

Diane Landry, "Fragments/taire", papier récupéré, teintures, 1984. (Photo: Suzanne Gosselin)

UN OBJET DE CRITIQUES

Guy Bellavance

Département de sociologie Université de Montréal Département des arts et lettres Université du Québec à Chicoutimi

La frontière entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas est instable. Elle est quotidiennement contestée, négociée, justifiée et interprétée, traversée ou non, par ceux qui en font, en diffusent, en consomment ou en perçoivent à un titre ou à un autre. Posée à ce niveau, la critique apparaît non seulement comme le fait d'une critique d'art professionnelle et spécialisée, mais comme un processus général d'évaluation, collective et interactive. Ce processus de définition sociale de l'art met en jeu l'ensemble des partenaires du monde de l'art: les artistes, les intermédiaires, les publics en général. Le statut exact de ces partenaires demeure cependant tout aussi fluctuant, fonction du déplacement de ce qui est interprété, désigné, négocié comme tel, ou de ce qui est contesté en tant que tel. Toutefois l'activité artistique n'est pas totalement indéterminée, et l'activité critique n'est pas exercée par le seul libre arbitre d'individus singuliers. L'art et la critique restent conditionnés (des partenaires y sont spécifiés en tant qu'artistes, intermédiaires, publics; ce qui suppose des règles, un jeu de rôle, un système de position) et institués (les règles y sont liées à la poursuite d'un enjeu commun, l'art à la fois projet et tradition, dont le contenu, toujours plus ou moins objectivé, reste le produit d'un travail, collectif et historique, continu). De la sorte, l'art n'est ni une entité substantielle donnée a priori, ni la résultante d'un ajustement automatique et *a posteriori* à une structure de faits objectifs. C'est une activité "critique", au sens le plus large. L'enjeu n'est pas donné a priori: la norme s'y structure et s'y stabilise autour du conflit des interprétations sur la nature de l'enjeu. Et la forme n'est pas donnée a posteriori: il y a plutôt une interaction continue entre les diverses conditions de concrétisation de l'art - entre la production, la diffusion, la réception - et ses partenaires collectifs -les artistes, les intermédiaires, les publics.

Cette instabilité rend ainsi difficile, sinon inutile, d'établir une frontière nette entre l'Art et la Société, considérés a priori comme deux entités homogènes et antagonistes. De la sorte, le monde de l'art n'est jamais parfaitement autonome et unifié quoiqu'il puisse atteindre ici et là un plus ou moins haut degré d'indépendance et de cohérence. Il vaut mieux alors parler d'autonomisation et d'unification, qui sont des processus, que d'autonomie et d'unité, qui seraient des faits acquis. Cette frontière et cette unité interne peuvent être par contre envisagées comme l'enjeu, théorique et pratique, officiel et informel, d'un processus d'évaluation collective et individuelle continue par lequel ce monde poursuit sa cohérence et son autonomie. C'est dans cette perspective qu'on envisagera ici la place de la critique en art.

Les formes de critiques

Pas plus que la frontière entre l'art et le reste n'est stable, ni que l'unité de l'art n'est acquise, les façons d'exercer la critique ne sont uniformes. On peut en effet l'entendre tour à tour comme une contestation, une négociation, une légitimation et une interprétation. On critique en effet lorsque l'on conteste en bloc quelque chose, mais il y a critique aussi lorsque l'on négocie quelque chose de problématique, d'incertain c'est-à-dire de "critique". On critique de même lorsque l'on attribue une signification en vue de susciter une adhésion publique: c'est la fonction de légitimation de la critique. Enfin, on fait encore de la critique lorsqu'on interprète subjectivement le sens d'une chose ou d'un événement, tourné vers soi-même plutôt que tourné explicitement vers la société: c'est la fonction d'interprétation de la critique. Chacune de ces conceptions correspond à un des moments constitutifs du procès d'évaluation par lequel le monde de l'art parvient à une relative autonomie et unité.

En un certain sens, chacun de ces moments "critiques" constitue l'art comme un objet particu-

lier, invite à une approche à chaque fois différente de l'art dans son rapport à la société. Il y aurait d'abord l'art comme objet de contestation, qui suggère un rapport problématique et polémique de l'art envers la société comme d'ailleurs de la société envers l'art : l'art conteste la société qui le conteste en retour. C'est une objectivation politique et idéologique du rapport entre l'art et la société. Il s'agit toujours de nier, ni plus ni moins, la validité des croyances d'un adversaire. L'art et la société sont posés a priori comme deux entités suffisamment connues et contraires pour être des objets de contestations mutuelles. Cette perspective implique la possibilité d'une fonction critique de l'art. Ici il s'agirait de savoir comment ces deux entités se sont distinguées de façon à être soumises à une objectivation et à une institutionnalisation séparées. Car pour attribuer un sens précis à ces éventuels fonction ou statut de contestation, il faut connaître les autres manières dont s'est exercée la critique sociale de l'art. Lorsqu'on ne pose la critique que sous cet angle politico-idéologique (de la contestation), on a tendance à ignorer ces autres formes toutes aussi constitutives de la critique.

Il y aurait ensuite l'art comme objet de négociation. On pense ici à ce réseau complexe, sinon opaque, des intermédiaires officiels, nombreux et toujours plus ou moins anonymes, qui assurent en principe et en pratique la médiation entre les pôles de production et de réception artistiques, au sens strict, entre l'artiste et son public, et, au sens large, entre l'Art et la Société. L'opposition entre l'art et la société n'est plus posée en termes exclusifs l'un de l'autre, contrairement à la première forme qui en faisait des entités théoriquement distinctes et distingables. L'opposition demeure, mais inclusive au monde de l'art: elle s'exerce à travers la critique anonyme des organisations dans leur rapport avec l'extérieur, entre eux et vis-à-vis l'ensemble des partenaires du monde de l'art. Il y aurait aussi l'art en tant qu'objet de légitimation. On pense ici au travail de discrimination et de sélection plus explicite que réalisent les diverses disciplines théoriques impliquées dans le monde de l'art, et qui consiste à attribuer une signification artistique à divers éléments de ce monde en les inscrivant dans la langage social et artistique. On pense ici moins au critique d'art professionnel au sens strict qu'aux diverses disciplines qui servent à justifier rationnellement les décisions et les goûts du critique, de l'enseignant ou de l'étudiant, du marchand ou du collectionneur, du musée ou de ses usagers, etc. Ce travail critique vise à incorporer complètement l'art à la société dans la mesure où il l'inscrit dans le langage du groupe au nom de valeurs universelles et objectives (l'Histoire pour l'historien de l'art, l'obiectivité des catégories artistiques pour le philosophe, la Société pour le sociologue, l'objectivité

du signe pour le sémiologue, etc.). Il s'agit inévitablement dans ces cas d'un travail de fondation et par là de légitimation inextricablement social et artistique.

Enfin, il y aurait l'art en tant au'objet d'interprétation. lci l'activité critique se confond avec l'activité artistique elle-même. C'est aussi le mode le plus direct d'insertion de l'art dans la société. La société est posée ici plutôt comme une communauté intersubjective qu'en tant qu'institution (institution politique dans le premier cas, cadre organisationnel dans le second, institution du langage dans le troisième cas). C'est la position par excellence du public, juge ultime du sens de l'oeuvre d'art, et de la société, interprète définitif du sens de l'art. En ce sens, tout public socialisé est un critique d'art en puissance, porteur d'une opinion et d'une définition artistique singulière. Selon les sociétés, l'artiste et les intermédiaires en sont plus ou moins formellement distincts. Cependant, tous font partie, d'une manière ou d'une autre, d'un public et assument à ce titre une fonction d'interprétations, les artistes et les critiques d'art au sens strict comme les intermédiaires en général.

Chacune de ces manières d'approcher l'art correspond ainsi à une manière différente d'exercer la critique. Ces formes ne correspondent pas à des individus singuliers ou collectifs. Chacun des partenaires du monde de l'art peut les combiner de diverses manières et les exercer tour à tour. Mais lorsqu'on traite du rapport général entre l'art et la critique, on pense à tout cela en même temps. Dans un sens très global, la critique est ce processus continu d'évaluation qui, spécifié en différents moments, constitue une sorte d'institution dans l'institution. Tous les partenaires du monde de l'art sont susceptibles de s'y livrer, mais pas à n'importe quel titre, ni à n'importe quelles conditions.

Art, artistes, intermédiaires, publics: la disjonction des fonctions et des statuts

Il faut d'abord préciser ici la position de tous ces partenaires dont le titre fluctue en fonction de l'instabilité même de la définition sociale de l'oeuvre d'art. Si leur titre reste assez fixe (artistes, intermédiaires, publics), leur fonction et leur statut exact demeurent problématiques. Tout ce qu'il faut à la limite pour qu'il y ait un monde de l'art, c'est quelqu'un qui croit en faire (il réclame alors le statut d'artiste), ou qui croit en regarder (il accorde alors le statut d'art à ce qu'il regarde), ou qui même, plus simplement, désire en faire ou en regarder. Le titre de spectateur ou de public dépend cependant d'une instance intermédiaire, officielle, qui introduit l'art dans la société. C'est

également en vertu de cette instance que le titre d'artiste est attribué: il peut s'agir d'une organisation artistique et il peut également s'agir de publics qui, sans être organisés, considèreront que celui aui a fait la chose correspond aux critères d'attribution du titre d'art et d'artiste, lci le public ioue le rôle d'un intermédiaire, même si son action n'est pas aussi officielle et formalisée. Mais pour que de telles croyances et de tels désirs existent, il faut que l'objet de cette croyance et de ce désir existe (ou ait existé) a priori. Il v a nécessairement une construction socio-historique, théorique et pratique, au fond de l'attribution du statut. Le statut doit correspondre à une fonction plus ou moins précise. Mais socio-historiquement, il y a un déplacement et un antagonisme continu de la définition sociale de l'art. L'art peut être exercé dans des cadres de production tout à fait différents historiquement (pré-industriel, industriel, post-industriel) ou encore sociologiquement (artisanal, commercial, politique, académique). À cela s'ajoute un antagonisme concernant la définition théorique et pratique de la fonction artistique: mode d'expression? mode de communication? mode de connaissance? mode de vie?1. Cet antagonisme distingue non seulement des sortes d'artistes, mais aussi des sortes d'intermédiaires et de publics. De plus, le déplacement des conditions socio-historiques de production (qui touche aussi aux conditions de diffusion et de réception) interdit de poser des critères équivalents pour tous les objets et partenaires du monde de l'art. Le déplacement de ces conditions justifie la réévaluation permanente des critères permettant d'associer une fonction artistique à un statut artistique: il y des critères différents pour des oeuvres produites dans un cadre pré-industriel ou artisanal, pour celles produites dans un cadre industriel (académique, politique ou commercial), pour celles produites dans un cadre éventuellement post-industriel où l'on rencontre aussi des oeuvres simultanément artisanales, académiques, commerciales et politiques. De la sorte, s'il y a un consensus sur l'existence sociale de l'art, il ne peut y avoir unanimité sur la manière par laquelle cet art arrive à l'existence.

À cette diversité des temporalités sociales impliquées par le monde de l'art au niveau socio-historique, qui permet d'associer diverses fonctions à un même statut (l'artiste peut être un artisan ou un chercheur, une vedette à la mode ou un marginal), s'ajoute un problème qui touche à la structure interne du monde de l'art. En effet, on ne peut se limiter à y assimiler le statut d'artiste à la fonction de production, celle d'intermédiaire à la fonction de diffusion ou celle de public à celle de réception. La société contemporaine a pu et peut encore essayer de les faire coïncider le plus parfaitement possible, mais le va-et-vient continuel entre

ces diverses positions empêche dans les faits de s'en tenir à une conception aussi étroite. On peut ici donner des exemples.

Si l'artiste est par définition plus proche de la production, il n'en assume pas moins une place importante au niveau de la réception et même parfois de la diffusion. À son statut, qui varie en fonction de l'humeur et de la rumeur publique et de sa visibilité au sein des instances décisionnelles de diffusion, et par elles, s'ajoute le fait qu'il assume un rôle actif de réception et de diffusion. L'artiste est en effet un des publics privilégiés du monde de l'art, en tant qu'interprète de sa tradition et de son projet. De plus, sa réputation exerce une fonction intermédiaire auprès des publics lorsqu'elle lui est attribuée par des instances officielles. En ce sens, l'artiste, dès au'il est reconnu comme tel par ces instances, devient lui-même un officiel. Inversement, sa réputation lorsqu'elle est le fait de la rumeur publique, exerce une influence sur les instances officielles. Sa réputation, son renom, exerce donc, de part et d'autre, une fonction de négociation, constitutive du processus de diffusion et de réception, et par là, exerce un feed-back sur la production - il est plus facile d'exercer le métier d'artiste lorsque l'on est reconnu comme tel. En ce sens, la construction de réputations artistiques constitue l'un des fondements de la productivité. C'est aussi l'une des activités les plus routinières du monde de l'art, comme le mentionne H.S. Becker². Enfin beaucoup d'artistes assument des fonctions intermédiaires de diffusion, sinon de décision, au niveau de la direction générale des programmes d'enseignement, de subvention, d'achat et d'acquisition - en tant qu'enseignant ou critique d'art. Ces tâches peuvent être considérées comme secondaires par les artistes qui les exercent, et ils ne cessent pas pour autant de se situer prioritairement vis-à-vis leur production. Cependant, ce fait empêche de disjoindre trop abruptement la production de la diffusion artistique en général. Il y a au contraire une transition plus souple et un va-etvient entre les deux mondes. La combinaison de ces tâches peut même contribuer à renforcer son statut social d'artiste, et inversement, la fonction de producteur peut justifier une plus grande légitimité en tant qu'intermédiaire diffuseur, auprès de ses étudiants et de ses lecteurs, comme auprès des autres intermédiaires officiels.

Le statut et la fonction des intermédiaires sont aussi ambivalents lorsqu'on les pose en général. Si leur statut les situe en général prioritairement vis-àvis la diffusion, ils n'en exercent pas moins une fonction de réception, sinon de production³. Ils sont très souvent le premier vrai public que rencontre le candidat artiste. Ils ne sont pas de simples agents passifs qui se contenteraient de diffuser ce que

font les artistes et ce que veulent les publics. Au sens large, la diffusion d'une oeuvre est ce qui lui donne un statut social en tant qu'art. Par le fait même la fonction d'intermédiaire crée et produit le statut d'artiste et le public d'art, rend officiel leur existence.

C'est lui en effet qui produit le public concret, le public d'art au sens restreint: le musée produit l'usager des expositions, la galerie produit le collectionneur, l'enseignement de l'art produit l'étudiant d'art, le périodique spécialisé produit l'abonné, le journal quotidien produit le lecteur averti. Dans chacun de ces cas l'intermédiaire est le représentant de l'art auprès d'un public plus ou moins large. Il est aussi le représentant du public auprès de l'artiste, non seulement du public concret et limité que l'intermédiaire produit effectivement, mais aussi d'un public beaucoup plus large qui s'appelle la société. En effet, chacun de ces intermédiaires représente en auelaue sorte une instance plus générale de l'organisation sociale. Le musée représente la politique culturelle publique, la plupart du temps étatique; l'enseignant représente le système d'enseignement, et la place que l'École et l'État attribuent à cette activité; la galerie représente le marché économique et la place que l'art occupe sur ce marché privé; le périodique et le journal représentent non seulement la "critique d'art" mais aussi la place que l'art occupe dans le système de communication public. L'intermédiaire officiel représente de la sorte la société, pour l'artiste bien sûr, mais aussi pour le public concret d'amateurs avertis que chacun d'eux produit à sa manière. Il rattache le monde concret de l'art au monde abstrait de la société, et inversement il raccroche la société concrète (c'està-dire les divers secteurs d'activités qui la constituent: économie, politique, connaissance et communication) à l'Art dont le concept reste une abstraction tant qu'il n'est pas spécifié par ces conditions (économiques, politiques, théoriques, techniques) toujours très concrètes. De la sorte l'intermédiaire est, à ce niveau très général de diffusion, celui qui concrétise la relation entre l'art et la société. Il est l'interface active de cette relation.

Il est aussi un producteur à un niveau plus particulier. Son influence peut s'exercer directement sur la production. Soit que l'artiste anticipe dès la production les contraintes que ces conditions de diffusion lui imposent, lorsqu'il les incorpore directement dans son produit, soit encore que l'intermédiaire intervienne directement au cours de l'élaboration de l'oeuvre, indiquant certaines orientations, suggérant certains choix. Au point qu'il puisse parfois devenir difficile de distinguer dans certains médiums le créateur véritable et l'intermédiaire⁴.

En musique populaire on observe par exemple l'"artisticisation" de certaines fonctions de diffusion jusque-là plus prosaïques: le "mixer" et le producteur artistique ainsi que de nombreuses autres fonctions sont finalement intégrés au moment même de conception. Ce processus est déjà acquis au cinéma où la multiplicité des fonctions de créations empêche pratiquement de cerner le centre de la création. Qui fait le film? Le producteur ou le réalisateur, le scénariste ou son interprète, la musique ou l'image, etc. Il est acquis depuis longtemps, au niveau de la musique classique, où l'interprète, c'est-à-dire un intermédiaire, est devenu aussi important que le compositeur qu'il représente. Enfin en art visuel, on peut observer ce genre de couplage entre artistes et critiques d'art.

L'intermédiaire est un représentant. Mais il n'est pas la copie conforme de ce qu'il représente: il ne ressemble pas à sa marchandise. Et il ne représente pas toujours la même chose: parfois la société en général auprès du milieu de l'art, parfois un public en particulier auprès d'un artiste, parfois un artiste auprès d'autres intermédiaires⁵. Concrètement il fait aussi partie de la réception en tant qu'amateur averti, premier public souvent de l'oeuvre en train de se faire. Ce aui le distinaue du public auprès de l'artiste-producteur, c'est d'être un représentant concret de ce public plutôt qu'une représentation imaginaire ou statistique. Comme le soulignait A. Hennion, l'intermédiaire est celui aui permet que la relation anticipée par l'artiste avec son public (et la société) se localise et s'étende réellement. La fonction de l'intermédiaire, peu importe son statut, pourrait être définie à ce titre comme une procédure de localisation/extension, par essai/erreur. Chaque exposition, chaque cours, chaque commentaire critique, vise à abolir la séparation entre l'artiste et son public. Par le fait même, le public se transforme lui-même en intermédiaire, dans la mesure où il reprend le nom de l'artiste, et en critique aussi puisque c'est ce public qui parachève le sens de l'oeuvre.

En ce sens il ne peut y avoir de public en dehors du milieu de l'art: il ne peut y avoir qu'un public d'art, plus ou moins officiel au sens où il reste toujours plus ou moins inconnu. Ceci nous conduit au cas du public.

Ce qui distingue en général l'intermédiaire du public, c'est le caractère officiel de la fonction de médiation (entre l'Art et la Société) que l'un et l'autre partagent au départ. Les intermédiaires et les publics ont rempli leur rôle lorsque le premier a introduit formellement le nom de l'artiste au nom de l'art dans la société, lorsque le second l'a introduit informellement. Mais l'enthousiasme n'est pas

a priori du côté du public et le sérieux professionnel du côté de l'intermédiaire. Il y a des intermédiaires enthousiastes et des publics sérieux, quasi professionnalisés: l'étudiant, l'abonné, l'usager, le collectionneur, etc. Et il y a le "grand public", une entité imaginaire et statistique à la fois, et parfaitement hétérogène. C'est une représentation plus ou moins objectivée par les faits. Lorsqu'on pose la question du statut et de la fonction du public en art, on pose nécessairement la question de la définition sociale de l'art à son niveau le plus général, sinon universel, qui touche à la fonction d'interprétation et de contestation que suppose l'objet artistique. Il y aurait alors le public d'art et le grand public, le milieu de l'art et la société non artistique pour lesquels le public d'art fait partie des intermédiaires officiels de l'art. Inversement le "grand public" pourrait apparaître au public d'art comme celui que ne sait pas ce qu'est l'art. Dans les faits cependant, ce public restreint n'est pas une entité plus homogène que le public large. Il y a une disparité socio-économique et professionnelle. De plus ce "grand public" malgré son hétérogénéité n'est pas nécessairement ignorant de ce qu'est l'art et les définitions qu'il en donne restent déterminées.

Ces déterminations jouent à au moins trois niveaux. Il y a d'abord la nature même du médium dans ce qu'il a de plus concret: la peinture plutôt que la menuiserie, le piano plutôt que la boîte de conserve, etc. Il y a des conventions à ce chapitre qui ne peuvent être transgressées qu'au risque de perdre son public. Il y a ensuite le lieu où la chose est exposée. On est plus susceptible de trouver de l'art et d'identifier un objet en tant que tel lorsqu'il est présenté dans un cadre approprié: le musée d'art, la galerie d'art, la banque d'oeuvres d'art, le conseil des arts, la revue d'art, la chronique d'art, etc. Enfin il y a une dernière limite de nature anthropologique, qui tient à la nature des liens que l'humanité entretient avec le langage. La meilleure façon de faire reconnaître un objet en tant qu'art, ce n'est pas nécessairement d'adopter un matériau déjà connoté "art" et de le présenter dans un lieu physique pareillement connoté, mais plutôt de convaincre un groupe que ce qui est fait (et diffusé) comme tel correspond bien à son concept. Cette procédure est de nature à la fois anthropologique et politique. Il s'agit de convaincre par le discours et de débattre de l'artisticité de la chose sur une place publique, de faire du bruit pour constituer une rumeur publique suffisamment forte pour être entendu par le aroupe, milieu restreint ou société au sens large. Il faut un travail discursif sur le langage du groupe (en reprenant les mots, les concepts, les prédéfinitions que ce groupe attribue à l'art) et au sein de ce langage (en y introduisant de nouveaux objets).

Ce travail de légitimation plus ou moins continue, puisqu'il y a toujours de nouveaux objets qui viennent se placer sous le concept, s'exacerbe lorsque de nouvelles formes d'art - qui sont toujours à la fois de nouvelles facons de pratiquer et de concevoir la chose - paraissent contredire les conventions de collaboration collective et les prédéfinitions qui leur sont associées: qu'il s'agisse de performance ou d'installations, plutôt que de peinture, de peinture abstraite plutôt que figurative, de photo artistique plutôt que d'information documentaire. La difficulté provient alors non seulement de la société au sens large, mais du milieu de l'art déià existant. Avant même d'introduire ces formes d'art dans la société la plus large, il faut les introduire dans le langage du milieu de l'art luimême. Ce n'est qu'à cette condition que la chose atteindra par la suite une visibilité plus grande. Et la médiation du langage est d'autant plus importante, puisque les formes d'art nouvelles réclament non seulement le titre d'art pour le medium qu'ils utilisent, mais aussi pour les lieux nouveaux que ce type de medium réclame et suppose. Ainsi une installation (plutôt qu'une peinture) exposée dans un champ (plutôt qu'une galerie) nécessite tout au moins des indicateurs linguistiques pour signaler le phénomène à un groupe d'au moins quelques individus. Les indicateurs peuvent être plus ou moins forts, nombreux et crédibles, ils n'en sont pas moins nécessaires. Leur force dépend à la fois de leur multiplicité et de leur crédibilité. L'interprétation "artistique" d'un objet de contestation tout aussi "artistique" implique alors non plus seulement un travail de légitimation mais aussi de négociation. Il faut en parler autour de soi, non seulement à plusieurs personnes, mais aussi à des personnes crédibles, et il faut les convaincre. Il faut de bons arguments, mais ces bons arguments ne peuvent se construire qu'avec un bon rapport de force, c'est-à-dire avec la conviction que la chose nouvelle mérite l'adhésion du groupe et suscitera l'adhésion du groupe. Et cette conviction-adhésion ne dépend pas uniquement des qualités "esthétiques" au sens formel, mais des niveaux d'interprétation que cette oeuvre met en jeu, des niveaux d'expérience "artistique" qu'elle met en "jeu. C'est ce qu'on appelle la profondeur de l'oeuvre. Et en général une oeuvre n'acquiert cette profondeur qu'avec le temps, lorsque les gens ont bien appris à la lire, à en décoder l'artisticité incorporée. En ce sens l'art contemporain paraît toujours aussi un peu superficiel. Le critique d'art vient y ajouter de la profondeur.

Ce procédé ne paraît arbitraire ou frauduleux que dans la mesure où l'on considère a priori l'art comme essentiellement distinct de la société, irréductiblement marginal. Mais ce problème disparaît lorsque l'on renonce à lui attribuer une place fixe, dans ou hors de la société, et qu'on accepte au contraire son va-et-vient continu: objet d'interprétation, de légitimation, de négociation et de contestation soumis aux turbulences de l'environnement et disponible à ces diverses manières d'exercer la critique. L'art ne se réalise qu'en abolisant la frontière qui l'en sépare abstraitement de la société: lorsqu'il se soumet à l'interprétation imprévisible des publics, s'insère dans des procédures de négociations collectives et dans celles du discours de légitimation, qui lui attribue finalement une signification "artistique" (une importance historique ou une pertinence contemporaine).

La disparité des formes et des pratiques, à travers lesquelles l'art se manifeste, n'implique pas que ces formes et leur sens soient indifférents, que n'importe qui ou n'importe quoi puisse accéder au titre. L'art demeure un objet de contestation en vertu du fait qu'il est un objet d'interprétation, et un objet de négociation en vertu du fait qu'il est objet de légitimation. Les déterminations sociales jouent donc à fond au niveau du sens et de la forme de l'art. Il y a ainsi des disparités stylistiques et formelles liées à l'âge, au sexe, au revenu, aux opinions de toutes sortes (religieuses, politiques, etc.), à l'oriaine ethnique ou à l'appartenance nationale, etc. Il y a des conflits conséquents à ces différences: conflits de génération, art de femme, art du ghetto, etc. Et inversement, les déterminations esthétiques, formelles, jouent à fond du côté des définitions de ce qu'est l'activité sociale. Il y a ainsi un art commercial, un art industriel, un art politique, un art folklorique, un art scientifique, un art savant, un art urbain, un art traditionnel et même un art "art".

Cette diversité des sources et des modalités d'évaluation n'implique pas que la production et la définition sociale de l'art soient totalement indéterminées, laissées au seul libre arbitre des sujets individuels, ou totalement déterminées de l'extérieur, livrées au seul rapport de force entre sujets collectifs: l'art savant contre l'art populaire, l'art commercial contre l'expression authentique. La responsabilité de cette détermination (et non déterminisme) revient à ce qu'il est convenu d'appeler, dans un sens très global, la critique. Celle-ci se spécifie, comme je l'ai suggéré, à différents niveaux, selon diverses modalités de construction de l'objet art et de conception de son institutionnalisation: contestation, négociation, légitimation, interprétation sont les moments théoriques et pratiques de cette évaluation continue, routinière, collective et interactive. Chacun de ces moments reste conditionné différemment et suppose des manières différentes d'instaurer l'objet et d'exercer la critique.

L'interprétation et la légitimation sont des phénomènes de communication sociale, de l'ordre de l'intersubjectivité, dans le premier cas, et de celui du discours dans le second. La contestation et la négociation sont d'ordre politique, institutionnel dans le premier cas, organisationnel dans le second. Mais ce ne sont pas des formes irréductibles. On peut concevoir la critique d'art comme la légitimation d'une interprétation contestable ou contestée au cours d'un processus de négociation. On peut également concevoir la fonction de contestation de l'art (la fonction critique de l'art) comme critère de légitimation au cours d'un processus de négociation. Mais il est difficile d'exercer les quatre formes simultanément. Il reste ainsi difficile pour un artiste de s'auto-légitimer, pour un intermédiaire de s'auto-contester, pour un public de s'auto-négocier (puisque la négociation vise toujours la formation d'un public) et pour une oeuvre de s'auto-interpréter (en ce sens, parler d'une fonction critique de l'oeuvre au premier degré restera toujours une absurdité: il lui faut au moins un spectateur et, au-delà, quelqu'un qui a anticipé ce spectateur, un producteur).

Auto-critiques, critiques anonymes et critiques manifestes: de l'artiste au critique d'art

L'activité critique n'est a priori le privilège de personne, quoiqu'elle s'exerce différemment selon la place que l'on occupe au sein du processus de production-diffusion-réception. Il y a bien sûr la critique d'art professionnelle dont l'influence reste cependant très variable et très limitée. Des formes plus anonymes de critique concurrencent l'autorité supposée du critique d'art; celle en provenance de l'artiste, une autre en provenance du réseau des intermédiaires, et une dernière en provenance du public. Et il y aurait aussi la fonction critique de l'oeuvre elle-même, indissociable du statut incertain, "critique" dans un autre sens, de l'activité artistique.

Cette disparité des points de vue, d'où l'on peut exercer une critique, est en effet liée à l'instabilité même de l'objet et du concept d'art. L'art, objet ou concept, n'est la propriété particulière d'aucun des acteurs du champ de l'art, qu'il soit artiste, intermédiaire ou public. Pour se réaliser, l'art doit échapper tour à tour à celui qui l'a fait, qui l'a diffusé et même qui l'a consommé. L'artiste n'est pas entièrement maître de l'interprétation publique, ni de sa légitimation en tant qu'artiste. L'intermédiaire dépend de l'agitation ou de l'inertie des milleux de productions artistiques, de l'imprévisibilité des réactions du public et des décisions contradictoires de ses pairs qui peuvent annuler

son influence propre. Le public dépend tout autant des procédures de négociation entre artistes et intermédiaires, des procédures officielles de légitimation qui influencent son interprétation, que des interprétations informelles et contradictoires qui le remuent.

L'artiste, en plus de contester les décisions des instances officielles de sélection et d'évaluation. ne peut que négocier quotidiennement avec ses partenaires immédiats. Sa critique prend alors nécessairement la forme d'une auto-critique. C'est en interprétant, négociant, et contestant la norme du système conventionnel dont il participe qu'il élabore la forme et le sens de son oeuvre. On peut entrevoir cette production critique sous la forme d'un procès continu, par essais et erreurs, autocensure et transgression, dont le résultat (ou la récompense) est l'attribution du titre d'artiste, résultat aui reste par ailleurs toujours incertain. Il peut toujours créer un monde de l'art parallèle ou alternatif (c'est la contestation), mais alors il doit se faire son propre démarcheur, se transformer en intermédiaire ou en trouver (c'est la négociation). mais il ne peut lui-même s'attribuer le titre (c'est la léaitimation). Il peut aussi renoncer à poser sa candidature et continuer à faire ce au'il fait sous un autre nom. Mais on s'éloigne alors du monde de l'artiste (il devient enseignant, critique, administrateur, etc.) ou même du monde l'art (il fait de la politique, du journalisme, du commerce, de la science, etc.).

L'autonomisation de l'art et de l'artiste suppose un réseau complexe, parfois opaque, d'intermédiaires. Le dearé d'influence et de cohérence de ces organisations n'est pas net. Chacune d'entre elle exerce une forme de critique discriminatoire et sélective qui peuvent se contredire et s'annuler mutuellement. Mais en général, elles atteignent un degré de consensus au-delà des goûts individuels, des oppositions doctrinales et des divergences fonctionnelles. On peut ne pas aimer une oeuvre sans en invalider l'intérêt "artistique" ou social. lci, l'influence de l'organisation est plus déterminante que celle du professionnel qui y exerce. Les professionnels du musée se soumettent à la politique du musée, les propriétaires de galerie aux lois du marché, les enseignants d'art aux programmes scolaires, et les critiques d'art à la politique éditoriale de leurs périodiques ou de leurs journaux. Ces politiques ne sont pas nécessairement très nettes, ce qui laisse une marge de liberté aux individus. Les contraintes les plus fortes relèvent de la forme du support, et sont routinières plutôt qu'idéologiques: la périodicité et la quantité de commentaires, d'espaces d'exposition, d'heures de cours, l'affluence de la clientèle. Cependant, chacune de ces organisations détermine en bonne partie la forme et le sens de la production et de

la réception sociale de l'art. Elles en stipulent les conditions d'insertion et d'intégration auprès des artistes et des publics. Ce sont les régulateurs, qui accélèrent ou retardent, permettent ou empêchent l'accès de certains produits à un marché, de certains savoirs à un enseignement, de certaines valeurs à une conservation, de certaines pratiques à une voix. Leur critique est marquée par une négociation permanente avec les forces externes et internes au monde de l'art, et assure une fonction de légitimation en en inscrivant certaines dans le langage du groupe, et en en retranchant d'autres. Mais ce n'est pas le fait d'un pouvoir bien centralisé, au sens classique ou académique. Il s'agit plutôt d'un mouvement relativement aléatoire, aui fait état de la diversification des sources d'évaluation suscitée par une certaine démocratisation - la déconcentration décisionnelle. Chacune des organisations se retrouve alors dans une dépendance réciproque relative. Et il y a là une sorte de convergence conflictuelle, jamais parfaitement stabilisée et rarement concertée. C'est le type de cohésion spécifique de ce réseau, sorte de néacciation et d'éducation permanente à travers laquelle s'élabore, vaille que vaille, la convention collective et la consistance objective de la société artistique. Ce qui peut être exposé dans une galerie dépend ainsi, non seulement de ce qui peut être vendu sur un marché, mais aussi de ce qui a été et est appris à l'école, conservé au musée, discuté dans les périodiques et commenté dans les journaux. Ce aui peut être acquis par un musée dépend non seulement de la forme de l'oeuvre (son format) ou du goût du muséologue, mais aussi de ce qui a été et est vendu, appris, compris et discuté par ailleurs. Ce qui peut être enseigné à l'école, à l'université, dépend de ce qui a été exposé, discuté publiquement et conservé. Et enfin, ce dont on peut parler dans un périodique ou un journal dépend de ce qui peut être appris à l'école, conservé au musée et vendu sur les marchés. Le réseau de diffusion est ainsi une sorte de cercle vicieux où l'information véritable (la nouveauté) ne peut survenir que de l'extérieur, soit de la production ou de la réception artistique et sociale. Mais en même temps, c'est de ce réseau que dépend ce que sera le statut (mais pas la fonction) de l'"artiste" et du "public". Et ce statut dépend de la capacité de ce réseau à constituer un lobbying efficace, un bon rapport de force auprès des organisations de d'autres mondes sociaux: en l'occurrence le monde de la politique, de l'économie, de la science, etc.

À ce réseau d'intermédiaires pratique, s'ajoute un réseau d'intermédiaires théorique dont dépend la légitimation des valeurs et des produits artistiques. Ces théories viennent fonder les décisions des organisations précédentes et elles ne sont pas toutes également objectives ou formulées. Ce ne sont pas des règles mais des entreprises de légitimation. On y rencontre non seulement de grandes connaissances traditionnelles (Histoire, philosophie) mais également de plus récentes (sociologie, sémiologie, psychanalyse, etc.), de moins cumulatives et de plus erratiques (les théories et idéologies issues de la pratique artistique ellemême). Alors que les intermédiaires de la diffusion pratique paraissaient conditionnés par le processus de démocratisation sociale, les intermédiaires théoriques semblent soumis à une autre caractéristique du processus de modernisation sociale: la rationalisation qui affecte l'ensemble des secteurs d'activité depuis aussi longtemps. La légitimation théorique de l'activité artistique s'effectue de facon aussi disparate que la négociation pratique. L'historien justifie la nécessité de tel style, de telle forme, de telle pratique, etc. Le philosophe recherche les catégories de l'objectivité artistique. Le sociologue en justifie la nécessité ou la cohérence sociale. Le psychanalyste justifie la nature subjective de l'interprétation artistique. Le sémiologue démontre la cohérence linquistique de l'oeuvre pour la justifier en tant que forme de langage spécifique. Et enfin, les diverses théories d'artistes tentent d'unifier les directions, pas toujours prévisibles, que prennent leurs pratiques: ce sont les manifestes de tous ordres qui ponctuent la modernité artistique. Cette rationalisation croissante débute manifestement à l'âge classique européen, s'accentue au XVIIIe siècle, se diversifie au XIXe et s'étend à l'Amérique à partir du XXe siècle⁶. Il faut ajouter que toutes les sociétés connues, marquées par une orientation démocratique et rationnelle, ont connu ce genre de développement: la Grèce, Rome, la Renaissance et les diverses pré-Renaissances du Moyen-Âge. C'est donc une part intégrante de toute modernité, dans la mesure où celle-ci est définie en fonction de son association à de tels processus de démocratisation et de rationalisation, du moins formellement. C'est aussi le trait le plus visible, à travers lequel, la critique d'art, au sens strict, se manifeste.

Le problème précis de la critique d'art demeure cependant distinct de celui, plus théorique, des disciplines scientifiques, et de celui, plus stratégique, des théories artistiques. C'est au critique d'art, en fait, que revient la responsabilité de faire converger ces recherches plus ou moins lointaines les unes des autres, et ces théories de la pratique, marquées d'illégitimité, parce que liées à des enjeux stratégiques de reconnaissance sociale, afin de constituer un public de façon indépendante (par rapport aux artistes) mais enthousiaste (par rapport aux théoriciens purs et durs). De la sorte, il assume à la fois une fonction pédagogique et publicitaire. De plus, contrairement aux théoriciens et aux praticiens les plus purs et les plus durs du monde de l'art, son problème est l'actualité et la nouveauté: le new et le now. Il doit simultanément être capable d'avoir plusieurs estomacs (l'hétérogénéité de l'actualité) tout en demeurant capable de les unifier (en réintroduisant le nouveau dans l'ancien), en montrant que la nouveauté artistique participe de la tradition artistique ou de l'actualité sociale et n'est pas si hétérogène finalement. De cela, il répond simultanément, devant un public, des artistes et de ses propres pairs.

Le critique d'art se trouve de la sorte au point de rencontre de forces contradictoires. Situé sur un axe horizontal à la rencontre de la production formelle et de la réception informelle, il est pour l'artiste l'interprète par excellence de son oeuvre, et pour le public le représentant formel de l'artiste. Situé sur un axe vertical au point de rencontre d'un réseau d'organisations pratiques et théoriques, il est le représentant des praticiens auprès des théoriciens et vice-versa. Au sens strict, c'est lui qui attribue la signification artistique explicite à l'oeuvre contemporaine, mais ce travail de léaitimation s'effectue nécessairement à travers un réseau complexe de négociations pratiques et théoriques et en tenant compte du travail d'interprétation formelle et informelle qui se déroule par ailleurs. Ceci explique que la fonction et l'autorité réelles de la critique d'art soient le sujet de nombreux désaccords. La fonction réelle de la critique d'art est-elle publicitaire ou pédagogique, informative ou évaluative? Son degré d'autorité, supposé ou réel, provient-il de son appartenance à une communauté ou à une organisation, à une communauté d'artistes ou de publics, à une organisation théorique ou pratique? Dans le cas plus précis de la critique d'art contemporaine et moderniste (ou post-moderniste), le problème s'accentue en fonction de l'affirmation du critère de nouveauté. Alors, le périodique s'affirme inévitablement comme un instrument privilégié de légitimation, devenant un mode alternatif de diffusion pour des oeuvres qui n'ont été montrées et enseignées nulle part et qui cherchent encore leur marché. Il devient de la sorte, non plus seulement un moven essentiel d'information, mais un mode alternatif d'enseignement, d'exposition et parfois même de conservation. Le support peut devenir alors lui-même une oeuvre d'art à conserver, un instrument pédagogique et une force de persuasion sur un marché économique. Cette multiplicité fonctionnelle a des répercussions idéologiques. À qui s'adresse la critique? Quel est son créneau idéologique? Les politiques éditoriales sont virtuellement aussi multiples. Orientées vers le marché, elles s'adressent à un public de consommateurs privés. Orientées vers l'enseignement, elles s'adressent à un public de spécialistes composé moins de consommateurs que de "producteurs", praticiens ou théoriciens, professionnels ou étudiants. Orientées vers la conservation, elles s'adressent moins à des consommateurs ou à des producteurs qu'à des usagers et aux instances décisionnelles publiques, étatiques ou non, qui créent ces usagers.

Si à chaque fois, il s'agit bien de créer des réputations, la façon d'y arriver diffère fondamentalement. À ce chapitre, la transformation des stratégies de la critique d'avant-garde est instructive. Alors que jusqu'à récemment on s'adressait à un public de consommateurs privés, à un public d'individus fréquentant les galeries, en faisant la promotion pédagogique d'une carrière individuelle, la tendance actuelle consiste plutôt à faire la promotion de mouvements stylistiques, présentés déjà comme historiques, et cela en association plus ou moins directe avec les secteurs de l'enseignement: le critique d'art est la plupart du temps un enseignant d'histoire de l'art. C'est qu'il s'agit prioritairement de convaincre des musées, c'est-àdire les instances publiques de conservation de l'art. La démarche est plus d'ordre politique qu'économique. L'orientation est plus idéologique qu'impartialement intellectuelle. Il faut convaincre le public et l'État de la nécessité de conserver l'art contemporain.

Pour y arriver, il faut plus qu'un commentaire isolé et sporadique par un interprète indépendant. Il faut une complicité et une concertation continues entre des partenaires formels et aussi une capacité à introduire le nouveau dans l'ancien, l'art d'avant-garde dans l'actualité publique. Mais la situation reste paradoxale dans la mesure où il s'agit alors de construire l'autonomie formelle de l'art (les organisations) pour mieux l'abolir (l'introduire dans le public). En fait, pour arriver à attribuer une signification artistique à quelque chose ou à quelqu'un, la meilleure manière est de faire comme s'il était déjà connu. Alors on doit trouver, dans la production nouvelle, des éléments de définitions sociales de l'art établi, ainsi que des éléments d'actualité publique. Et en ce sens, le critique ne peut retrouver, ici, que ce que l'artiste a déjà incorporé, dans son oeuvre, de conventions et d'interprétations négociées, ainsi que ce que les autres intermédiaires y ont ajouté. Mais il réorganise ces éléments ou ces forces autrement, de façon à les faire converger dans une interprétation singulière. À ce titre, la critique d'art reste une procédure locale très hasardeuse, empirique et approximative, qui se constitue elle-même par essais et erreurs, ce qui la rapproche de la création artistique dont elle fait part. À ce niveau, son influence dépend de sa capacité à faire converger, dans son commentaire, des forces ou des déterminations hétérogènes (l'oeuvre, le musée, la galerie, l'école, l'artiste, le public, la théorie), qui ne se connaissent pas ou peu, en essayant d'en préciser la convergence. Dans la mesure où cette équation de forces a un bon coefficient (une co-efficacité), l'attribution de la signification artistique sera convaincante et le procès de légitimation au moins partiellement réussi. Il y a des chances alors que son commentaire devienne à son tour déterminant, repris par le langage du milieu de l'art et la rumeur publique. De la sorte, le critique d'art a beaucoup d'affinités avec l'impressario du spectacle populaire⁷. La frontière qui l'en sépare n'est pas beaucoup plus stable que celle qui sépare l'art de la société.

La fonction critique de l'oeuvre et le statut critique de l'art.

Tout ceci suppose que la critique écrite ne serve qu'à formaliser des forces critiques déjà présentes par ailleurs. La critique d'art n'a donc pas le privilège de la critique en art. Et le grand inconnu à ce chapitre reste le "grand public", la signification qu'il accorde à l'art et l'interprétation subjective qu'éventuellement il en fait. Cette critique est toujours plus ou moins sauvage et ne se formalise que sur le mode de la rumeur, de la plaisanterie ou de l'indifférence. Mais ceci ne signifie pas qu'il n'y ait une activité d'objectivation artistique réelle de la part du public au sens large, de la société. C'est nécessairement à cette source que constitue la réception que s'alimente la production artistique, qu'elle y trouve à la fois sa motivation et sa légitimation. Et il ne peut s'agir ici d'un simple rapport de force (convaincre un public). Il y faut au contraire un rapport social a priori, un consensus au moins minimal.

Respecter un consensus, ce n'est pas respecter une orthodoxie. Un consensus est rarement unanime. Il se structure plutôt autour du conflit. Il est de nature à la fois historique, politique, linguistique et anthropologique. Un consensus établit une norme en vertu de laquelle l'objet de l'activité peut être instauré pour un sujet individuel et collectif, de façon concrète et rationnelle. En art, la norme du consensus est l'oeuvre. L'oeuvre est le moyen par lequel l'art peut justifier son autonomie, établir sa cohérence interne et s'insérer dans la communauté intersubjective en tant au'objet et activité propre. C'est aussi une manière de spécifier ce qu'est une activité sociale: l'oeuvre se distingue ainsi du travail, du loisir, de l'opération technique, de la formalisation scientifique, du comportement économique, de la conduite ou de l'*action* politique, de la *vie* biologique, etc. qui sont toutes des définitions spécifiques de ce qu'est une activité. C'est par ce processus de différenciation, toujours un peu négatif, qu'on a pu parler d'une fonction critique de l'oeuvre. Ce n'est que dans la mesure où l'on peut concevoir et reconnaître quelque chose qui ne soit ni un travail, ni un loisir, ni une opération, etc., que l'art peut s'instaurer en tant que tel.

De la sorte, le problème de la fonction critique de l'oeuvre (l'art qui critique la société) est inextricablement lié à celui de son statut "critique" (la société aui critique l'art). Que l'art puisse être posé comme un objet de contestation est indissociable du fait au'il soit un obiet d'interprétation et de négociation. On peut s'entendre sur l'oeuvre en tant que norme, sans s'entendre sur la forme de l'objet ni sur le sens de la pratique. La fonction critique de l'oeuvre est indissociable de sa fonction interprétative, tandis que son statut critique est indissociable de son statut de valeur négociable. C'est ce qui, de part et d'autre, constitue l'art en tant qu'objet de contestation. Son statut négociable incertain ne nous permet pas de lui attribuer une fonction de contestation puisqu'a priori une fonction d'interprétation irréductible en a fondé la léaitimité.

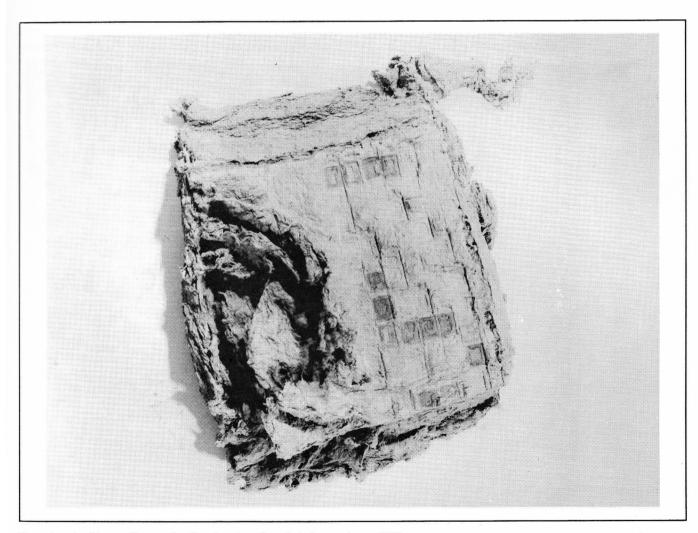
L'oeuvre a donc un statut composite, culturel et institutionnel à la fois, objet singulier d'interprétation et concept normatif. À ce chapitre, le problème concerne la possibilité même de l'institutionnalisation d'une telle norme. Doit-on ou non accepter l'institutionnalisation d'une telle activité? Doit-ont unifier, autonomiser, légitimer? Les réponses à de telles questions ne peuvent être dichotomigues, sans pour autant être abandonnées à un relativisme intégral. Chaque oeuvre nouvelle met plus ou moins en cause l'institution établie, ses routines ou ses rituels, ce qui suppose une instabilité initiale de l'institution, qui ne peut alors être pensée que sous l'anale de l'institutionnalisation, comme un processus inévitablement polémique. De plus, ce processus ne peut se différencier du reste au'à l'intérieur et par l'entremise du reste, ce qui suppose une autonomie toute relative, même de la part de ses plus ardents défenseurs. En effet, si l'oeuvre est ce qui spécifie l'entité artistique, est bien ce que ce monde cherche à faire et à diffuser, à consommer et à percevoir, on ne peut simultanément la connaître qu'en en faisant, en en diffusant, en en consommant, en en percevant. Il y a ainsi beaucoup d'activités en art aui ne relèvent pas de son concept: beaucoup de travail, de loisir, de comportements économiques, de stratégies politiques, d'opérations techniques, etc. Tout cela est incorporé non seulement dans la forme de l'oragnisation mais dans la forme de l'oeuvre ellemême. De plus, il y a aussi, à l'extérieur du monde de l'art, des oeuvres qui ne sont pas associées à ce monde: des oeuvres scientifiques, philosophiques par exemple.

On peut alors douter de cette spécificité de l'oeuvre d'art ou même y renoncer. Cette norme reste toujours plus vaque et lointaine que la production qui l'actualise, que l'organisation qui la concrétise et que la réception qui en parachève la définition. Mais de l'objectivation de cette norme dépend autant la possibilité d'une collaboration stable entre des partenaires, que celle d'une contestation efficace de la manière dont elle est ici et là actualisée et définie. Dans ce dernier cas, il s'agit toujours de faire jouer une définition de ce qu'est une oeuvre d'art contre une autre. Et cet enieu normatif touche non seulement à la forme de l'objet mais aussi à celle du milieu social où il s'élabore. D'une part, ce aui est contesté par certains objets et pratiques artistiques, ce sont toujours des définitions sociales préétablies de ce au'est l'oeuvre. D'autre part, ce aui est contesté par la société et ses différents secteurs d'activités, c'est toujours un milieu de l'art, c'est-à-dire une définition particulière de ce qu'est une société. Et cette dernière objectivation dépend elle-même du statut que l'oeuvre occupe vis-à-vis d'autres définitions de ce qu'est une activité sociale. Ce statut ne peut s'être constitué que par la concurrence et la pression inter-institutionnelle: l'art contre la technoscience, l'économie politique, la vie quotidienne.

De la sorte, ce processus de différenciation critique est à la fois une contrainte et une condition de possibilité à l'autonomisation, l'unification et l'institutionnalisation de l'art. Cette position est doublement paradoxale et dynamique. D'une part, l'oeuvre, en tant que norme, permet l'action en la limitant. D'autre part, cette norme ne se réalise qu'en abolisant la frontière qui la sépare abstraitement de la société, en s'insérant dans la vie auotidienne, le travail, etc. On ne peut donc s'en tenir au caractère manifeste de l'institution artistique qui est aussi le plus abstrait. L'organisation n'est pas l'institution, le statut n'est pas fonction. L'institutionnalisation s'effectue, de facon souterraine, à travers des réseaux de socialisation, pré, para ou contre institutionnels, tout autant qu'à l'aide de l'institution manifeste: mouvements plutôt qu'écoles, amateurs plutôt que professionnels, producteurs anonymes plutôt qu'artistes réputés, critiques sauvages plutôt que critiques officielles. Pour reconstituer la cohérence de l'objet d'art, il faut rétablir celle du processus par lequel il vient et est venu à l'existence. C'est la place qu'occupent les auatre moments critiques précédemment discutés. Ce sont eux aui permettent à la fois l'objectivation et l'institutionnalisation du monde de l'art, peu importe où l'on se situe par rapport à ce projet et à cette tradition. Ce sont eux aui assurent son identité et qui permettent son identification. Cela correspond à la tâche de la critique. Car pas plus que l'institution ne peut être autonome et uniforme, la visibilité de l'oeuvre en tant qu'art, et de l'art en tant qu'oeuvre, ne peut être acquise.

NOTES

- Cf. à ce sujet M. Fournier, "L'artiste et le discours sur l'art", texte à paraître, I.Q.R.C. Voir également H.S. Becker, "Mondes de l'art et types sociaux", in Sociologie du travail, no 4, 1083
- H.S. Becker, "Aesthetics, Aestheticians, and Critics", in Art Worlds, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982.
- A. Hennion, "Une sociologie de l'intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés", in Sociologie du Travail, no 4 1083
- 4. H.S. Becker, opus cité, pp. 14-24.
- "Le directeur artistique représente le public comme le représentant de commerce ses savonnettes: on ne lui demande
- pas de ressembler à sa marchandise, ni même d'en être le porte-parole fidèle on sait qu'il ment pour vendre. On lui demande d'être là: même s'il parle trop, ou pas assez, même si on ne le croit pas, sa présence force un quincaillier qui a bien d'autres choses à faire à tenir compte de ce qu'il représente. Comme le directeur artistique, il est payé pour gêner les autres les empêcher de faire comme s'il n'était pas là", A. Hennion, art. cit. p. 467.
- Cf. à ce sujet A. Hauser, "Art Criticism", in Sociology of Art, 1982; J.R. Kramer, "The Social Role of the Litterary Critic", in Art as Institution; L. Venturi, History of Art Criticism, E.P. Dutton and Co. Inc., New York, 1964.
- 7. Cf. A. Hennion, article cité.



Diane Landry, "Amas d'impressions", pulpe de coton et de lin, gaufrage, 1985. (Photo: Denis Blackburn)