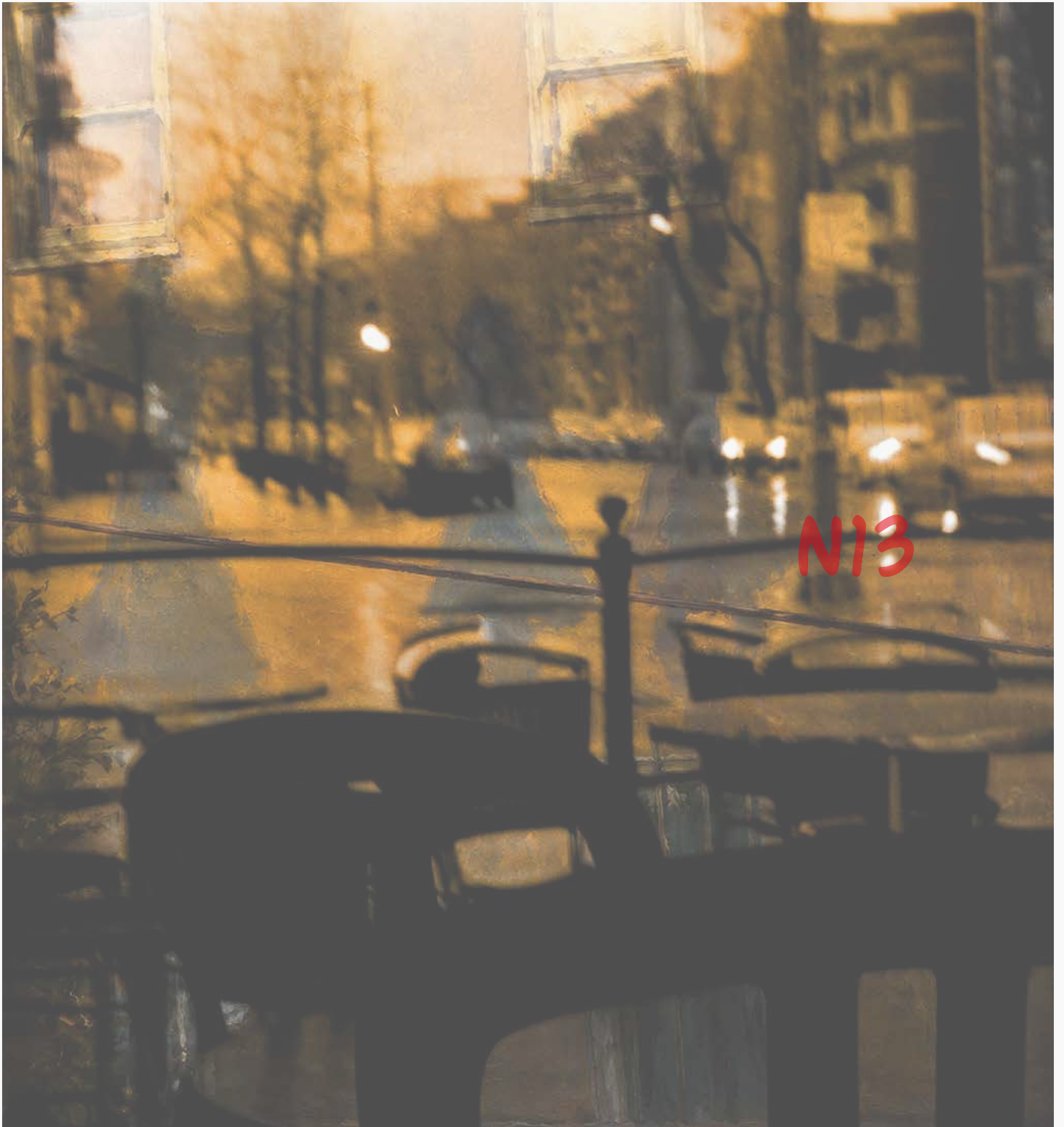


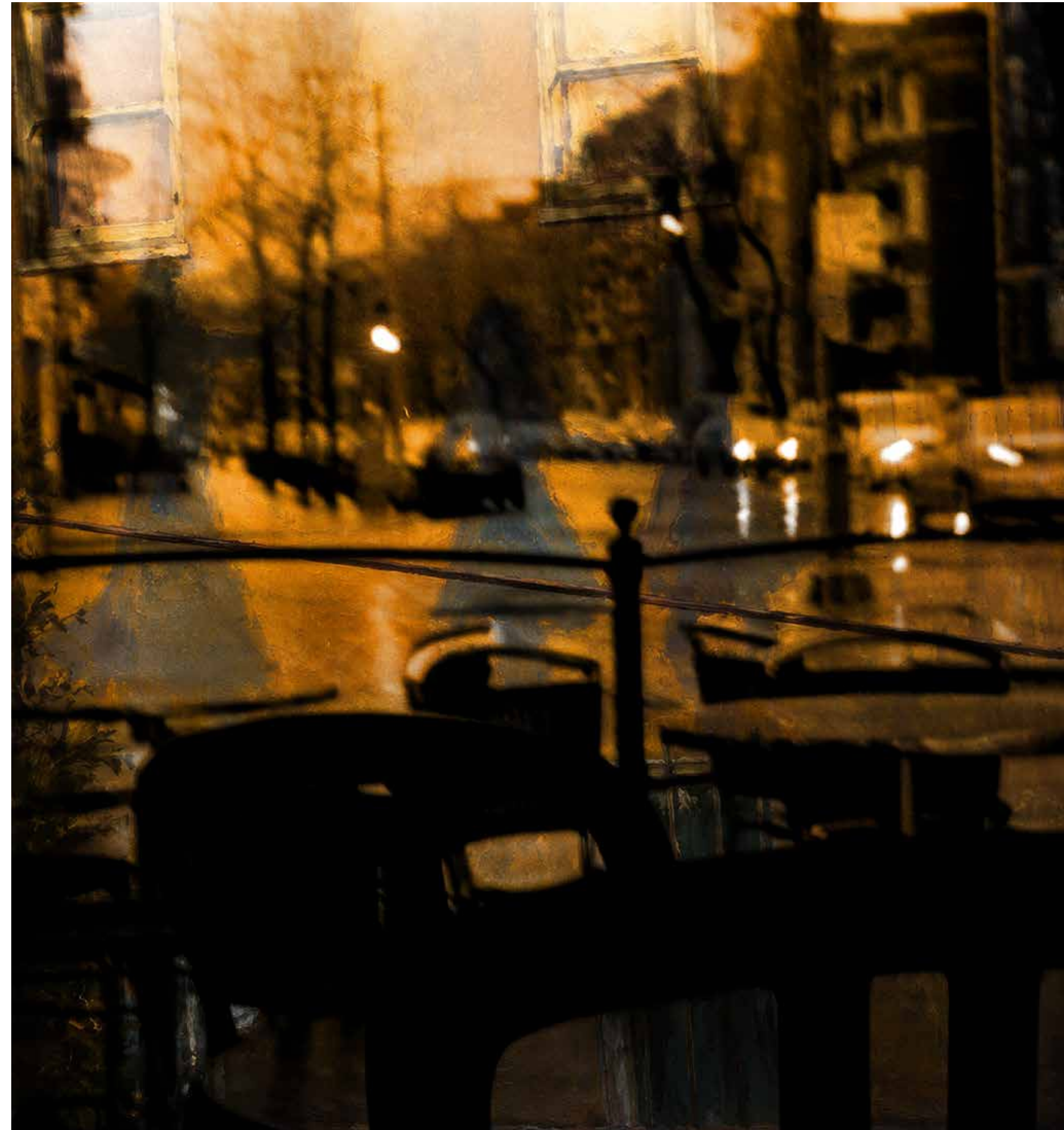
101 DALTONIENS



101 daltoniens est rédigé par des artistes. Nous aimerions bien dire une connerie du genre : « Les opinions exprimées dans ces articles ne représentent pas nécessairement celles des éditeurs. » Malheureusement, elles sont pas mal souvent sur la coche, et nous ne publierions pas un truc avec lequel nous ne sommes pas d'accord.

Eh oui, 101 daltoniens paie ses entrées et ne va pas squatter du vin cheap lors des vernissages, ni ressortir des conférences de presse avec un catalogue d'exposition gratos sous le bras... Nous sommes indépendants, vraiment indépendants.

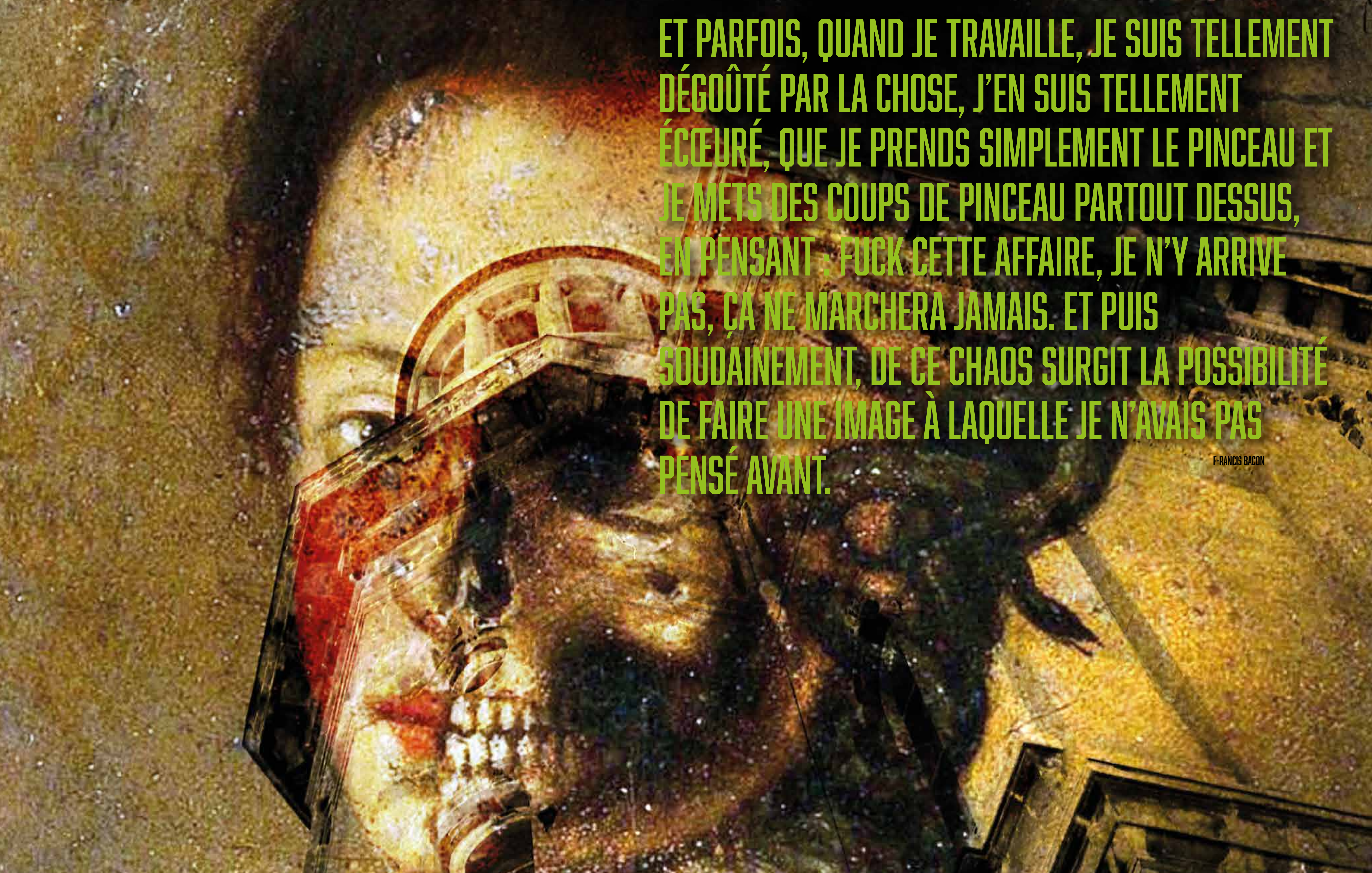
101 DALTONIENS



101 daltoniens est rédigé par des artistes. Nous aimerions bien dire une connerie du genre : « Les opinions exprimées dans ces articles ne représentent pas nécessairement celles des éditeurs. » Malheureusement, elles sont pas mal souvent sur la coche, et nous ne publierions pas un truc avec lequel nous ne sommes pas d'accord.

Eh oui, 101 daltoniens paie ses entrées et ne va pas squatter du vin cheap lors des vernissages, ni ressortir des conférences de presse avec un catalogue d'exposition gratos sous le bras... Nous sommes indépendants, vraiment indépendants.

← M3

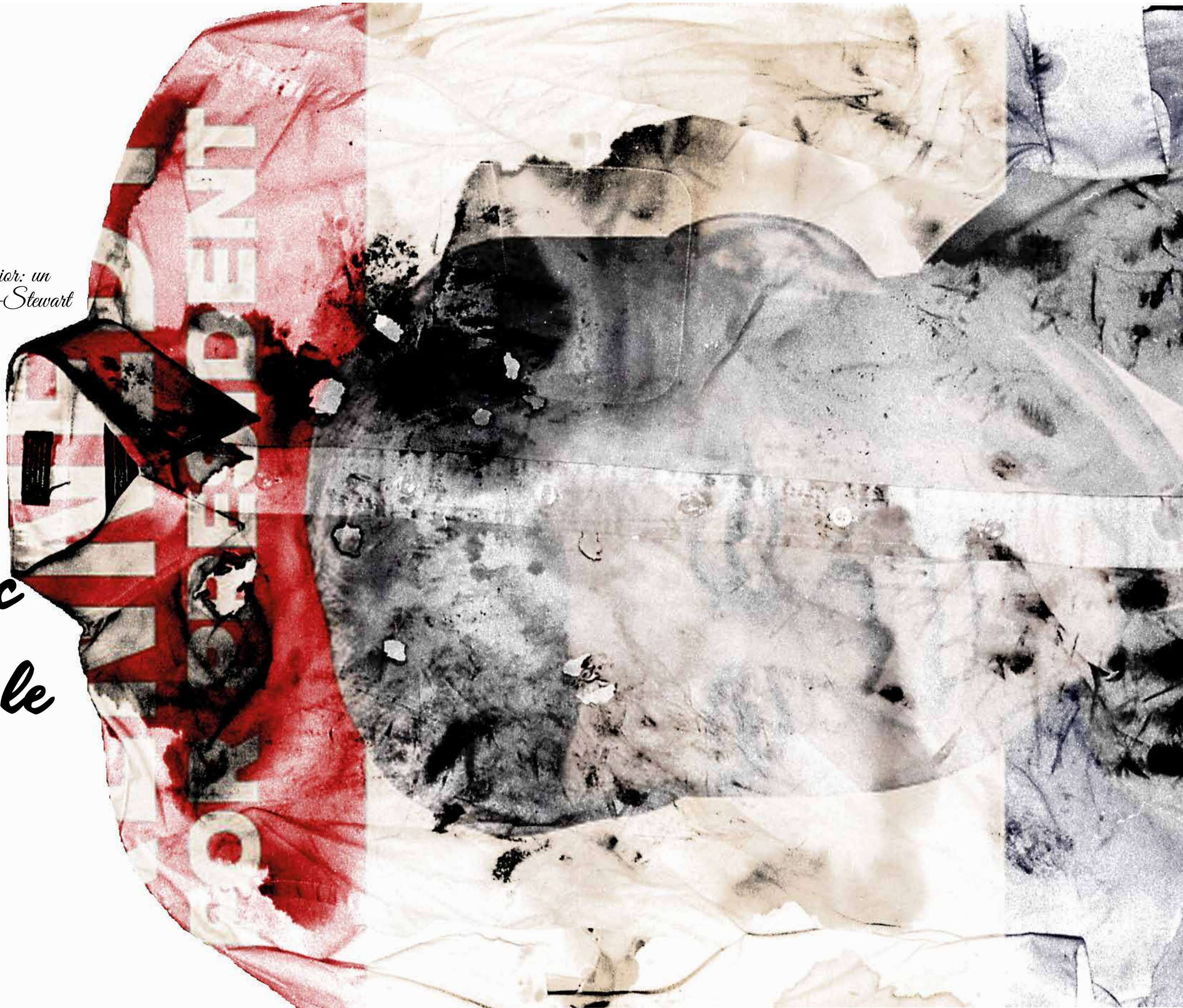


ET PARFOIS, QUAND JE TRAVAILLE, JE SUIS TELLEMENT DÉGOÛTÉ PAR LA CHOSE, J'EN SUIS TELLEMENT ÉCŒURÉ, QUE JE PRENDS SIMPLEMENT LE PINCEAU ET JE METS DES COUPS DE PINCEAU PARTOUT DESSUS, EN PENSANT : FUCK CETTE AFFAIRE, JE N'Y ARRIVE PAS, ÇA NE MARCHERA JAMAIS. ET PUIS SOUDAINEMENT, DE CE CHAOS SURGIT LA POSSIBILITÉ DE FAIRE UNE IMAGE À LAQUELLE JE N'AVAIS PAS PENSÉ AVANT.

F-RANCIS BACON

Nous sommes allés voir voir Céline en Dior: un moment éblouissant au Musée McCord-Stewart

C'est de la merde, le truc aurait dû plutôt porter le titre de: Comment perdre toute crédibilité en minutes.





Depuis quelques années déjà, plusieurs se demandent ce qui se passe avec le programme d'histoire de l'art de l'UQAM, et avec tout ce qui gravite autour de lui, notamment ses formations connexes en muséologie et en diffusion de l'art. Et bien sûr la psedo-refonte du programme n'arrangera rien... comme c'est le cas depuis bientôt 40 ans.

Selon certains étudiants, la session d'automne 2025 a marqué un creux particulièrement ridicule. Un cours sur les techniques d'exposition donné par quelqu'un qui, manifestement, n'en a jamais vraiment fait. Un cours sur le marché de l'art confié à une personne n'ayant jamais véritablement évolué dans le monde des acquisitions, qu'elles soient muséales ou commerciales. Bref, on semblait avancer selon cette vieille philosophie du « moi aussi, je pourrais le faire », formule qui, selon un ancien directeur de département, résume assez bien une partie du problème.

On passera rapidement sur la disparition de cours essentiels en gestion de projet et en design d'exposition. On passera aussi sur cette muséologie enseignée avec dix ans de retard sur ce qui se fait dans le milieu. À cela s'ajoute la toute nouvelle paranoïa ambiante autour de l'intelligence artificielle. Plutôt que de comprendre ces outils, plutôt que d'apprendre à les intégrer intelligemment dans l'enseignement, certains préfèrent revenir à la forme la plus archaïque de l'éducation : l'examen. Le par cœur redevient alors plus important que la compréhension. Les travaux disparaissent, question de ne surtout pas avoir à se demander si un étudiant a utilisé ou non un outil numérique, question aussi d'éviter les complications tant disciplinaires qu'administratives.

La recherche, nous dit-on, ce sera pour la maîtrise. Très bien. Sauf que cette recherche ressemble maintenant à un entonnoir : plus le sujet se rétrécit, plus il devient inutilisable, et plus la main du directeur ou de la directrice pèse lourd dans l'orientation du travail. Mais bon, au moins, c'est une maîtrise.

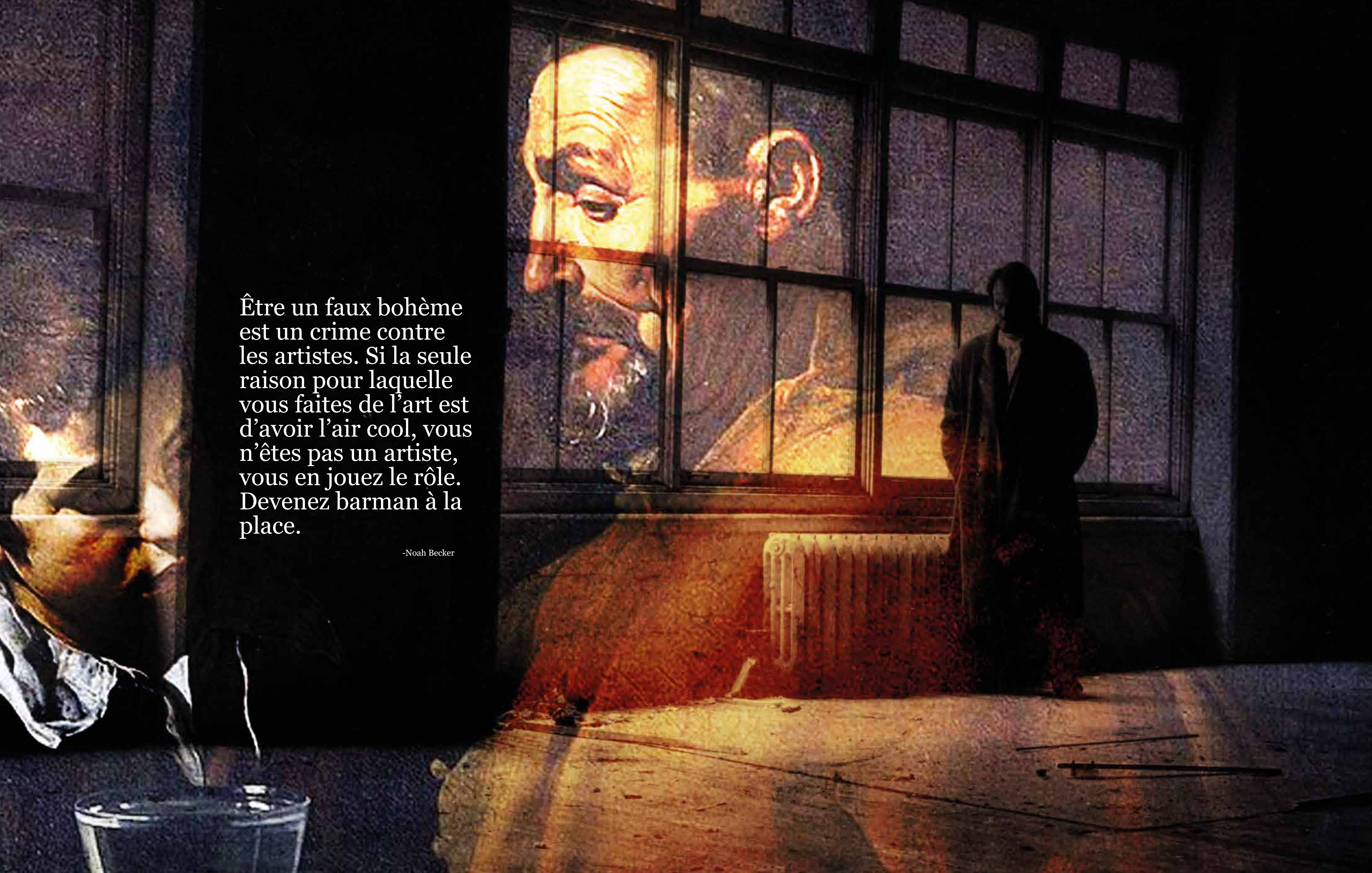
Le problème le plus insidieux demeure pourtant ailleurs. Il n'y a presque jamais de véritable remise en question sur la place et le ton des lectures. Certains examens se limitent pratiquement à vérifier la compréhension de textes eux-mêmes incompréhensibles. On confond alors difficulté et profondeur. On confond jargon et pensée. On pousse parfois davantage une idéologie qu'un savoir, comme si une pseudo prise de conscience suffisait à remplacer une formation réelle.

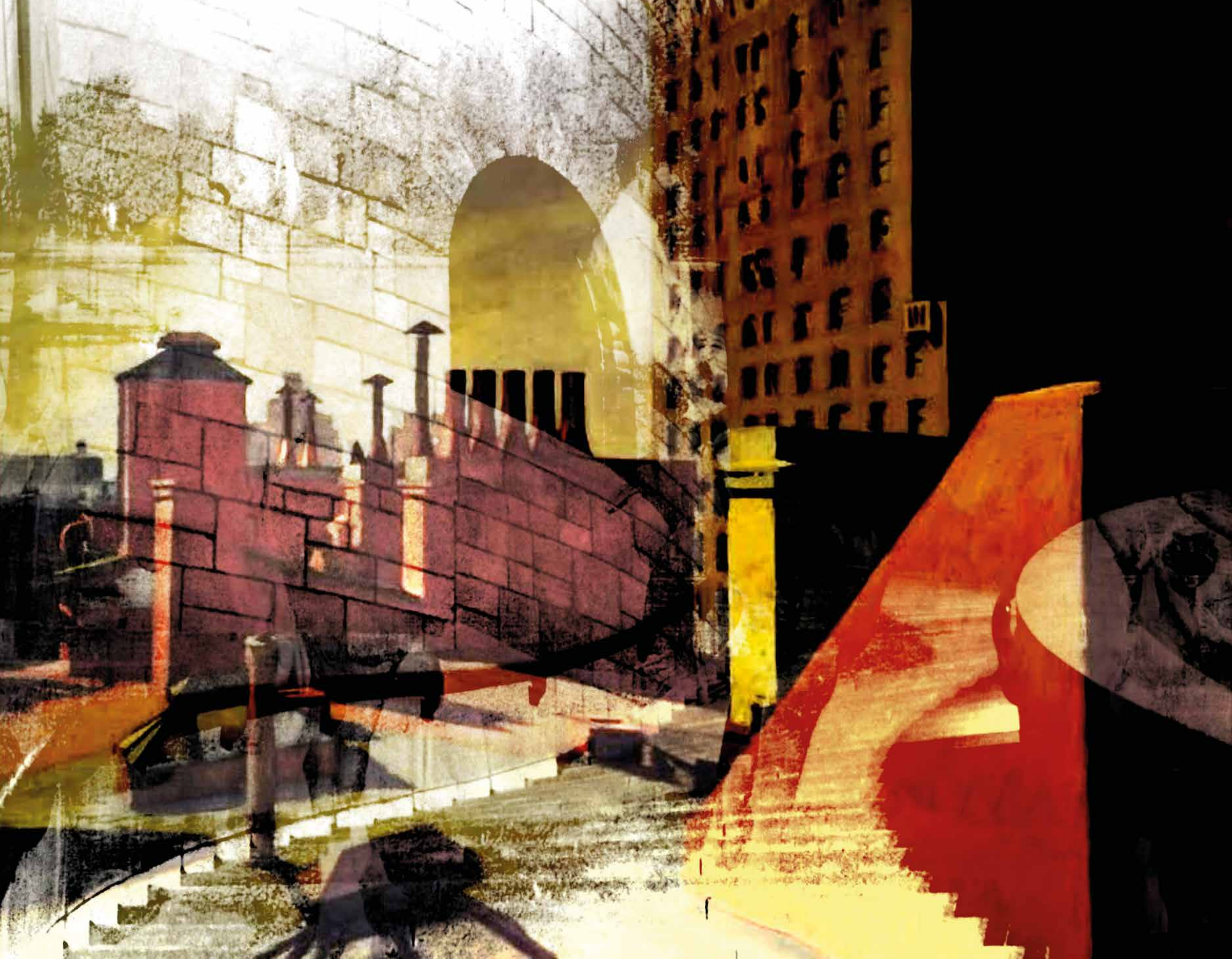
Dans cette nouvelle mouture du programme, la place accordée à la photographie demeure encore minime. On ne discutera presque pas de design graphique, encore moins de design industriel. Le cinéma restera à la marge. La gestion de galerie, les techniques de muséographie et les réalités concrètes du milieu seront traitées comme des détails secondaires. On continuera pourtant de maintenir ce voyage organisé en Europe chaque été, où les fils et filles de parents à l'aise pourront invoquer la Biennale de Venise pour parfaire une vision du monde édulcorée, décidément très loin du quotidien banal de l'artiste. À leur retour, ils pourront même livrer un joli discours sur la nécessité de la décarbonation dans le milieu muséal, ce qui demeure toujours plus chic que d'attendre la 10 au métro Papineau.

Et bien sûr, aucun véritable cours en arts visuels. On continuera donc de parler de ce qu'on ne connaît pas.

Être un faux bohème
est un crime contre
les artistes. Si la seule
raison pour laquelle
vous faites de l'art est
d'avoir l'air cool, vous
n'êtes pas un artiste,
vous en jouez le rôle.
Devenez barman à la
place.

-Noah Becker





Hier, j'ai vu quelque chose de très tristement triste : des étudiants en histoire de l'art exposant ce qu'ils appelaient leurs œuvres. Le mot était là, bien installé, bien droit sur ses petites jambes conceptuelles : œuvres. Pas exercices, pas essais, pas recherches maladroites, pas tentatives étudiantes, non. Des œuvres. Le mot avait été prononcé avec cette assurance étrange de ceux qui n'ont pas encore beaucoup touché à la matière, mais qui ont déjà appris à l'enrober dans un vocabulaire assez épais pour empêcher toute critique de passer.

C'était l'art comme devoir théorique. L'art comme cartel avant l'œuvre. L'art comme phrase de séminaire matérialisée à la hâte. On ne voyait pas une lutte avec un support, une matière, une technique, une forme, une lumière, un poids, une durée. On voyait surtout le désir d'être déjà du côté du commentaire, déjà du côté de l'interprétation, déjà du côté de la posture. Comme si le simple fait de nommer quelque chose « œuvre » suffisait à lui donner une nécessité.

Il y a là un symptôme plus large, et il ne concerne pas seulement les étudiants. Une partie de l'histoire de l'art a fini par produire des gens qui savent parler des œuvres sans savoir comment elles existent. Ils peuvent évoquer la crise du regard, le déplacement du signe, la performativité du geste, la déconstruction de l'espace muséal, mais ils ne savent pas toujours pourquoi une toile gondole, pourquoi une peinture craque, pourquoi une photographie perd sa densité, pourquoi une impression est molle, pourquoi une sculpture tient debout ou ne tient pas. Ils connaissent les catégories intellectuelles, mais pas les conditions matérielles. Ils savent nommer les fantômes, mais pas reconnaître les outils.

Or une œuvre n'est pas une idée tombée du ciel avec un cartel sous le bras. Une œuvre se fabrique, demande des décisions, impose des limites. Elle oblige à comprendre que la matière ne se laisse pas convaincre par un paragraphe bien tourné. On peut écrire tout ce qu'on veut sur l'intention, le dispositif, la trace, le déplacement ou la critique institutionnelle ; si l'objet est pauvre, mal pensé, mal fait ou simplement inexistant comme présence, le discours ne devrait pas lui servir d'assurance tous risques.

Mais c'est précisément là que le savoir purement théorique devient confortable. Il permet de transformer la faiblesse en stratégie. Le manque de métier devient refus du métier. L'absence de composition devient critique de la composition. L'indigence visuelle devient remise en question du visible. L'idée banale devient un geste radical. L'ennui comme expérience du vide. Et celui qui ose dire que tout cela ne tient pas debout passe aussitôt pour un esprit ancien, prisonnier de critères dépassés, incapable de comprendre la profondeur de ce qui, très souvent, n'est profond que parce qu'on a creusé le trou autour.

Le plus triste, dans cette affaire tristement triste, c'est que la technique n'est pas l'ennemie de la pensée. C'est même souvent par la technique que la pensée devient précise. Savoir comment une image se construit, comment un matériau réagit, comment un format impose une tension, comment un procédé limite ou ouvre des possibilités, ce n'est pas réduire l'art à du bricolage. C'est comprendre que les œuvres ne sont pas seulement des prétextes à interprétation. Elles sont des événements matériels. Elles portent en elles des choix, des contraintes, des accidents, des savoirs accumulés, parfois même des erreurs plus intelligentes que certains discours.

Quand on ignore cela, on risque de prendre une maladresse pour une position esthétique, une pauvreté de moyens pour une critique sociale, une incapacité technique pour une radicalité. On finit par confondre l'inachevé et le profond, le fragile et le pensé, le quelconque et le conceptuel. Et comme le milieu a appris à craindre le jugement direct, tout devient potentiellement défendable. Il suffit d'ajouter quelques mots lourds, du Bourdieux, un commentaire sur le rapport au corps ou à l'espace, et la chose, qui hier encore n'était qu'un objet mal fichu, se met soudain à demander le respect.

Il ne s'agit pas de réclamer que tous les historiens d'art deviennent peintres, graveurs, photographes ou sculpteurs. Ce serait ridicule. Mais on pourrait au moins souhaiter qu'ils sachent un peu de quoi ils parlent quand ils parlent des œuvres. Qu'ils comprennent qu'une image n'est pas seulement un signe, qu'une surface n'est pas seulement un champ symbolique, qu'un objet n'est pas seulement un dispositif. Qu'ils acceptent que la main pense aussi. Que le matériau pense aussi. Que le métier, même imparfait, même contesté, même dépassé par moments, reste une forme d'intelligence.

Hier, devant ces prétendues œuvres, ce qui manquait le plus n'était pas le talent. Le talent est rare, lent, incertain. Ce qui manquait, c'était plus élémentaire : une forme d'humilité devant l'acte de faire. Avant de proclamer une œuvre, il faudrait peut-être avoir rencontré la résistance d'un médium. Avant de parler de rupture, il faudrait savoir ce que l'on rompt. Avant de se réfugier dans l'art conceptuel comme dans un hôtel chauffé de la paresse matérielle, il faudrait pouvoir expliquer clairement ce que l'idée apporte que l'objet ne porte pas déjà.

Car le discours peut accompagner une œuvre, l'éclairer, l'ouvrir, la complexifier. Mais lorsqu'il devient nécessaire pour empêcher l'œuvre de s'effondrer, il ne l'explique plus : il la maintient artificiellement en vie. Et c'est peut-être cela que j'ai vu hier, dans toute sa petite solennité scolaire : non pas des œuvres, mais des objets sous perfusion théorique, entourés de jeunes prêtres du commentaire, déjà convaincus que parler au nom de l'art suffisait à en faire.





Je marchais le long de la route avec deux amis
– le soleil se couchait
– j’ai senti une vague de tristesse –
– le ciel est soudain devenu rouge sang
Je me suis arrêté, appuyé contre la clôture
Mort de fatigue – j’ai regardé au loin
Les nuages enflammés comme du sang et des épées
– Le fjord et la ville bleu-noir –
– Mes amis ont continué leur chemin – je suis resté
là, tremblant d’angoisse – et j’ai
eu l’impression qu’un vaste, interminable
Le cri traversait la nature

–Edvard Munch

Il fut un temps, pas si lointain, où l’histoire de l’art avait encore la prétention un peu austère de regarder les œuvres avant de parler d’elles. On observait la matière, la technique, les dates, les filiations, les ateliers, les commandes, les influences visibles, les ruptures réelles. On pouvait se tromper, bien sûr, mais au moins on se trompait devant quelque chose. Il y avait un tableau, une sculpture, une architecture, un objet, une trace matérielle à partir de laquelle penser. Le positivisme avait ses défauts, son goût de l’inventaire, sa foi parfois naïve dans le document, son obsession de classer le monde comme on classe des papillons morts. Mais il avait une vertu que notre époque semble avoir perdue : il obligeait à rendre des comptes au réel.

Puis est venue la grande libération théorique. On a déclaré suspecte l’idée même de fait. On a voulu en finir avec la vieille histoire de l’art jugée trop sèche, trop descriptive, trop attachée aux dates, aux archives, aux formes et aux objets. Il fallait désormais interpréter, déconstruire, déplacer, problématiser. Très bien. Le problème n’est pas d’avoir voulu penser davantage. Le problème est d’avoir fini par penser à la place de l’œuvre, puis parfois sans l’œuvre, et finalement contre elle. À force de se méfier des faits, on a ouvert la porte à un régime où presque tout pouvait se soutenir, pourvu que le vocabulaire soit suffisamment opaque.

C’est là que le n’importe quoi a trouvé son autoroute.

Non pas parce que toute théorie serait inutile, ni parce que toute lecture symbolique serait absurde. Une œuvre n’est pas seulement une chose posée devant nous comme une chaise dans une pièce. Elle transporte des idées, des croyances, des systèmes sociaux, des rapports de pouvoir, des désirs, des angoisses, des codes. Mais lorsque l’interprétation cesse d’être arrimée à ce que l’on peut voir, vérifier, comparer ou démontrer, elle devient une machine à produire de l’autorité. Celui qui parle le plus obscurément semble penser le plus profondément. Celui qui ne comprend pas est renvoyé à son ignorance. Le spectateur n’est plus devant une œuvre : il est devant un tribunal linguistique.

L’art conceptuel est arrivé exactement dans ce paysage comme un prince dans un royaume déjà prêt à l’accueillir. Il a poussé jusqu’au bout une idée redoutable : l’œuvre n’a plus besoin d’être intéressante visuellement, techniquement ou matériellement, puisqu’elle peut être d’abord une proposition. L’objet peut être pauvre, banal, absent, remplaçable. Ce qui compte, nous dit-on, c’est l’idée. Mais encore faut-il que cette idée soit autre chose qu’une notice de cartel qui respire fort dans le vide.

Car voilà le paradoxe : un art qui prétendait remplacer la contemplation par l’idée a souvent produit des œuvres impossibles à expliquer autrement que par un appareil verbal extérieur. Sans le texte au mur, sans le communiqué, sans la conférence, sans le commissaire, sans la petite liturgie universitaire qui vient nous dire quoi penser, une grande partie de ces objets s’effondre dans son insignifiance. L’œuvre ne parle plus. On parle pour elle. Et plus elle est muette, plus le discours doit crier.

On a alors vu apparaître cette étrange situation : l’échec de l’expérience esthétique devenait la preuve de sa profondeur. Vous ne ressentez rien ? C’est que vous êtes prisonnier des vieux critères. Vous ne voyez rien ? C’est que l’œuvre interroge justement le visible. Vous trouvez cela pauvre ? C’est que la pauvreté matérielle critique les structures de production. Vous trouvez cela confus ? C’est que la confusion déstabilise les régimes de sens. Tout devenait récupérable. Même l’ennui. Surtout l’ennui.

L’abandon du positivisme n’a donc pas seulement déplacé les méthodes de l’histoire de l’art. Il a changé la position du spectateur. Autrefois, on pouvait discuter d’une attribution, d’une influence, d’une composition, d’une couleur, d’une technique, d’un contexte. Aujourd’hui, trop souvent, on doit d’abord traverser une douane théorique. L’œuvre n’est plus le point de départ ; elle devient le prétexte. On ne regarde plus pour comprendre, on comprend avant de regarder, parce que le discours a déjà décidé ce qu’il fallait y voir.

C’est ainsi que l’art le plus fragile est devenu le plus protégé. Une peinture ratée peut encore être jugée comme peinture. Une sculpture maladroite peut encore être confrontée à sa présence matérielle. Mais une proposition conceptuelle faible se réfugie derrière son intention. Elle ne se défend pas par ce qu’elle est, mais par ce qu’elle affirme vouloir déplacer, questionner, subvertir. Le vocabulaire lui sert de garde du corps.

Il ne s’agit pas de réclamer un retour naïf au registre de police de l’histoire de l’art, avec ses dates, ses noms, ses écoles et ses certificats d’authenticité comme seule vérité possible. Ce serait absurde. Mais il faudrait peut-être retrouver un minimum de décence intellectuelle : une interprétation doit répondre à quelque chose. Une œuvre doit pouvoir survivre un instant sans perfusion textuelle. Une idée doit être formulable sans disparaître dans la brume. Et l’histoire de l’art, si elle veut encore mériter son nom, devrait parfois recommencer par ce geste presque révolutionnaire : regarder.

Le positivisme croyait peut-être trop aux faits. Notre époque croit trop facilement que le discours peut les remplacer. Entre ces deux erreurs, il y avait une voie possible : penser à partir des œuvres plutôt que d’utiliser les œuvres comme alibis. Mais cette voie demande une chose devenue rare : accepter que tout ne soit pas profond parce que c’est incompréhensible, et que certaines œuvres, une fois le rideau théorique levé, ne disent tout simplement pas grand-chose.



Il fut un temps, pas si lointain, où l'histoire de l'art avait encore la prétention un peu austère de regarder les œuvres avant de parler d'elles. On observait la matière, la technique, les dates, les filiations, les ateliers, les commandes, les influences visibles, les ruptures réelles. On pouvait se tromper, bien sûr, mais au moins on se trompait devant quelque chose. Il y avait un tableau, une sculpture, une architecture, un objet, une trace matérielle à partir de laquelle penser. Le positivisme avait ses défauts, son goût de l'inventaire, sa foi parfois naïve dans le document, son obsession de classer le monde comme on classe des papillons morts. Mais il avait une vertu que notre époque semble avoir perdue : il obligeait à rendre des comptes au réel.

Puis est venue la grande libération théorique. On a déclaré suspecte l'idée même de fait. On a voulu en finir avec la vieille histoire de l'art jugée trop sèche, trop descriptive, trop attachée aux dates, aux archives, aux formes et aux objets. Il fallait désormais interpréter, déconstruire, déplacer, problématiser. Très bien. Le problème n'est pas d'avoir voulu penser davantage. Le problème est d'avoir fini par penser à la place de l'œuvre, puis parfois sans l'œuvre, et finalement contre elle. À force de se méfier des faits, on a ouvert la porte à un régime où presque tout pouvait se soutenir, pourvu que le vocabulaire soit suffisamment opaque. C'est là que le n'importe quoi a trouvé son autoroute.

Non pas parce que toute théorie serait inutile, ni parce que toute lecture biologique serait absurde. Une œuvre n'est pas seulement une chose posée devant nous comme une chaise dans une pièce. Elle traverse des idéologies, des croyances, des systèmes sociaux, des rapports de pouvoir, des désirs, des angoisses, des codes. Mais lorsque l'interprétation se réduit à ce que l'on peut voir, vérifier, comparer ou démontrer, elle devient une machine à produire de l'autorité. Celui qui ne comprend pas semble penser le plus profondément. Celui qui ne comprend pas est renvoyé à son ignorance. Le spectateur n'est plus devant une œuvre : il est devant un tribunal linguistique.

L'art conceptuel est arrivé exactement dans ce pays où comme partout ailleurs, on est déjà prêt à l'accueillir. Il a poussé jusqu'au bout une idée redoutable : l'œuvre n'a plus besoin d'être incarnée, visible, tangible, ou matériellement, puisqu'elle peut être d'abord une proposition. L'objet peut être pauvre, banal, absent, éphémère. Le seul impératif nous dit-on, c'est l'idée. Mais encore faut-il que cette idée soit autre chose qu'une notice de cartel qui respire feinte et fausseté.

Car voilà le paradoxe : un art qui prétendait remplacer le voir se dédiant à produire des œuvres impossibles à expliquer autrement que par un appareil verbal extérieur. Sans le langage, l'œuvre n'existe pas. Dans la conférence, sans le commissaire, sans la petite liturgie universitaire qui vient nous dire quoi penser, l'œuvre se désintègre et s'effondre dans son insignifiance. L'œuvre ne parle plus. On parle pour elle. Et plus elle est muette, plus le discours doit crier.

On a alors vu apparaître cette étrange situation : l'échec de l'expérience esthétique devenait la preuve de sa profondeur. Vous ne ressentez rien ? C'est que vous êtes prisonnier des vieux critères. Vous ne voyez rien ? C'est que l'œuvre interroge justement le visible. Vous trouvez cela pauvre ? C'est que la pauvreté matérielle critique les structures de production. Vous trouvez cela confus ? C'est que la confusion déstabilise les régimes de sens. Tout devenait récupérable. Même l'ennui. Surtout l'ennui.

L'abandon du positivisme n'a donc pas seulement déplacé les méthodes de l'histoire de l'art. Il a changé la position du spectateur. Autrefois, on pouvait discuter d'une attribution, d'une influence, d'une composition, d'une couleur, d'une technique, d'un contexte. Aujourd'hui, trop souvent, on doit d'abord traverser une douane théorique. L'œuvre n'est plus le point de départ : elle devient le prétexte. On ne regarde plus pour comprendre, on comprend avant de regarder, parce que le discours a déjà décidé ce qu'il fallait y voir.

C'est ainsi que l'art le plus fragile est devenu le plus protégé. Une peinture ratée peut encore être jugée comme peinture. Une sculpture maladroite peut encore être confrontée à sa présence matérielle. Mais une proposition conceptuelle faible se réfugie derrière son intention. Elle ne se défend pas par ce qu'elle est, mais par ce qu'elle affirme vouloir déplacer, questionner, subvertir. Le vocabulaire lui sert de garde du corps. Il ne s'agit pas de réclamer un retour naïf au registre de police de l'histoire de l'art, avec ses dates, ses noms, ses écoles et ses certificats d'authenticité comme seule vérité possible. Ce serait absurde. Mais il faudrait peut-être retrouver un minimum de décence intellectuelle : une interprétation doit répondre à quelque chose. Une œuvre doit pouvoir survivre un instant sans perfusion textuelle. Une idée doit être formulable sans disparaître dans la brume. Et l'histoire de l'art, si elle veut encore mériter son nom, devrait parfois recommencer par ce geste presque révolutionnaire : regarder.

Le positivisme croyait peut-être trop aux faits. Notre époque croit trop facilement que le discours peut les remplacer. Entre ces deux erreurs, il y avait une voie possible : penser à partir des œuvres plutôt que d'utiliser les œuvres comme alibis. Mais cette voie demande une chose devenue rare : accepter que tout ne soit pas profond parce que c'est incompréhensible, et que certaines œuvres, une fois le rideau théorique levé, ne disent tout simplement pas grand-chose.

