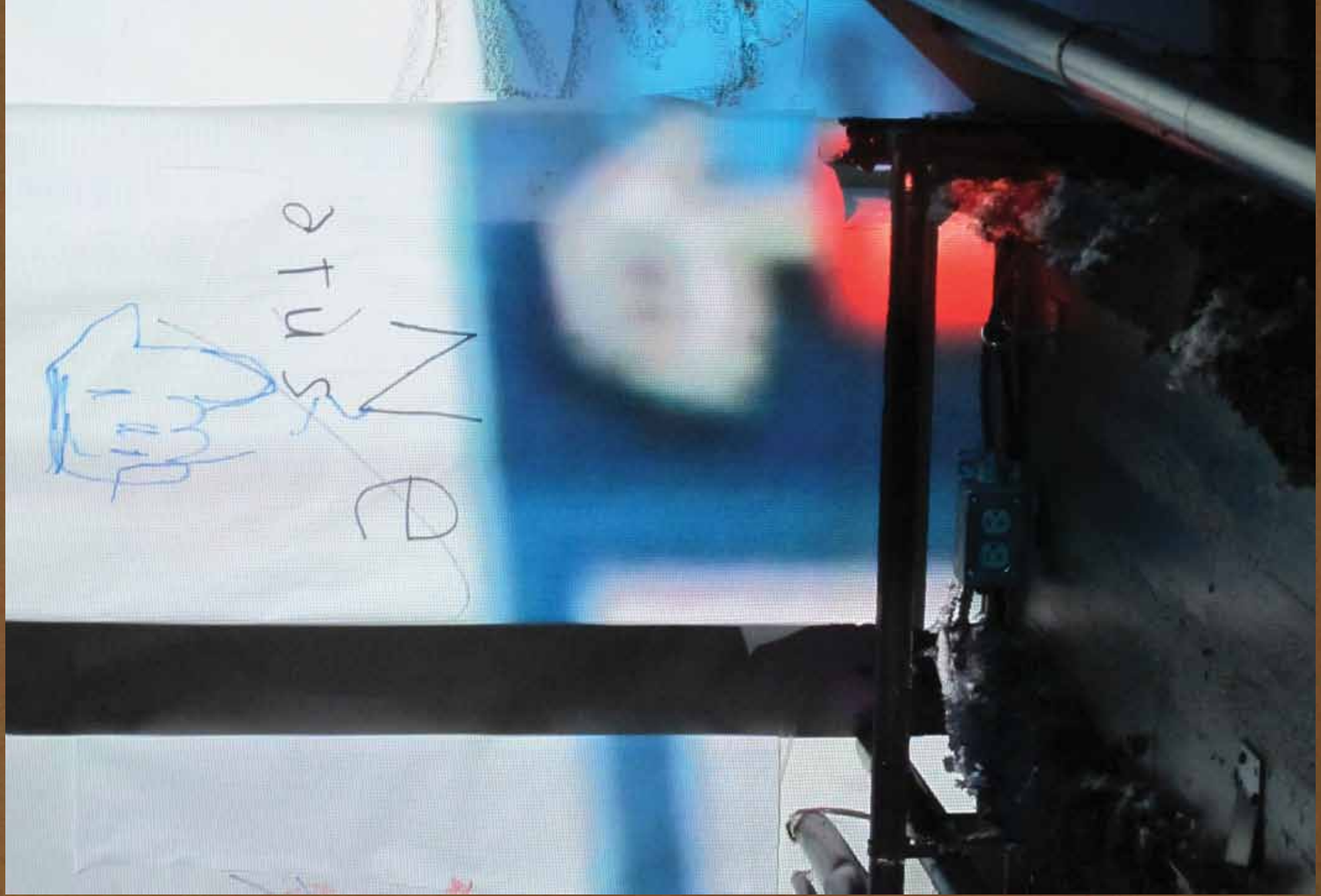
L'idée (et le désir) de ce numéro a muri dans les coulisses du milieu de l'art actuel au fil de discussions, d'observations et de constatations qui mettaient toujours plus en lumière une disjonction entre la vision qu'a le milieu de la culture médiatique et les tenants et aboutissants des pratiques médiatiques. Mais surtout, au fur et à mesure de diverses discussions, j'étais toujours surprise de constater à quel point le discours critique de certains journalistes culturels, artistes, chargés de communication, ne changeait immanquablement rien à leur propre pratique de la communication culturelle : misant pour la plupart sur le mimétisme des formes décriées de discours médiatique, l'action de « faire comme d'habitude » semblait aller de soi et être, au final, une manière peu éreintante de s'assurer du minimum…
Dans le monde de la presse spécialisée en art, plusieurs rôles sont parfois interchangeables. Tel critique se fait commissaire, tel artiste est aussi critique et, dans un milieu relativement petit comme celui de l'art visuel actuel, il est facile de topographier rapidement et précisément le paysage, tant les acteurs ne sont finalement pas si nombreux. Dès lors que tous, ou presque, ont compris la dynamique qui les lie, les activités et les idées s'organisent autour d'axes relationnels complexes qui agissent en partie de manière corporatiste en protégeant les intérêts de leurs « membres » et en assurant leur rayonnement d'une manière souvent intéressée. Cette situation ne peut qu'aboutir à un repli sur soi, que l'on qualifiera en langage policé d'autonomisation progressive. Dans leur essai de 1999, intitulé « Misères et grandeurs de l'art actuel et de la critique d'art dans les médias », Rose-Marie Arbour et Francine Couture posaient la question suivante : «L'art actuel a-t-il besoin du *grand public* ? », soulignant que cette autonomisation du milieu de l'art était finalement la source de son isolement social qu'il s'agirait aujourd'hui d'amoindrir en « développant les publics » par la médiation culturelle. La nouvelle centralité de ce discours dans le langage de l'administration de la culture, devenu également un sujet de recherche universitaire, implique qu'il s'est imposé au milieu de la culture sans qu'aucune réflexion critique collective ne soit entamée sur les méthodes de cette médiation. L'absence de recul critique et d'outils intellectuels face aux impératifs de médiation culturelle se répercute directement dans les relations entre les arts et les médias.
Plusieurs personnes questionnées au fil de la préparation de ce dossier prétendent voir une déprofessionnalisation du journalisme artistique, plusieurs autres, fortement impliquées dans le milieu, avouent ne jamais lire les revues spécialisées auxquelles elles sont abonnées, d'autres désespèrent de lire leurs communiqués de presse, signés par les journalistes. Certains intervenants du milieu se sentent obligés de défendre l'« utilité sociale » de l'Art avec un grand A dès qu'un chroniqueur-poubelle vomit dessus avant de vomir sur autre chose, d'aucuns artistes se plaignent de la couverture réduite offerte à la culture par les médias, mais publie fièrement sur leur page Facebook le moindre papier paraissant sur son travail sans se formaliser de sa piètre qualité, les coulisses du journalisme restent obscures et ses motivations impénétrables, mais les dossiers de presse garnissent tous les dossiers de demandes de bourses et de subventions et jouent un rôle dans leur évaluation. Mais encore, certains mythes et stéréotypes sur les artistes ou sur la pratique artistique sont véhiculés par les artistes eux-mêmes et par certaines institutions sous le prétexte qu'il

faut emprunter le langage des médias pour se faire entendre. Et pourtant, ce supposé langage des médias, auquel on associe par extension le langage du *grand public*, n'est pas en tant que tel une entité finie (le *grand public* n'en étant pas davantage une). Le conformisme volontaire auquel se livrent de nombreux acteurs du milieu semble aussi condescendant qu'inutile et pervers : si rien ne prouve qu'il attire les médias et le *grand public*, il parvient fort bien à lasser le public intéressé. Le portrait de ces incohérences est loin d'être exhaustif, mais il souligne déjà à grands traits l'importance que le milieu de la culture accorde à des pratiques médiatiques dont il questionne paradoxalement la pertinence et la rigueur. En fait, la question fondamentale pourrait ici être : comment réconcilier les visions d'A, de B et de C citées plus haut ?

Même si la qualité des critiques d'art proposées dans les journaux et périodiques est loin d'être toujours convaincante et même si les ressorts internes du monde médiatique qui président à la publication d'une critique sur tel ou tel événement restent profondément nébuleux, les artistes, les institutions et les critiques eux-mêmes jouent le jeu. Pourtant, de nombreuses questions doivent être posées pour démystifier les modes de production et de réception de la critique qui est, au final, « une instance de régulation non régulée », pour reprendre une expression fort à propos de Mathieu Béra. Comment se fait la critique d'art dans les médias généralistes et spécialisés? La critique contemporaine se résume-t-elle à la description, forme extrême du compromis entre critique et information culturelle? À l'heure des réseaux sociaux et du web 2.0, qui ont modifié considérablement la manière dont les informations culturelles et les critiques d'art se propagent, où en sont les relations entre l'art actuel et les médias ?

Sébastien Hudon examine, dans son article, la rhétorique journalistique autour de la polémique de la fontaine de Tourny à Québec, en mettant en lumière le rôle des médias dans la fabrication d'un pseudo consensus autour de l'appréciation publique du mobilier urbain de la ville de Québec. Valorisant l'expression de points de vue personnels plutôt que d'une argumentation historique et contextuelle et bénéficiant du conformisme découlant de l'homogénéité sociale de la ville, les médias de Québec en mènent large, très large. D'autant plus large qu'ils peuvent se permettre de célébrer constamment les mêmes grands évènements sans être le moindrement embêtés. Au cours des dernières années, plusieurs projets d'art public ont fait les manchettes ou engendré des polémiques médiatiques impliquant souvent des journalistes ne se préoccupant que peu d'art en temps normal. Au-delà des compétences discutables des intervenants ou de la pertinence de leur prise de position, il appert que le milieu des arts visuels est plus perméable qu'il ne le croit aux conceptions de l'art extérieures au milieu lui-même, et que cette perméabilité explique en partie les formes d'expression privilégiées par les artistes, mais également par les organismes et les institutions.

Dans ce contexte que l'on pourrait qualifier de « discursivement mou », les propositions du collectif Artivistic se distinguent par leur volonté de contrer directement la fragmentation individualiste du monde de l'art actuel par la création spontanée et partagée de discours. Dans *Infrastructures entrelacées (Phase 2)*, exposition présentée à SKOL en mars-avril 2012, ils occupent l'espace de la galerie en proposant une collection de fanzines à consulter, une imprimerie temporaire où les visiteurs peuvent agencer divers feuillets en de nouveaux fanzines et, finalement, une salle de réunion où quelques questions sont posées pour encourager les discussions et les rencontres. Chercher, produire, organiser : trois dimensions du travail de l'artiste, de l'activiste, de l'intellectuel qu'Artivistic tente d'intégrer en une collectivité agissante. L'accent est ici mis sur la production du discours comme manière d'interaction entre les individus et non sur la réception de ce même discours, réception toujours déjà définie par les impératifs utilitaristes de la communication médiatique dont les



Sarah L'Hérault, *Facebooke-moi l'sac*, 2011. Performance.

images ici reproduites de la performance de Sarah L'Hérault, *Facebooke-moi l'sac*, illustrent à merveille la fuite en avant. Tandis que défilent les actualités sur une page d'accueil Facebook projetée sur un mur, l'artiste tente d'en saisir des bribes en les reproduisant graphiquement. La rapidité avec laquelle les statuts, photographies et publicités sont remplacés confine à l'inachevé, laissant, au final, un mur investi de traces certes éparses, mais plus matérielles que ne le sera jamais Facebook.

Que l'essentiel de l'information sur les arts visuels puisse parfois reposer entre les mains de bénévoles d'une station de radio communautaire n'étonnera que fort peu. C'est de cette expérience singulière dont traite Jean-Pierre Guay dans son article sur l'émission l'Aérospatial, ayant permis depuis plusieurs années de regrouper les artistes et intervenants en art actuel autour d'une plate-forme d'expression presque autogérée. Tout comme la multiplication des plates-formes d'expression et de journalisme a une incidence sur la conception des arts visuels actuels au Québec, la multiplication des initiatives artistiques n'ayant point d'attache institutionnelle a modifié la conception de la valeur de l'œuvre, que ce soit sa valeur artistique, sa valeur d'exposition ou sa valeur économique. L'attribution de ces valeurs cultuelles et culturelles, autrefois le fait des spécialistes et d'institutions reconnus, semble maintenant appartenir à tous ceux qui s'intéressent à l'art actuel. Et pour cause, les artistes et les institutions en art actuel encouragent eux-mêmes cette situation en proposant divers types de productions ouvertement compartimentées pour des publics cibles. Mais encore, la forte propension au relativisme de la société québécoise engendre une pluralité de prises de position contradictoires et la notion même de valeur, baignant dans ce relativisme, n'apparait plus comme une donnée discutable. Dans la mesure où les compétences objectives ont perdu de leur pouvoir face à l'opinion de tout un chacun et à la culture du moi, il est possible d'affirmer que tous les goûts sont [plus que jamais] dans la nature. Face à cette tendance, les institutions critiques et muséales ont adapté leurs pratiques d'exposition et de médiation culturelle, affichant désormais une attitude paradoxale qui laisse croire qu'elles ont renoncé au rôle séminal qu'elles détenaient dans la sanction de la valeur artistique.

Le texte d'Elena Lopez, pour sa part, témoigne de l'actualisation incessamment renouvelée des pratiques de détournement qui caractérisent les relations entre l'art contemporain et les médias depuis le début du XXe siècle. En effet, depuis les pratiques de collage et de photomontages de dadaïstes jusqu'à la théorisation du détournement situationniste, les artistes du XXe siècle ont souhaité retourner les pratiques journalistiques contre elles-mêmes pour en expliciter les tendances à la fiction et au narcissisme. En un sens, les pratiques de détournement de la culture médiatique s'actualisent sans cesse comme la résultante de l'évolution technologique des médias (du journal au web), mais le message critique véhiculé par le détournement reste relativement stérile. Au-delà des phénomènes de récupération, qu'Elena Lopez n'associe pas seulement au rôle des institutions, mais également (et justement) au

conservatisme des artistes eux-mêmes, on peut conclure que l'obsolescence technologique des médias visés par les pratiques de détournement entraîne, de fait, le délabrement de toute critique.

En substance, on peut dire que les médias n'informent pas nécessairement dans le sens que le voudrait le milieu de la culture, mais qu'il l'informe (au sens de donner sa forme) très clairement en générant une dynamique qui radicalise toujours davantage l'isolement intellectuel dans lequel baigne le milieu. Au final, il est nécessaire de se demander si les codes relationnels et médiatiques du milieu de l'art actuel agissent positivement ou négativement sur le développement des pratiques et sur la réception publique des œuvres. Cette question ne peut plus se contenter de fricotages statistiques et de discours populistes en guise de réponse, n'en déplaise aux apprentis sorciers de la « gouvernance » culturelle.

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 vient de publier une monographie sur le collectif Cooke-Sasseville. De plus, elle est membre du comité de rédaction de *ETC*.

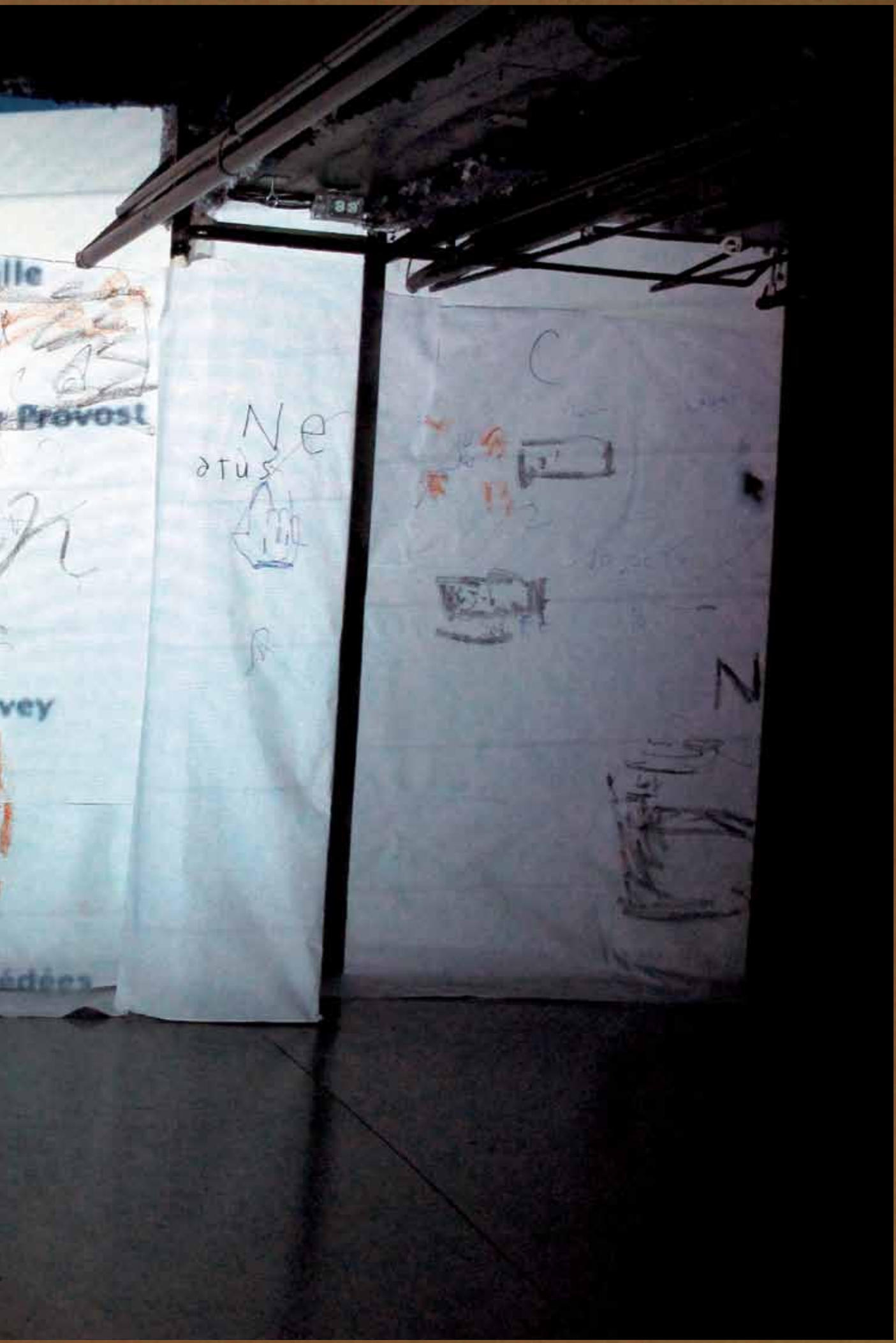
Notes

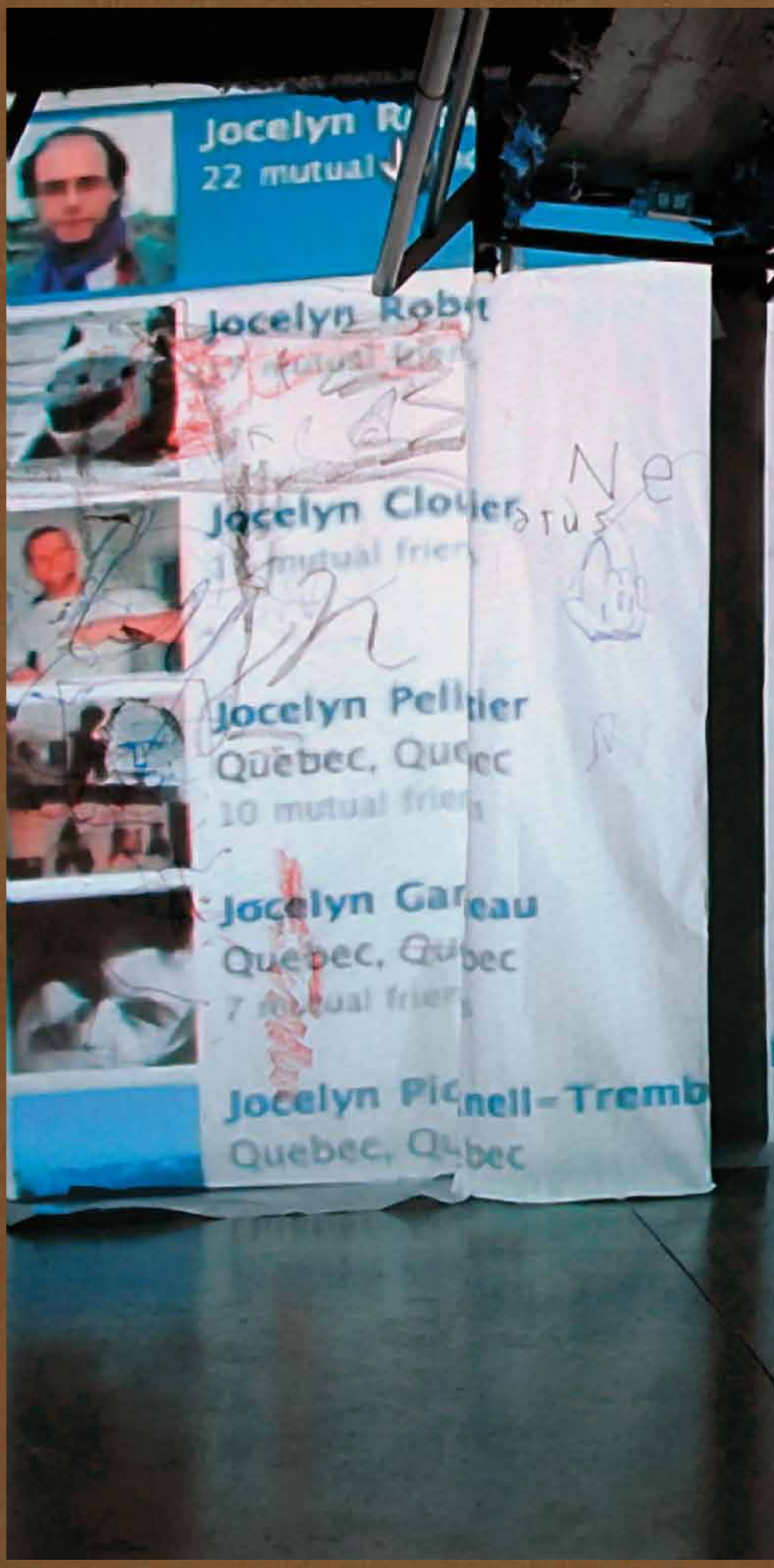
1 Rose-Marie Arbour et Francine Couture, « Misères et grandeurs de l'art actuel et de la critique d'art dans les médias », *Possibles*, Montréal, vol. 13, nº 3, été 1999, p. 61-74.

2 Mathieu Béra, « La critique d'art, une instance de régulation non régulée », *Sociologie de l'art*, OPuS 3 (2004), Nouvelle série, p. 81-100.

3 Voir le recueil *La critique d'art entre diffusion et prospection*, Isabelle Lelarge et Christine Bernier (dir.), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. De nombreux textes du recueil soulignent que l'omniprésence de la description est un vecteur de lassitude et de désintérêt dans le milieu des arts visuels.

Sarah L'Hérault, *Facebooke-moi l'sac*, 2011. Performance.


Provost
Ne
atus
C
N



Sarah L'Hérault, *Facebooke-moi l'sac*, 2011. Performance.

ofile at
bum.