

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART DIT LE MONDE ET SES POSSIBLES.
UNE EXPÉRIENCE DIALOGIQUE ENTRE PEINTURE ACTUELLE
ET PHILOSOPHIE POLITIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
PASCALE BÉDARD

MAI 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS

Découvrir une vie battante dans un art qui me laissait auparavant assez froide. Réaliser qu'il est possible d'acquérir de nouvelles sensibilités en travaillant la connaissance d'un champ; qu'il vaut toujours mieux se mettre à l'écoute du monde avant d'écrire des éditoriaux. L'art contemporain : la meilleure leçon de sociologie qu'il m'ait été donné de recevoir. Reconnaître que, si l'enthousiasme n'est pas indispensable à l'accueil du sens, il est certain que le présupposé de la vacuité, du contenu faible, de l'inanité – face à une pratique qui se veut, au contraire, signifiante et résonnante – est probablement la meilleure attitude pour y lire, en effet, vide, insignifiance, production superfétatoire. La production artistique contemporaine s'avère souvent un défi pour la sensibilité, car elle ne montre plus le Beau; elle s'est tournée vers le Vrai, et souvent, elle tombe Juste, et dru. Une pluie acide sur les certitudes du Progrès, de la Société des Loisirs, de la Liberté 55, sur les belles promesses d'une modernité sans parole d'honneur. Voilà peut-être, au fond, la véritable définition du mot postmodernité : déception, soupir. Il faudra bien pourtant se retrousser les manches, car avec ou sans nous, la vie continuera son cours.

Voilà un peu ce qui m'habite à la fin de ce voyage au pays de l'art contemporain : une conclusion inattendue pour me réconcilier avec ma génération. Je remercie vivement tous ceux qui m'ont permis ce voyage, tous les artistes, peintres et autres, dont j'ai connu le travail, en particulier ceux que j'ai eu le privilège de rencontrer, ceux qui m'ont encouragée dans la démarche et ainsi donné, sans le savoir peut-être, la légitimité de me mêler de ce qui ne me regarde pas. Merci, continuez; votre travail est plus important que ce qu'en disent ceux qui défendent encore l'Art avec un grand A.

J'exprime ma reconnaissance la plus vive à ma famille – Lucie et Guy – à mon compagnon et inspirateur de première ligne – Péio – aux amis particuliers sans qui rien n'aurait été possible – Alf, Ben, Mylène, Blaise, Stef et tant d'autres. Pour l'accompagnement précieux, la confiance et le support indéfectible, Louis Jacob, Sociologie UQAM. Pour les conseils judicieux, Jean-François Côté, Sociologie UQAM; pour l'enseignement essentiel, Jacques Mascotto.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS ET REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	ix
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : POUR UNE SOCIOLOGIE DES ŒUVRES	
CHAPITRE I	
LES JALONS D'UNE SOCIOLOGIE DES OEUVRES.....	11
1.1. L'art, objet sociologique	11
1.2. Vers une sociologie des œuvres.....	22
CHAPITRE II	
L'ARMATURE DE LA RECHERCHE	27
2.1. La question de recherche et les hypothèses principales	28
2.2. Les stratégies de recherche	31
CHAPITRE III	
LE CORPUS À L'ÉTUDE ET LE CHAMP DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE	39
3.1. Description du champ.....	41
3.2. Le corpus choisi : la jeune peinture.....	49
Données concernant le corpus.....	59
DEUXIÈME PARTIE : QUAND LA PHILOSOPHIE POLITIQUE SE TOURNE VERS L'ŒUVRE D'ART	
CHAPITRE I	
HANNAH ARENDT : L'EXPÉRIENCE DU MONDE COMMUN	63
1.1. Penser le vivre-ensemble	64
1.2. La particularité de l'art dans le monde.....	73
1.3. Œuvrer et agir dans le monde : conflit et résolution	80
1.4. Le poète et le citoyen : les distinctions à l'épreuve de la réalité	83
Conclusion : l' <i>inter esse</i> dans l'oeuvre	92

CHAPITRE II	
MICHEL FOUCAULT : L'EXPÉRIENCE DU DEHORS.....	95
2.1. Penser le rapport politique : pouvoir, savoir, corporalité, résistance.....	99
2.2. Un sujet non dialectique	104
2.3. L'œuvre d'art témoin épistémique.....	111
2.4. Hétérotopie	125
Conclusion : Subjectivation	130
CONCLUSION THÉORIQUE : LA RÉFLEXIVITÉ POLITIQUE DE L'ART	133
CHAPITRE III	
L'EXPÉRIENCE DU VISIBLE.....	135
3.1. Le dialogue des images : matières et pixels	140
3.2. L'individu contemporain : anomie et intimité.....	147
3.3. Le contrepoint de la tradition : écarts et accumulations	154
Conclusion de l'expérience du visible	162
CONCLUSION.....	165
Cahier des illustrations.....	171
Annexe I : Grille d'entretien avec les artistes.....	191
BIBLIOGRAPHIE	193
Sites internet utilisés pour la recherche sur le corpus	200

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Diego Vélasquez, <i>Las Meninas</i> (1656), huile sur toile, 318 x 276 cm (Madrid, Museo del Prado).....	171
Fig. 2 : Édouard Manet, <i>Dans la serre</i> (1879), huile sur toile, 115 x 150 cm (Berlin, Nationalgalerie).....	171
Fig. 3 : Édouard Manet, <i>Olympia</i> (1863), huile sur toile, 130,5 x 190 cm (Paris, musée d'Orsay)	171
Fig. 4 : Édouard Manet, <i>Un bar aux Folies Bergères</i> (1881-1882), huile sur toile, 96 x 130 cm (Londres, Courtauld Institute Galleries)	171
Fig. 5 : Dan Brault, <i>Radioactive Spring</i> (2007), acrylique, huile et sérigraphie sur toile, 60 x 48"	172
Fig. 6 : Ziad Naccache, <i>Sans-titre (accélération)</i> (2004), huile et acrylique sur toile, 183 x 183 cm	172
Fig. 7 : Nathalie Reis, <i>Cowpokes</i> (2007), crayon et huile sur papier marouflé, 22,5 x 25,5"	172
Fig. 8 : David Lafrance, <i>Le concours des trois perruches</i> (2006), huile sur toile, 90 x 72 pouce.....	173
Fig. 9 : Annie Hémond-Hotte (information non disponibles sur le site de la Galerie Art Mûr)	173
Fig. 10 : Rafael Sottolichio, <i>Paysage américain no.86</i> (2003), huile sur toile, 122 x 182 cm	173
Fig. 11 : Dominique Gaucher, <i>Plan</i> (2007), huile sur toile, 36 x 48"	174
Fig. 12 : Dominique Gaucher, <i>Draw in No. 3</i> (2006), huile sur panneau, 24 x 18"	174
Fig. 13 : Martin Bureau, <i>La quête du profit</i> (2007), acrylique et huile sur toile, 162 x 244 cm	174
Fig. 14 : Yann Leroux, <i>Gaël gracieuse</i> (2003), gouache sur carton, 41 x 30 cm	175
Fig. 15 : Sophie Privé, <i>Le match</i> (2005), acrylique et graphite sur toile, 121 x 91 cm	175
Fig. 16 : Yann Leroux, <i>Donald joue</i> (2005), huile sur bois, 246,5 x 124,5 cm	175
Fig. 17 : Sophie Privé, <i>Le thé #2</i> (2006), acrylique et graphite sur toile, 121 x 151 cm	175
Fig. 18 : Nicolas Grenier, <i>Sans titre (Early Evening)</i> (2004), huile sur panneau de bois, 7 x 9"	176
Fig. 19 : Rafael Sottolichio, <i>Intérieurs #1</i> (2006), huile et acrylique sur toile, 77 x 77 cm.....	176
Fig. 20 : Amélie-Laurence Fortin, <i>Mic</i> (2005), acrylique sur toile, 36,9 x 45,7 cm	176
Fig. 21 : Marc Séguin, <i>Saïf Al-Adel</i> (2005), huile et goudron sur toile, 183 x 122 cm	176
Fig. 22 : Alain Bonder, <i>Sans titre 2,15</i> (2004), huile, conté et acrylique sur toile, 26 x 26 cm.....	177
Fig. 23 : Rafael Sottolichio, <i>Crash</i> (2005), huile et acrylique sur toile, 183 x 137 cm	177
Fig. 24 : Marc Séguin, <i>Sabotage 5</i> (2006), fusain et huile sur lin, 61 x 51 cm	177
Fig. 25 : Marc Séguin, <i>Sabotage 16</i> (2006), fusain et huile sur lin, 61 x 51 cm	177
Fig. 26 : Nathalie Reis, <i>Bitches</i> (2006), acrylic, medium gel et crayon sur papier marouflé sur bois, 7 x 12", triptyque (7 x 4" chacun) (Giverny Capital Collection).....	178
Fig. 27 : Étienne Jubinville, <i>La perte (complot)</i> (2002), techniques mixtes, 73 x 61 cm.....	178
Fig. 28 : Dan Brault, <i>Gone Fishing</i> (2007), acrylique, huile et marqueur permanent sur toile, 36 x 48"	178
Fig. 29 : Marie-Hélène Bellavance, <i>The Long Flight I</i> (2007), mortier, pastel et graphite sur papier, 24 x 26,5 cm.....	179
Fig. 30 : Maguy Carpentier, <i>La chaise de ma grand mère</i> (2004), transfert d'image, acrylique, crayon graphique, pastel gras, 25,5 x 30,5 cm.....	179
Fig. 31 : Pascal Caputo, <i>sans titre</i> (2004), procédé mixte, 180 x 300 cm.	179
Fig. 32 : Amélie-Laurence Fortin, <i>Le Visiteur</i> (2004), acrylique sur toile, 114,3 x 114,7 cm	180
Fig. 33 : Péio Eliceiry, <i>Ara</i> (2006), acrylique et collages sur toile, 152 x 182 cm	180
Fig. 34 : Cynthia Girard, <i>Lumberjack</i> (2004), acrylic on canvas, 190 x 214 cm	180
Fig. 35 : Véronique Isabelle, <i>Requiem</i> (2005), acrylique sur toile, 151 x 120 cm.....	180
Fig. 36 : Péio Eliceiry, <i>Autoportrait</i> (2007), acrylique sur toile, 122 x 122 cm	181
Fig. 37 : Isa B. Junk, <i>Sur la route</i> (2005), Médium mixte sur bois, 122 x 91,5cm.....	181
Fig. 38 : Fabrice Landry (2006), (informations non disponibles) www.rythmes.tv/festival2006/artists/arts/fabrice2.php	181

Fig. 39 : Péio Eliceiry, <i>Les Gitans</i> (2007), acrylique et pastel sur papier marouflé, 51 x 65 cm.....	182
Fig. 40 : Amélie-Laurence Fortin, <i>Casa blanc</i> (2003), acrylique sur toile, 114,3 x 114,7 cm	182
Fig. 41 : Amélie-Laurence Fortin, <i>Le hockey bleu</i> (2004), acrylique sur toile, 121,3 x 121,3 cm	182
Fig. 42 : Cynthia Girard, <i>Louis Cyr</i> (2002), acrylique sur toile, 160 x 193 cm	182
Fig. 43 : Julie Ouellet, <i>Éloge de la gravité #3</i> (2005), huile et encaustique sur bois, 152,5 x 152,5 cm	183
Fig. 44 : Marie-Hélène Bellavance, <i>Le porteur d'ombre no 3</i> (2007), mortier, pastel et graphite sur toile, 15 x 15 cm.....	183
Fig. 45 : Véronique Isabelle, <i>Crash</i> (2005), acrylique sur toile, 107 x 122 cm.	183
Fig. 46 : Amélie Desjardins, <i>Élan</i> (2006), acrylique et collage sur toile, 2 x 36 x 51 cm	183
Fig. 47 : Max Wyse, <i>Le marché</i> (2006), technique mixte sur plexiglas, 122 x 122 cm	184
Fig. 48 : Thierry Arcand-Bossé, <i>Pork Brand</i> (2007), acrylique sur toile, 158 x 122 cm	184
Fig. 49 : Rafael Sottolichio, <i>Horror Vacui (Le collectionneur)</i> (2005), huile et acrylique sur toile, 183 x 244 cm.....	184
Fig. 50 : Christian Messier, <i>Babe</i> (informations non disponibles).....	185
Fig. 51 : David Lafrance, <i>Toxic Man</i> (2005), huile sur toile, 40 x 48".....	185
Fig. 52 : Pascal Caputo (2006), (informations non disponibles) www.rythmes.tv/festival2006 /artists/arts/pascal2.php	185
Fig. 53 : Thierry Arcand-Bossé, <i>LIFE (steak no.3)</i> (2006), huile et acrylique sur toile, 168 x 244 cm.....	185
Fig. 54 : Nicolas Grenier, <i>Sans titre (personnage 1)</i> (2006), huile sur panneau, 152 x 122 cm	186
Fig. 55 : Thierry Arcand-Bossé, <i>Figures avec vache</i> (2005), acrylique sur toile, 228,6 x 228,6 cm	186
Fig. 56 : Martin Sénéchal, <i>Sans titre (série Logo-trip)</i> (2004), acrylique sur toile, 92 x 84 cm	186
Fig. 57 : Bruno Gareau, <i>Sans-titre</i> (2002), techniques mixtes, détail.	186
Fig. 58 : Jean-Sébastien Denis, <i>Embranchement 05-08</i> (2005), technique mixte sur toile, 97 x 138 cm	187
Fig. 59 : Pierre-Yves Girard, <i>Triscapellei</i> (2006), huile sur toile, 30 x 46".....	187
Fig. 60 : Péio Eliceiry, <i>Un le Tout</i> (2006), médiums mixtes sur toile, 125 x 105 cm.....	188
Fig. 61 : Christian Messier, <i>Chef</i> , (informations non disponibles).....	188
Fig. 62 : David Lafrance, <i>Sceptic friendly</i> (2006), huile sur toile, 40 x 48".....	188
Fig. 63 : Cynthia Girard, <i>Filles du roi / Filles de joie</i> (2002), acrylique sur toile, 216 x 184 cm (MNBAQ).....	189
Fig. 64 : Nancy Bourassa, <i>Composition bêtes</i> (2005), techniques mixtes, 130 x 173 cm	189
Fig. 65 : Bruno Gareau, <i>Grandir</i> (2005), médiums mixtes sur papier, 26 x 30 cm	189
Fig. 66 : Alain Bonder, <i>Sans-titre</i> (2003), techniques mixtes, 51 x 55".....	189
Fig. 67 : Max Wyse, <i>Tlalpujahu</i> (2005), technique mixte sur plexiglas, 61 x 244 cm.....	190
Fig. 68 : Marc Séguin, <i>Void 2</i> (2006), huile sur toile, 274 x 406 cm.....	190

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- CC : ARENDT, Hannah. 1972. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- CHM : ARENDT, Hannah. 1988. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Presses pocket.
- CNP : FOUCAULT, Michel. 1968. « Ceci n'est pas une pipe » dans *Les Cahiers du chemin*, no 2, 15 janvier 1968, pp. 79-105. (DÉ II, p. 663)
- DÉ I : FOUCAULT, Michel. 2001. *Dits et écrits : 1954-1988*, Volume 1. Paris : Gallimard.
- DÉ II : FOUCAULT, Michel. 2001. *Dits et écrits : 1954-1988*, Volume 2. Paris : Gallimard.
- MC : FOUCAULT, Michel. (1966) 1990. « Les Suivantes », *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, pp. 19-31.
- PE : ARENDT, Hannah. 2000. *La philosophie de l'existence et autres essais*, Paris : Payot.
- PM : FOUCAULT, Michel. 2004. « La peinture de Manet », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp. 21-50.
- SAF : PÉQUIGNOT, Bruno. 2005. « Sociologie de l'art en France : un état des lieux », *Sociedade e estado*, vol. 20, no 2, pp. 303-335.
- VE : ARENDT, Hannah. 1981. *La vie de l'esprit. Tome 1 : La pensée*. Paris : PUF.
- VP : ARENDT, Hannah. 1986. *Vies politiques*. Paris : Gallimard.

RÉSUMÉ

Comment la jeune peinture du Québec actuel exerce-t-elle une fonction réflexive à l'égard de la société? Le projet de ce mémoire consiste à répondre à cette question, par le biais d'une analyse des contenus formels et thématiques d'œuvres picturales.

Devant les insuffisances méthodologiques de la sociologie de l'art contemporaine, une méthode originale d'approche des œuvres a été conçue. Ainsi, la première partie du mémoire se consacre, en premier lieu, à brosser l'historique de la discipline afin d'en cerner les orientations et les débats actuels. En second lieu, l'armature de la recherche est exposée en détail, suivie d'une description du corpus d'œuvres étudiées.

La deuxième partie du mémoire présente une exploration théorique de *la question des rapports entre l'art et le politique*, dans les œuvres de Hannah Arendt et de Michel Foucault. C'est à partir des acquis de ces études croisées, permettant de dégager des modalités de la fonction réflexive de l'art à l'égard de la société, que les œuvres ont été analysées. Réunissant plus de cent œuvres d'une soixantaine de peintres québécois nés après 1967, le corpus présente un panorama substantiel de cette production artistique particulière.

Les résultats de la recherche sont multiples. D'abord, étant donné que la jeune peinture québécoise demeure à ce jour très peu documentée, on peut considérer que la constitution du corpus d'œuvres de même que sa description sociographique et sa contextualisation sociologique participent à l'accroissement des connaissances sur l'art contemporain québécois. Ensuite, la méthodologie développée et testée dans ce mémoire s'avère fertile : des tendances ont été dégagées dans les manières dont les œuvres picturales questionnent la société. Finalement, les deux études théoriques, sur Arendt et Foucault, font le point sur la question de l'art chez chacun des auteurs et induisent un dialogue original. La conceptualisation de la fonction réflexive de l'art à l'égard de la société, issue de cette étude, demeure un acquis important de la recherche.

PEINTURE – QUÉBEC – ART CONTEMPORAIN – ARENDT – FOUCAULT –
SOCIOLOGIE DE L'ART

INTRODUCTION

Le dialogue implique la parole; dialoguer avec l'art d'aujourd'hui, c'est lui tendre un porte-voix. Mais l'art possède une parole multiple, dépassant le langage et l'histoire, les catégories et les interprétations. Tantôt, le « discours » de l'art ressemble davantage à une clameur, venue de tous les confluent de la culture, tantôt, il s'apparente au furtif reflet du promeneur dans la vitrine : renvoyant à soi, renvoyant au monde, appelant d'autant plus le dialogue entre l'intériorité et la société. La culture, comme l'explique Georg Simmel, s'accomplit dans la rencontre de l'esprit subjectif, incarné dans la conscience personnelle, avec l'esprit objectif, manifesté quant à lui dans toutes les productions spirituelles humaines, qu'elles soient sciences, architectures, art ou philosophie. Tragique, puisque l'esprit objectif, cristallisé, s'accumule sans fin au long de l'histoire, étouffant de son poids les aspirations créatives de l'esprit subjectif unique et limité par le temps, ce dialogue s'avère pourtant la seule voie possible de « l'âme en route vers soi ¹ ». Parmi ces objets de culture qui sont le lieu même de cette rencontre, son occasion et sa possibilité, les œuvres d'art, dans leur permanence relative et leur langue universelle, demeurent un espace privilégié pour l'accomplissement de la rencontre. L'ambition de la présente étude est d'explorer comment les œuvres d'art contemporaines assument ce rôle à l'égard du vivre-ensemble, font entendre leur voix dans le dialogue de la culture, proposant ainsi une occasion de lien social.

Loin de s'être éloignée du monde, la pratique artistique contemporaine s'immerge souvent au cœur de celui-ci. Tantôt, elle en investit les interstices, se faisant intervention urbaine, art action, graffiti. Ailleurs, elle s'en approprie la matière, usant de matériaux recyclés, trouvés, intégrant ou imitant les marchandises de consommation quotidienne. Enfin, elle n'a jamais cessé d'en questionner les finalités et les conditions d'existence, dans ses évocations de l'urbanité, de la sexualité, de la guerre, de l'identité, de l'utopie, de la mort. Il y

¹ Georg SIMMEL, *La Tragédie de la culture et autres essais* (trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris : Rivages, 1988, p. 180.

a bien, dans les œuvres d'art, une parole sur le monde partagé entre les humains, que la sociologie peut approcher en tant qu'objet de réflexion.

Le projet

Si l'art demeure un objet de recherche partagé, notamment par l'histoire de l'art, la philosophie esthétique et la sociologie, peu de chercheurs se risquent à approcher le contenu et le sens des œuvres contemporaines afin de les saisir comme objets de connaissance complémentaires, c'est-à-dire en s'accompagnant de leur présence pour mieux comprendre le monde. C'est ce que nous nous sommes proposé d'accomplir, afin d'expérimenter si une sociologie des œuvres laissant émerger la parole de celles-ci adressée à la société était possible, dans quelle mesure, d'après quelles modalités de recherche. Pour dégager des pistes d'approche afin de mener ce dialogue sociologique avec les œuvres picturales contemporaines, peu de modèles sont à la disposition du chercheur. De plus, parmi ceux qui s'avancent sur ce terrain, la plupart choisissent de s'attarder aux nouvelles formes de création comme la performance, l'installation et l'art multimédiatique, des formes récentes qui parlent beaucoup, de par leur apparition même et leur intégration au sein des institutions artistiques, de l'époque qui nous est contemporaine. S'en trouve rarement questionné le devenir actuel des formes d'art issues d'une longue tradition, dont la peinture. Le fait qu'une majorité d'artistes visuels entretiennent activement une pratique picturale indique l'importance de celle-ci et son intérêt sociologique, toujours actuel. Pour ces raisons entre autres, nous avons décidé de nous intéresser particulièrement à ce champ de l'art contemporain : la pratique picturale.

La première partie de ce mémoire se consacre ainsi à situer le projet de cette recherche dans le contexte de la sociologie de l'art actuelle. Cette réflexion épistémologique permet de dégager la possibilité et les voies d'accès à une sociologie des œuvres évitant les écueils du subjectivisme comme ceux de la théorie du reflet. Comment peut-on dépasser le conflit qui perdure entre sociologie de l'art « externaliste », s'attardant aux alentours sociologiques des productions artistiques – formation, diffusion, reconnaissance, etc. – en se refusant tout regard sur les œuvres elles-mêmes, et sociologie des œuvres, tentant d'isoler l'œuvre pour la comprendre dans sa spécificité? Ne serait-il pas nécessaire, pour comprendre le monde de l'art, la production artistique dans ses contenus et ses formes et ce qu'ils révèlent de la vie

sociale, de maintenir dans le champ de vision ces deux dimensions de la réalité de l'art? Ces deux aspects ne sont-ils pas indéfectiblement liés dans leurs conditions et leurs résultats? N'est-il pas également primordial d'approfondir la réflexion théorique sur les liens pouvant exister entre l'art, comme production et pratique, et la vie collective, la société? Deux principales stratégies de recherche nous guideront dans l'atteinte de ces objectifs.

Pour parvenir à cerner sociologiquement notre objet d'étude, de manière à pouvoir minimalement en qualifier les contours du point de vue des conditions de pratique, des lieux de formation et de diffusion mis à la disposition des artistes et du contexte général du monde de l'art, la première stratégie consista en la circonscription d'un corpus précis, décrit temporellement, géographiquement et artistiquement. Nous avons choisi d'approcher la peinture québécoise contemporaine de la jeune génération d'artiste dont la peinture est la discipline principale. En tant qu'objet d'investigation, ce pan de la production artistique contemporaine permet l'exploration d'une pratique ancienne mobilisée dans la contemporanéité, une pratique particulièrement sensible aux transformations de la société actuelle, étant le fait d'artistes de la relève entretenant avec celle-ci des rapports d'autant plus étroits. Ainsi repéré, un large corpus de plus d'une centaine d'œuvres a fait l'objet de l'analyse qui conclut ce mémoire : « l'expérience du visible ».

Nous souhaitons l'angle d'approche de ces œuvres sociologiquement informé, mais surtout attaché à saisir, dans leur contenu manifeste – thématique et formel – leur contribution au dialogue de la culture, leur parole sur le social. Dans cet esprit, nous avons convié au dialogue les philosophies politiques de Hannah Arendt et de Michel Foucault. Pour Arendt, l'art agit pour la permanence du monde commun, par sa capacité à garder vivante la mémoire des cultures, par son détachement de l'usage et sa relation privilégiée à la vérité de la vie provenant de cette indépendance à l'égard des affaires mondaines. Face à l'art qui nous est contemporain, souvent travaillé par son éphémérité et tenté par les tables rases, il fallait faire contrepoids aux catégories arendtiennes et c'est Michel Foucault qui nous permit de rejoindre l'autre pôle de la parole de l'art adressée à la société. Pour lui, l'art est aussi rupture de l'ordre ambiant, non pas révolution, mais plutôt surgissement, irruption de l'autrement dans la quiétude habituelle du langage et des aléas de la vie sociale. L'art dit le monde tel qu'il est, héritier d'une histoire et inscrit dans la persistance de celle-ci, mais il dit aussi ses

envers, ses ailleurs et ses possibles. Deux pôles de l'implication sociale de l'art, quel que soit par ailleurs la forme ou le propos manifeste de l'œuvre, voilà ce qu'ont permis de dégager les deux études théoriques présentées dans la seconde partie, mettant du même coup à notre disposition une lunette d'approche à la fois riche et précise pour mener l'analyse du vaste corpus d'œuvres.

« Est-ce de la sociologie? »

À première vue, il peut sembler déroutant, voire impertinent, de fonder théoriquement un mémoire de sociologie sur deux philosophies politiques sociologiquement et historiquement discutables à bien des égards, celles de Hannah Arendt et de Michel Foucault. Tout autant, il peut paraître douteux de procéder dans le cadre d'une sociologie de l'art à une analyse du contenu d'œuvres d'art. Dans le doute à propos de ces fondements, on sera tenté d'inscrire ce travail dans une spéculative « philosophie politique de l'art » ou dans une histoire sociale de l'art du présent, une manière de repousser cette tentative dans les marges de la sociologie sous prétexte de déficit empirique, méthodologique ou simplement, « sociologique ».

[...] que ce sens [des oeuvres] ne se laisse reconnaître qu'à certaines conditions, que le fait même d'y parvenir soit un signe de reconnaissance, ou encore qu'il subisse des fluctuations selon le contexte de réception, constituent autant d'acquis scientifiques. Du même coup, la tentative qui consiste à traiter directement de l'art comme d'une activité matérielle et symbolique au travers de laquelle s'élabore une « pensée plastique » dont Pierre Francastel a montré la portée collective, se voit aujourd'hui reléguée au royaume suspect de l'anthropologie culturelle, voire de l'esthétique formaliste dont une sociologie, par vocation, différentielle ne peut que s'éloigner².

Si nous assumons et acceptons le caractère expérimental de cette recherche, nous persistons toutefois à l'inscrire dans le contexte d'une sociologie de l'art sérieuse. À nos yeux, les frontières disciplinaires entre sociologie, philosophie sociale, ou histoire sociale de l'art, ne doivent pas se transformer en clôtures qui empêchent la traversée de tel ou tel territoire de réflexion. Nous verrons que plusieurs chercheurs défendent également cette posture interdisciplinaire qui, si elle peut créer des problèmes d'ordre scientifique dans le cadre d'une recherche de type statistique ou d'une enquête classique, s'avère essentielle à

² André DUCRET, *Mesures : Études sur la pensée plastique*, Bruxelles : La Lettre Volée, 1990, p. 10.

d'autres orientations, dont la sociologie des œuvres. Ne pourrions-nous pas, d'ailleurs, soulever l'hypothèse que si cette sociologie des œuvres éprouve encore plusieurs difficultés à se faire reconnaître, qu'elle s'avère à plusieurs égards insatisfaisante, attachée à des analyses très partielles proches de la critique d'art ou limitée à l'étude des œuvres des siècles passés, triées par l'histoire de l'art et éclairées par la connaissance panoramique des faits historiques leur servant d'écrin, que si la sociologie des œuvres, au fond, résiste à se faire sociologie en portant d'une part son regard sur le présent et en mettant d'autre part à profit des techniques de traitement de larges ensembles de données, c'est peut-être, paradoxalement, par une attitude « sociologiste » la forçant de tenir à distance la philosophie spéculative et la sensibilité inévitablement impliquée dans la rencontre avec les œuvres.

[Car] ce n'est pas parce qu'il part de l'œuvre à l'état isolé [...] que le sociologue se laisse nécessairement duper par l'artiste ou qu'il succombe, victime ou complice de l'illusion esthétique. Au contraire, il n'y a peut-être d'explication sociologique véritable qu'à la condition, non de se détourner du fétiche pour explorer les raisons de son exaltation, voire de sa sacralisation, mais bien de saisir au niveau même de l'œuvre d'art à la fois ce qu'elle doit aux institutions, à la critique, au marché, mais aussi comment, en retour, elle infléchit la sensibilité d'une époque, elle marque sa mémoire, elle définit sa culture³.

Bruno Péquignot, dans son article sur l'état des lieux de la sociologie de l'art en France, pose ainsi le problème d'une sociologie des œuvres, de ses fondements et de ses limites :

Le débat essentiel porte sur la question de ce que le sociologue peut dire sur ou à partir de l'oeuvre, ne risque-t-il pas de retomber dans l'ornière de l'herméneutique philosophique ou de confondre son rôle avec celui de critique d'art, comment établir les limites d'une interprétation scientifiquement maîtrisée⁴?

Pourtant, plusieurs travaux récents d'histoire et de sociologie de l'art ont mis en évidence la pertinence d'effectuer de telles recherches. La thèse d'Esther Trépanier sur l'entrée du Québec dans la modernité, transformation sociohistorique analysée par le biais d'un regard sur la peinture de l'entre-deux-guerres dans le bouleversement des idéologies et des valeurs populaires que cet art révèle, demeure un excellent exemple. Plus loin de nous, les travaux d'Yvonne Neyrat sur le miroir dans la peinture occidentale, où la transformation

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Bruno PÉQUIGNOT, « Sociologie de l'art en France : un état des lieux », *Sociedade e estado*, vol. 20, no 2, 2005, p. 319. (SAF)

de la conscience de soi à travers les siècles est mise en perspective avec les différentes représentations de l'image spéculaire, parviennent également à poser quelques pavés supplémentaires sur le chemin de la sociologie des oeuvres. Dans une autre approche, les analyses du sociologue Michel Freitag soulignent comment les tendances lourdes de l'histoire de l'esthétique – apparition de l'abstraction en peinture, passage à la forme pure puis à la « pure monstration du geste artistique » – dénoteraient ou répondraient aux transformations sociétales caractéristiques du passage de la modernité à une postmodernité comprise dans un sens plutôt pessimiste.

La première partie de ce mémoire situe, argumente et déploie la pertinence de la perspective ici défendue : la double orientation de la recherche, penchée sur les contenus des œuvres étudiées, dans la conscience de leurs conditions sociales et historiques de production, double orientation permettant définitivement d'inscrire ce projet au sein de la sociologie de l'art actuelle. Mais c'est aussi son ancrage théorique dans des philosophies politiques attachées à l'étude du monde concret, celles d'Arendt et de Foucault, de même que son arrimage au contact direct avec les œuvres et les artistes, qui permet d'en affirmer le caractère sociologique : un regard généraliste, une relation au présent avec l'objet de recherche.

Fertilités

L'étude des rapports entre vivre-ensemble et pratique artistique permet l'émergence de nouvelles pistes de réflexion sur les rapprochements possibles de la pratique artistique avec les autres pratiques sociales. Sans être un objectif scientifique de la recherche, cet aspect de la communication concrète entre l'artiste et la société, entre son œuvre et son public, reste une question sous-jacente et ne manque certainement pas d'intervenir dans la réflexion.

On constate aisément, au contact de la littérature spécialisée, que le milieu de l'art contemporain est relativement clos sur lui-même. En dehors du réseau de leurs pairs, de celui des organisateurs d'événements artistiques ou des commissaires et de celui des critiques d'art habituels, on s'aperçoit que les artistes ont souvent peu de *rétroaction* sur leur travail, sur la manière dont il est reçu dans le public et sur ses effets dans la société. Leur pratique est pratique de sens, mais ces significations transmises n'ont pas beaucoup d'écho... Au cours d'entretiens informels avec de jeunes artistes, on a pu prendre la mesure d'un sentiment

habitant ces jeunes créateurs : l'impression d'un grand désert s'étendant autour des frontières du milieu de l'art, où il est inutile de « prêcher » pour l'art, comme si plus personne ne l'y attendait. Ce sentiment de « solitude sociale » des praticiens de l'art a des conséquences sur leur production puisqu'elle conditionne la représentation qu'ils se font de leurs œuvres et d'eux-mêmes en tant qu'acteurs sociaux : l'œuvre prend un tout autre sens lorsqu'elle est produite presque uniquement pour les pairs, pour le milieu de l'art.

Nous aimerions donc que cette recherche puisse participer au « recul du désert », qu'elle parvienne à instaurer un dialogue entre l'art et l'espace politique, tant dans la forme que dans les faits... Il s'agit pour moi de ponts importants, reliant les pratiques artistiques aux autres pratiques de sens comme la recherche en sciences sociales, qui permettent aux unes et aux autres de travailler en quelque sorte de concert à la construction réflexive de la société et à sa transformation.

PREMIÈRE PARTIE

POUR UNE SOCIOLOGIE DES ŒUVRES

CHAPITRE I

LES JALONS D'UNE SOCIOLOGIE DES OEUVRES

À la suite des pages introductives dans lesquelles ont été décrites les lignes directrices de ce projet de recherche, ce premier chapitre présentera plus précisément la démarche méthodologique qui le conduit et sa situation dans le champ général de recherche en sociologie de l'art. En l'occurrence, y seront exposés les arguments permettant de soutenir la valeur nommément sociologique de cette recherche, bien qu'elle se distingue à plusieurs égards des démarches établies, ou plus classiques, de la discipline.

1.1. L'art, objet sociologique

1.1.1. L'héritage

Depuis le début de son histoire, la sociologie s'est maintes fois penchée sur l'art en tant qu'objet de réflexion. Témoignage de cette continuité historique, une intervention de Marcel Mauss publiée dans *L'Année Sociologique* en 1908 (p. 205) trace déjà « les grandes lignes de ce qui va se développer sous le nom de sociologie de l'art : les processus sociaux de production des oeuvres et des artistes, la réception et la diffusion des oeuvres et leurs effets sociaux⁵ » :

L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux. Il est le produit de la fantaisie collective, mais il est aussi ce sur quoi on s'accorde et dont les effets sentimentaux sont relativement les mêmes chez tous à un moment donné, dans une société donnée.

Depuis, la sociologie de l'art s'est développée suivant une multitude d'axes de recherche. En effet, soumis au regard sociologique, l'art, comme *pratique* et *production*, se révèle un objet multidimensionnel dont plusieurs angles se prêtent à l'investigation. Ainsi, comme c'est le cas dans la majorité de ses manifestations contemporaines, la sociologie peut prendre en charge l'étude des arts sous ses aspects purement « sociaux » ou organisationnels

⁵ Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 303-304.

(démographie de la population des artistes ou des publics, fonctionnements institutionnels, caractéristiques du marché de l'art, processus de reconnaissance, etc.). Ces aspects de l'art en tant que *pratique*, profession et secteur institutionnel, il les partage en grande partie avec les autres domaines d'activité. Cette orientation de recherche incite donc à l'adoption « des méthodes et instruments d'enquête et des outils conceptuels d'autres sociologies régionales – celle des organisations, du travail, des professions, de l'éducation, des politiques publiques⁶ ».

Cependant, relativement aux autres types de productions humaines, l'art entretient un lien privilégié avec la vie sociale puisque les œuvres issues de la pratique des artistes participent à la construction de la culture commune et constituent des traces tangibles des univers symboliques, imaginaires et intellectuels d'une société, d'une civilisation. L'art accompagne la société dans ses transformations : il laisse apparaître ce mouvement dans les métamorphoses de ses formes et parfois, il sait se faire précurseur, annonciateur voire agitateur. Si la philosophie esthétique et certaines philosophies politiques, dont celles, explorées dans ce mémoire, de Hannah Arendt et de Michel Foucault, ont spécifiquement abordé cette question des « fonctions » sociales de l'art, la sociologie a également scruté ce pan de la réflexion. En 1945, dans *Art et société*, Roger Bastide décrit ainsi cette proximité de la production artistique avec la réalité sociale en mouvement.

En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'artiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés⁷.

Pour Bastide, l'imagination artistique permet aussi l'avènement de nouveauté, une position qui « a l'avantage de donner à l'artiste et à l'art une fonction spécifique dans la société, une fonction critique, voire révolutionnaire, dans le champ qui est le sien : le symbolique⁸ ».

⁶ P. M. MENGER, « La sociologie de l'art et la sociologie de la culture », *Culture et Recherche*, Paris, n.49, p.8-9, 1994, cité par Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 305.

⁷ Roger BASTIDE, *Art et société*, Paris: Payot, (1945) 1977, p. 77, cité par Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 307.

⁸ Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 308.

Dans cette perspective, la sociologie de l'art s'attarde à relever précisément les modalités de cette relation particulière entre art et transformation sociale, en mettant par exemple en parallèle les formes artistiques et les innovations techniques. Pionnier de ce champ de recherche accordant à l'œuvre d'art une place centrale, le sociologue français Pierre Francastel (1900-1970) énonce ainsi les assises du regard sociologique sur l'art :

On voit ainsi qu'une sociologie de l'art digne de ce nom – et capable de revendiquer un caractère scientifique – implique, non pas la prise en considération de la dispersion dans la société d'objets considérés comme miraculeusement créés, mais une approche nouvelle d'une certaine catégorie d'objets, les objets figuratifs et les monuments en considération de cette idée que l'artiste représente une des formes d'activité fondamentales de l'esprit⁹.

S'affirmant dès lors en rupture face à une compréhension romantique ou charismatique de l'art¹⁰ qui réfute l'apport ou l'influence extérieure, sociale ou politique, sur la création artistique, Francastel fait le pari de comprendre simultanément, l'une par l'autre, l'œuvre et la société, à travers une « théorie de l'art comme “construction” ou “composition” d'éléments tirés de l'actualité de la vie sociale par un artiste. Cette re-construction imaginaire n'est pas un reflet de la réalité, mais une certaine appréhension ou compréhension de ce qui la structure¹¹ ».

L'œuvre d'art est le produit unique d'une activité qui se situe, à la fois sur le plan des activités matérielles et des activités imaginaires d'un groupe social donné. Dans les deux cas, au surplus, elle possède un double caractère sociologique et individuel au même titre que la personnalité de l'homme qui l'a produite. Il résulte de cette situation que l'étude de l'objet plastique doit simultanément considérer l'un et l'autre des aspects matériels et figuratifs de l'œuvre d'art¹².

La sociologie de l'art de Pierre Francastel propose donc une analyse des œuvres d'art conduite par la (re)connaissance de celles-ci comme produits de conditions matérielles et historiques spécifiques dont il faut tenir compte. Mais si le social participe assurément de la constitution de l'œuvre, celle-ci participe de même à la transformation du social. Cette forme circulante ou « dialectique » des rapports entre l'art et la société, qui sous-tend la théorie de

⁹ Pierre FRANCASTEL, *Essais de sociologie de l'art*, Paris : Denoël/Gonthier, 1970, p. 14-15.

¹⁰ Moins référentielle que l'expression « romantique », nous empruntons cette qualification de charismatique à Pierre Bourdieu, « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question », *Penser l'art à l'école*, Paris : Actes Sud et École des Beaux-Arts de Nîmes, 2001, pp. 13-54.

¹¹ Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 305.

¹² Pierre FRANCASTEL, 1956, p. 109, cité par Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 305.

Francastel, s'avère essentielle à toute étude sociologique de l'art et implique du coup un regard alternatif entre aspects signifiants, ou sémantiques de la production et aspects matériels ou pragmatique, dont les conditions de production. Avec les recherches plus récentes qui mettent à l'avant-plan les structures sociales entourant la production, la diffusion, la réception et la légitimation des œuvres, la sociologie de l'art effectue sans contredit un tournant important. En 1980, Bourdieu souligne ainsi la perspective spécifique de sa sociologie de l'art :

Rompant avec ces différentes manières d'ignorer la production elle-même, la sociologie des œuvres telle que je la conçois prend pour objet le champ de production culturelle et, inséparablement, la relation entre le champ de production et le champ de consommation¹³.

Quant à elle, Raymonde Moulin affirme la valeur d'une nouvelle sociologie de l'art capable de s'orienter sur une étude externaliste de la création artistique :

La sociologie de l'art, comme celle de la science, a fait des progrès rapides au cours des deux dernières décennies en délaissant la réflexion strictement conceptuelle sur la relation entre l'art et la société pour s'intéresser, avec des moyens spécifiquement sociologiques, aux contextes sociaux d'émergence et de réception des œuvres¹⁴.

C'est dans cette même orientation que Howard S. Becker étudie les *Mondes de l'art*, en concluant à la nature « coopérative » de la production artistique, assénant ainsi le coup de grâce à ce qui subsistait encore de romantisme dans l'étude des arts¹⁵.

1.1.2. L'art et la société; l'art comme société : une discipline en débat

Ainsi, tributaire d'un héritage complexe, en tension quant à la spécificité de sa mission et de son objet, la sociologie de l'art continue d'en découdre avec différentes questions d'ordre épistémologique et méthodologique. N'en déplaise à certains animateurs réputés du cercle restreint des sociologues de l'art, les contours délimitant le terrain d'exercice et l'objet d'étude

spécifique de cette sociologie régionale, comme ceux définissant ses méthodes, ses orientations et ses objectifs, se perdent inévitablement dans une diversité d'options. Cette

¹³ Pierre BOURDIEU, 1980, p. 210, cité par Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 308.

¹⁴ Raymonde MOULIN, 1988, p. 185, citée par Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 309.

¹⁵ Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley : University of California, 1982.

difficulté quant à la circonscription de son territoire est sans doute tributaire du caractère particulier de l'objet de la sociologie de l'art : une production sociale dont la nature – qu'est-ce que l'art? – et la genèse – conditions de production, dynamiques de reconnaissance, institutionnalisation, etc. – ne sont jamais données *a priori* et toujours sujettes à interprétation.

La sociologie de l'art tient également son inconfort de sa proximité disciplinaire avec l'histoire de l'art, l'esthétique, la philosophie de l'art, la sociologie de la culture et l'anthropologie culturelle¹⁶, particulièrement lorsqu'elle a pour objet les œuvres comme telles. Pour Nathalie Heinich, auteure d'un précis de sociologie de l'art, cette proximité s'avère malsaine et appelle une définition ferme du domaine réservé de la discipline. Dans une vision plutôt historiciste, elle trace le portrait des différentes orientations en parlant de « générations » dont les travaux auraient su, petit à petit, « [s'émanciper] de la vieille tutelle de l'esthétique et de l'histoire de l'art¹⁷ ». Avec l'avènement d'une sociologie d'enquête comprenant l'art *comme* société, « l'interrogation standardisée sur "l'art et la société", voire sur "l'art dans la société", pour novatrice qu'elle ait pu être il y a deux ou trois générations, apparaît comme un stade révolu de la discipline¹⁸ ». De son point de vue, une sociologie qui s'attarde aux contenus des œuvres risque de rejouer les plus mauvais moments de l'histoire de la discipline, alors qu'on s'évertuait à chercher dans les œuvres un reflet de la vie sociale, soit en adoptant une perspective matérialiste historique, soit en accordant à l'artiste un pouvoir de révélation quasi divine, dans une conception plutôt romantique.

Si la sociologue Nathalie Heinich s'attache à décrire les différentes orientations de la discipline en termes de « générations », dans le but à peine voilé d'en discréditer tout un pan ainsi rejeté dans une époque « dépassée », une autre spécialiste, Vera L. Zolberg, préfère catégoriser ces orientations d'après leur rapport respectif aux œuvres d'art et à leur statut¹⁹. Plus à l'aise avec l'interdisciplinarité, celle-ci ne semble pas accorder autant d'importance

¹⁶ Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte, 2004, pp. 3 à 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ Vera L. ZOLBERG, *Constructing Sociology Of The Arts*, Cambridge : Cambridge University, 1990.

que sa collègue française à la définition de la spécificité de la sociologie dans l'étude des arts, préférant regrouper dans le même champ de recherche les historiens de l'art, les esthéticiens et les sociologues, une posture qui nous semble beaucoup plus proche de la réalité à laquelle confronte l'étude des arts.

Pour Zolberg, il existe deux postures principales dans l'étude des arts, quelle que soit la discipline exercée (histoire, sociologie, philosophie). La première, et la plus ancienne, qualifiée d'« humaniste » ou d'internaliste, s'intéresse avant tout à l'œuvre d'art dans sa particularité, maintenant autour d'elle une « aura » de mystère. La seconde, portée par le développement de la sociologie empirique, qualifiée d'externaliste ou de « sociologique », s'attache à l'étude de l'art comme champ de production où doit primer la contextualisation (institutionnelle, économique, productive) de l'œuvre. Le caractère « auratique » de celle-ci se trouve alors considérablement diminué puisqu'elle s'identifie dès lors au produit d'une activité sociale et collective plutôt qu'au fruit du génie artistique d'un seul créateur, une manière de déjouer les impasses romantiques dans l'étude des arts. En revanche, cette perspective essuie des critiques dont les plus importantes concernent cette manière de refuser implicitement à l'œuvre sa portée esthétique et culturelle, pourtant partie intégrante de sa réalité sociologique.

Loin d'une perception naïve des débats disciplinaires, Zolberg affirme au contraire qu'ils sont tributaires d'une question fondamentale et indispensable pour quiconque s'attaque à l'étude des arts : celle de la nature de la catégorie « art ». Reprochant aux uns, internalistes, d'assumer trop vite l'existence d'un consensus sur la nature de l'art en s'en remettant à l'histoire de l'art, elle met les autres, externalistes, en garde contre une évacuation pure et simple de la question. Rappelant aux deux factions qu'on ne peut plus nier le caractère de construit social de cette définition de l'objet « art », qu'il n'est désormais plus possible de prendre cette notion pour un *a priori*, elle n'en appelle pas moins à une trêve des hostilités qui permettrait, selon elle, de comprendre plus globalement les différentes dimensions de cet objet d'étude complexe qu'est le monde de l'art.

Par ailleurs, les développements récents des disciplines consacrées à l'étude des arts démontrent que les frontières sont de moins en moins étanches et que l'interdisciplinarité

s'érige tranquillement en nouvelle norme de recherche, ce dont, à notre avis, on ne peut que se réjouir. En effet, des historiens de l'art tels que Paul Ardenne, Jean-Philippe Uzel ou Nicolas Bourriaud ont cessé de cantonner leur discipline à la description factuelle et formelle du travail des artistes, n'hésitant pas à intégrer dans leurs essais un point de vue sociologique indéniable²⁰. On peut aussi remarquer, comme preuve tangible de la perméabilité disciplinaire dans l'étude des arts, la présence marquée, au sein même des colloques de sociologie de l'art, de critiques, d'historiens, voire même d'artistes, venus nourrir avec de nouveaux ingrédients les problématiques, méthodes et conclusions propres à la perspective sociologique. À l'inverse, nous verrons ci-dessous que plusieurs sociologues se questionnent depuis quelques années sur les possibilités d'ouvrir le champ de la sociologie des œuvres à de nouvelles voies, afin d'accompagner la transformation des pratiques sur le plan organisationnel et institutionnel, mais également sur le plan esthétique, stylistique et technique. La présente recherche espère apporter une contribution à ce chantier de la sociologie des œuvres, un territoire de la discipline où le débat persiste.

1.1.3. De la pertinence « sociale » du regard sur les œuvres

Il est indéniable que la posture du sociologue à l'égard de l'objet « art » doit se maintenir sur le terrain propre de la discipline en comprenant son objet d'étude comme un construit social, comme pratique élaborée au sein de réseaux de *relations*, que celles-ci soient personnelles, institutionnelles ou politiques. L'étude de *l'art comme société*, privilégiée par N. Heinich et plusieurs sociologues, parmi lesquels Howard S. Becker et Pierre Bourdieu font figure de repères majeurs, s'avère absolument nécessaire. Cette perspective d'enquête a su produire, au cours des dernières années, d'excellentes études qui continuent d'enrichir les connaissances sur le monde de l'art²¹. Elle a également été l'occasion d'importants constats

²⁰ Voir spécialement les articles de Paul ARDENNE publiés dans son recueil *L'art dans son moment politique*, Bruxelles : La Lettre Volée, 1999, qui, sans quitter parfaitement le terrain de l'histoire de l'art, présente bon nombre d'analyses du milieu de l'art qui relèvent d'une perspicacité toute sociologique.

²¹ Parmi les récentes études québécoises, notons l'enquête de l'INRS, par Guy BELLAVANCE, Léon Bernier et Benoît Laplante, *Les conditions de pratique des artistes en art visuels*, Montréal : INRS Urbanisation, Culture et Société, 2006. Cette enquête demeure à ce jour la source la plus complète de données fiables sur la population des artistes en art visuel, leur profil, leur condition de vie, etc.

sur les habitudes culturelles, les logiques de distinction sociale ou les dynamiques de reconnaissance au sein du secteur économique des produits culturels.

Seulement, il semble que si ces orientations de recherches se mesurent à la dimension sociologique au sens fort de la pratique artistique, la sociologie peut néanmoins s'intéresser aux produits de cette pratique, les œuvres, dans une autre perspective, sans pour autant faire preuve d'hégémonisme et agir, comme lui reproche Heinich, en donneuse de leçons envers les autres disciplines qui étudient ces objets²². Car, si cette orientation disciplinaire « externaliste » ou objectiviste dans l'étude sociologique de l'art permet en principe – mais dans quelle mesure? – d'éviter les écueils certains que sont le subjectivisme et la théorie du reflet, on peut mettre en doute les justifications théoriques de ceux qui prétendent qu'il s'agit de la seule voie réellement sociologique d'étudier l'art comme production. On peut également discuter les conséquences de cette volonté de se tenir à l'écart des œuvres.

On ne peut s'empêcher de voir dans cette séparation permanente entre deux factions (au moins) de chercheurs qui se distinguent autant sur le plan des postures théoriques que des méthodes et des objectifs, la récidive perpétuelle du débat fondateur de la sociologie : celui de ses rapports à la philosophie sociale d'une part et à la science expérimentale d'autre part, celui tournant autour de la question jamais épuisée de l'objectivité du chercheur qui s'intéresse à un objet dont il est partie intégrante. L'écran tendu devant l'œuvre par le sociologue externaliste le protégerait, en ce sens, de la « contamination » subjectiviste du jugement de goût, de l'évaluation et de l'interprétation, activités mentales peu sociologiques. Pourtant, est-il vraiment possible d'échapper à ces réflexes puisque, d'une part, l'écran n'est jamais qu'imaginaire (Ne faut-il pas aimer l'art et en connaître les manifestations concrètes pour devenir sociologue de l'art?) et que, d'autre part, les institutions étudiées se chargent toujours de « contaminer » préalablement les données : comment avoir accès à un milieu de l'art « à l'état pur », non déjà passé par le tamis des différentes instances de reconnaissance qui trient sur le volet œuvres, artistes et même institutions de diffusion? Bien sûr, on peut

²² N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Minuit, 1998. L'auteur revient plusieurs fois sur ce thème du défaut hégémoniste de la sociologie, pour justifier la nécessité du silence autour des œuvres déjà investies comme objets de recherche par d'autres disciplines.

étudier le fonctionnement de ce tamis. Mais ne saurons-nous jamais ce qui y est entré d'abord?

Difficulté supplémentaire du travail de définition de l'art contemporain : sa fréquente *prédésignation*, une *présélection* ayant diverses origines – médiatique, institutionnelle, militante à travers les revues d'art engagées. L'art qui se voit est celui dont on parle et inversement, dans l'oubli de l'art qui ne se voit pas²³. En effet, pour la sociologie externaliste, l'art peut-il exister en dehors des institutions ou en autonomie face à celles-ci; l'art d'une époque est-il autre chose que ce que laisse apparaître « le monde de l'art »? Et corollairement, comment cette sociologie parvient-elle alors à se démarquer, en réalité autant qu'elle l'affirme, de la sociologie de la culture? N'est-elle pas confinée à l'étude du « secteur artistique » de la vie culturelle d'une société? L'argument de Nathalie Heinich spécifie que, contrairement à la sociologie de la culture, la sociologie de l'art ne s'intéresse ni aux loisirs, ni à la consommation, ni au patrimoine, ni aux médias, ni à la vie quotidienne²⁴, ce qu'on ne peut démentir. Pourtant, il semble difficile, et peut-être bien inutile, de tracer une frontière étanche entre la sociologie de l'art et la sociologie de la culture : si l'art fait incontestablement partie de la culture, il est tout aussi indéniablement nourri de ses mouvements, ce qui implique qu'une étude conséquente des arts dans le cadre d'une démarche sociologique ne peut faire l'économie d'un regard sur les institutions culturelles, sur les dynamiques sociétales participantes de cette culture et sur les produits culturels en général qui habitent l'espace symbolique, imaginaire et identitaire d'une société. De plus, considérer dans ce contexte l'étude du monde de l'art comme objet absolument différent du monde de la culture populaire, dans lequel interviennent des dynamiques créatives, institutionnelles et de légitimation aux fonctionnements similaires, semble une autre manière plus subtile d'accorder à l'art un statut de production culturelle supérieure, ce que cette sociologie affirme précisément combattre.

D'un autre côté, en abandonnant à l'histoire de l'art l'ensemble du savoir sur les œuvres, la sociologie externaliste ne se prive-t-elle pas de son potentiel critique à l'égard des rouages de cette discipline cousine qui joue un rôle de premier plan dans la construction historique du champ de l'art? Puisque la critique et l'histoire de l'art sont immergées dans les

²³ Paul ARDENNE, *ART : L'âge contemporain*, Paris : Éditions du regard, 1997, p. 13.

²⁴ Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, p. 6.

processus de reconnaissance et de valorisation, il serait peut-être du ressort de la sociologie de comprendre la teneur et les conditions de légitimation de ces discours d'évaluation de l'art, chose qui ne peut se passer, cela semble évident, d'un regard descriptif posé sur les œuvres.

De tout temps, il exista une « doxa » de l'art, de l'art bon, de l'art mauvais, de l'art réussi, utile, etc., que la sociologie, avec ses outils et méthodes propres, semble bien placée pour débusquer. On peut donner immédiatement l'exemple de ce qu'on nomme la « théorie institutionnelle »²⁵, une manière on ne peut plus postmoderne de régler le problème du partage entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, en assumant d'emblée, pragmatiquement, que l'art est ce qui se présente sur le terrain des institutions artistiques... Si plusieurs historiens de l'art semblent s'accommoder de cette conclusion expéditive d'un débat séculaire, la sociologie, habilitée à traquer les relents d'idéologies et de processus de légitimation institutionnels ou autres, se devrait d'approcher d'un autre œil cette résolution pragmatiste de la crise des critères de l'art.

D'une certaine manière, c'est un peu ce phénomène « légitimatoire » qu'a voulu dénoncer N. Heinrich elle-même dans son *Triple jeu de l'art contemporain*. Ce qui paraît alors discutable, c'est l'abstention volontaire de tout regard explicitement posé sur les œuvres concrètes. Ceci correspond à un refus de considérer les disciplines artistiques, les sujets, les formes ou les styles comme facteurs de discrimination ou de valorisation au sein du champ de l'art. S'en trouvent ainsi niées la diversité des pratiques et les transformations effectives des formes de la création, des faits sociaux importants que la sociologie étudie trop peu. Souvent, on s'oblige ainsi à conclure par la dénonciation d'un obscur « complot de l'art contemporain » où le public se trouve mis à l'écart par un milieu de l'art autoréférentiel et content d'échapper à l'exigence de légitimation devant une population perplexe. Cette conclusion, en partie fondée, révèle pourtant un point aveugle de l'analyse : pourquoi existe-t-il un art contemporain compris et apprécié du grand public, à côté d'un art proclamé par des institutions ou des structures d'initiés qui ne « passe pas », parfois même après cinquante ans

²⁵ Arthur DANTO, *Après la fin de l'art*, Paris : Seuil, 1996.

d'existence²⁶? De la même manière, comment interpréter, sinon par un regard conscient sur le contenu des œuvres, les disparités dans le financement public ou privé à la culture, souvent attribuables au choix des subventionnaires pour un genre, un style, une certaine manière de produire des œuvres – les récents débats ayant secoué l'industrie québécoise du cinéma le démontrant bien.

Voilà, il me semble, un usage possible d'une sociologie des œuvres capable de lire les contenus des créations, non seulement pour ce qu'ils signifient du monde contemporain, mais aussi pour comprendre leurs répercussions sur le plan des conditions de pratiques des créateurs, des conditions de réception des publics et des conditions de diffusion de l'art en général. Comme le souligne André Ducret : « Pourquoi la sociologie de l'art serait-elle condamnée à demeurer muette, sinon sur la qualité esthétique, du moins sur la partie collective d'œuvres dont elle s'attache par ailleurs à déconstruire l'identité ou à reconstruire la genèse²⁷? »

À terme, une telle sociologie pourrait participer, non pas à refonder des critères, non pas à juger à son tour de la valeur des œuvres, mais à encourager la discussion au sein du champ artistique, en soulevant les incohérences, les discours sous-jacents, les sources de conflits théoriques et pratiques. Bref, en pratiquant une sociologie critique non pas des œuvres, mais informée d'un regard sur les œuvres, une sociologie critique des mécanismes sociaux entourant la production artistique : reconnaissance, soutien à la production, formation artistique. Dans cette perspective, l'élargissement des connaissances sur ce champ de pratiques important peut simultanément favoriser le débat et, à plus ou moins long terme, impulser la médiation avec les publics. Cependant, un tel exercice exige la rencontre avec les œuvres afin de comprendre ce qui, en elles, sert de fondements aux divers processus de reconnaissance et de légitimation des institutions, comme l'explique J.-C. Passeron :

²⁶ Je me réfère à l'essai de Rose-Marie ARBOUR, *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Artexes, 1999, où quelques cas de désaveux du public à l'égard de l'autorité artistique du MACM sont expliqués avec beaucoup de nuance et de respect pour toutes les parties impliquées. La question de la médiation de l'art contemporain est également traitée avec brio par Sylvie LACERTE, *La médiation de l'art contemporain*, Trois-Rivières : Le Sabord, 2007.

²⁷ André DUCRET, *Mesures*, seconde de couverture.

C'est donc dire à la fois, contre le sociologisme externaliste, que l'analyse des effets ou des contextes sociaux de l'art appelle l'analyse structurale interne des oeuvres, et plus précisément des oeuvres singulières puisqu'elle ne peut sans risque d'auto-annulation être conduite comme analyse passe-partout d'une pratique symbolique anonymisée; et, contre le formalisme internaliste forcené, que l'analyse interne de la « littéralité » ou de l'iconicité picturale doit trouver dans la structure du texte ou de l'icône les raisons suffisantes et les interrogations pertinentes qui la contraignent et la guident dans l'analyse externe du fonctionnement des oeuvres comme fonctionnement culturel²⁸.

Finalement, d'un point de vue plus général, cette sociologie externaliste n'abandonne-t-elle pas également tout un horizon de possibilités quant à la compréhension des « formes symboliques » caractérisant une société, un des objectifs initiaux de la discipline? Son souci de la frontière disciplinaire ne révèle-t-il pas une cloison intellectuelle correspondante interdisant, sous couvert d'empirisme et de volonté de produire des « résultats concrets », un refus de saisir en tant qu'objet de connaissance la dimension symbolique de l'art et du lien social? Nous laissons cette question difficile en suspens pour le moment, en nous limitant à remettre en doute la pertinence des réprimandes qui s'attaquent encore à la subjectivité du chercheur, à son refus de la « réalité » et aux tentatives de théories générales de la société, une attitude accusatrice participant souvent de la même orientation sociologisante.

1.2. Vers une sociologie des œuvres

Le titre de ce paragraphe emprunte celui donné au colloque de sociologie de l'art de 1999. Il souligne du même souffle la direction épistémologique de la présente recherche. Jusqu'à ce jour, plusieurs tentatives plus ou moins fructueuses ont été tentées dans ce domaine, concernant plusieurs disciplines artistiques et autant d'époques historiques. On peut énoncer trois remarques générales à propos de ces différentes recherches.

Premièrement, on doit constater que, si la sociologie des œuvres semble faire l'objet d'une intense activité intellectuelle en tant que sous-discipline de recherche, la majorité des publications se présentant sous cette rubrique rendent plus souvent compte de la réflexion épistémologique qu'elle soulève que des recherches auxquelles elles donnent lieu.

²⁸ Jean-Claude PASSERON, dans Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1997, p. 455.

Contrairement à l'amour de la chanson de Ferré, on parle beaucoup de sociologie des œuvres, mais on la fait peu...! Curieusement, cette glose méthodologique n'est pas toujours le fait de chercheurs qui se sont effectivement laissés tenter par l'exercice : les pourfendeurs du regard sociologique sur les œuvres, Nathalie Heinich en tête, sont beaucoup plus bavards sur « pourquoi la sociologie parlerait-elle des œuvres et comment pourrait-elle en parler », pour reprendre le titre d'un article de la susmentionnée sociologue, ou plutôt, sur pourquoi et comment ne devrait-elle surtout pas en parler. Malgré l'ampleur de cette littérature, les arguments restent toutefois assez limités, nous les avons pour la plupart relevés et commentés dans les paragraphes qui précèdent. Il faut noter aussi qu'il existe une certaine tendance à parler de sociologie des œuvres dès qu'est impliqué dans l'analyse un objet d'art ou un autre, même si ce n'est pas vraiment celui-ci qui fait l'objet de l'analyse. Les études d'André Ducret²⁹ sur quelques œuvres d'art public, par le biais desquelles ont été étudiés les attitudes et les goûts du public, sont un bon exemple de cette tendance.

Deuxièmement, concernant les essais de sociologie des œuvres proprement dits, on remarque qu'une attention considérable est encore accordée à l'art des époques révolues ou aux arts populaires, voire aux « folklores ». On y met alors en perspective les formes artistiques et les formes de la socialité, de la connaissance scientifique, de ce qu'on sait de la psychologie de l'époque. Il peut arriver que ces travaux traitent d'un corpus d'œuvres couvrant une large période historique, comme le fait par exemple Yvonne Neyrat. Son étude sur le miroir dans la peinture occidentale s'avère à la fois exemplaire et exceptionnelle puisque la chercheuse n'hésite pas à construire un vaste corpus d'artistes variés, ce qui s'avère plutôt rare. Plusieurs sociologues, en effet, privilégient plutôt l'œuvre d'un seul artiste (J.S. Bach chez Antoine Hennion, Pedro Almodovar chez Alain Quemin, Flaubert chez Bourdieu et d'autres, etc.). Une certaine unité historique ou relative à la discipline artistique semble donc être garante d'une plus grande fertilité sociologique de l'analyse. Nous retiendrons cette leçon pour la constitution de notre propre corpus d'œuvres.

Troisièmement et finalement, en ce qui concerne la sociologie des œuvres contemporaines, force est de constater la présence mitigée, voire l'absence de travaux sur les

²⁹ André DUCRET, *L'art pour objet. Travaux de sociologie*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2006, 188 p.

formes d'art *traditionnelles pratiquées dans le contexte actuel*. Expliquons-nous : si plusieurs études s'intéressent à la production contemporaine, elles se tournent le plus souvent vers des formes relativement récentes (cinéma, photographie, vidéo, musique rock, plus rarement jazz, art du cirque, etc.), ou carrément émergentes (art-installation, art relationnel, art public « non commémoratif », art multimédia, etc.). On peut noter un certain engouement, particulièrement au Québec, pour les études concernant les pratiques d'art relationnel qui mettent directement en jeu le tissu social, la relation humaine, les lois du marché ou la mémoire collective. On pense en particulier ici aux travaux de Jean-Philippe Uzel sur la sociologie de l'indice abordant les œuvres relationnelles de l'artiste Massimo Guerrera. Ainsi, si leurs manifestations historiques continuent d'être étudiées par les sociologues, les développements contemporains des disciplines plus traditionnelles comme la peinture, la sculpture, la gravure, l'estampe sont abandonnés à l'histoire de l'art qui, par contre et malheureusement, semble toujours réticente à traiter du présent, si ce n'est à l'occasion d'un saut dans le champ sociologique.

On peut ainsi répertorier, avec Péquignot, les différents « usages » de l'œuvre dans la littérature sociologique. Ces différentes positions considèrent l'œuvre tantôt comme instrument de recherche, tantôt comme matériau de la recherche.

Plusieurs positions ici ont pu être occupées : par exemple l'œuvre, en particulier littéraire, mais aussi aujourd'hui cinématographique peut être utilisée comme illustration d'une thèse sociologique, elle peut aussi être proposée comme modèle d'interprétation ou de classification de phénomènes sociologiques, à l'exemple de Durkheim qui définit les différents types de suicide avec des exemples littéraires (plus récemment c'est ce que fait d'une certaine manière Heinrich pour repérer certains *états de femmes*), elle peut aussi dans la poursuite des travaux de L. Goldmann être le lieu de repérage et de compréhension de structures des représentations collectives (Leenhardt), ou être prise comme une forme d'expérience de pensée au sens de l'épistémologue américain Kuhn et devenir un « partenaire épistémologique », instrument d'investigation et de compréhension d'une réalité sociale (Majastre, Pessin, Gaudez), elle peut enfin et ce n'est pas contradictoire avec telle ou telle des positions précédentes, dans la suite des recherches de Bastide (1945, p. 190), être considérée comme lieu de cristallisation des représentations collectives et de leur évolution³⁰.

Sans aller jusqu'à la posture de Bastide, la présente recherche abordera la production artistique dans le but d'y lire des manières dont elle exerce une fonction réflexive à l'égard du monde social, dans un rapport à celui-ci qui n'est ni médiatisé par la connaissance

³⁰ Bruno PÉQUIGNOT, SAF, p. 319.

scientifique, ni limitée à une narration journalistique, un rapport qui est précisément artistique et par là unique en son genre. Quelques études concrètes serviront plus spécifiquement d'inspirations directes.

Michel Freitag, dans le cadre de sa théorie générale de la société présentée dans *Dialectique et société*³¹, met en évidence l'importance pour la sociologie de s'attarder à comprendre les médiations symboliques des rapports sociaux, constitutives de ces rapports, transformées par les pratiques des acteurs, dans une compréhension dialectique du réel. Sa sociologie de l'art montre bien la pertinence de s'intéresser aux formes de la création pour mieux comprendre, par exemple, les transformations de l'identité, du rapport à la réalité, à l'imaginaire ou à la connaissance scientifique. Pour lui, les développements de l'art moderne, conduits par une volonté d'autonomisation, sont indicateurs d'un changement important de « mode de reproduction de la société », non plus assumé par des institutions universalistes, mais par des systèmes autoréférentiels propres à chaque pratique. Dans cette perspective, l'art abstrait, puis l'art action, le *happening*, la performance, les *ready-made*, sont les signes d'une rupture entre l'art et sa fonction sociale traditionnelle qu'il définit comme « objectivation sensible du rapport au monde, à soi, aux autres ». Si nous ne cautionnons pas tout à fait ses conclusions qui demeurent empreintes d'une théorie de l'art très idéaliste et aveugles aux épistémologies propres de l'art moderne et contemporain, nous pensons que sa démarche demeure intéressante en cela qu'elle montre la possibilité de s'intéresser aux œuvres, à leurs formes et à leurs contenus dans une perspective sociologique. Il s'agit d'un bon exemple de ce que signifie concrètement pour nous de considérer l'œuvre comme « partenaire épistémologique » (voir plus loin, p. 27).

Dans une autre perspective, la recherche d'Esther Trépanier sur la peinture et la modernité au Québec³², permet de comprendre, contre une idée dominante en histoire de l'art québécois, comment les artistes de l'entre-deux-guerres et les critiques d'art qui les ont suivis, amorcent déjà, avant les automatistes, l'entrée du Québec dans la modernité esthétique et intellectuelle. C'est par une analyse du discours des critiques, arrimée sur une histoire des

³¹ Michel FREITAG, *Dialectique et société*, 2 v. Montréal : Éditions Saint-Martin, 1986.

³² Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec : Nota Bene, 1998.

formes picturales (sujets et personnages préconisés, manières de peindre, etc.) que l'auteure peut conclure à la relative modernisation effectuée par ces peintres qui, par là, préparèrent le terrain pour l'acceptation des avancées plus radicales d'un Pellan ou d'un Borduas. Dans un autre registre méthodologique, Jean-Philippe Uzel propose de réfléchir à une sociologie de l'indice, appuyée sur les conceptions de Peirce et de Ginzburg. Cette manière de traiter des œuvres d'art en arrimant analyse interne et externe parviendrait, pour lui, à défaire l'écheveau difficile de la sociologie des œuvres :

Comment la sociologie de l'art peut-elle parler des œuvres? Comment peut-elle échapper au sociologisme, qui ne voit dans les œuvres qu'un objet de croyance, sans flirter aussitôt avec le fétichisme esthétique qui évacue toute pensée critique? Alors que les sociologues ne cessent de retourner ce dilemme en tout sens, plusieurs ouvrages provenant du champ de l'histoire sociale de l'art y répondent de façon toujours plus convaincante. Les travaux de Ginzburg et de Baxandall sur le Quattrocento, ceux de Alpers sur le XVII^e siècle hollandais, nous prouvent qu'il est possible d'embrancher l'analyse de l'œuvre sur l'analyse de son contexte social de production tout en évitant les rapprochements hasardeux et les analogies sauvages³³.

Pour Uzel, la sociologie de l'indice, ce signe « matériel » présent dans l'œuvre et qui permet par là de remonter au contexte social de production, « s'attache avant tout à repérer la trace, la marque que le processus social, par la médiation de la technique, a laissée dans l'oeuvre³⁴ ». Cette perspective de recherche et d'analyse de l'œuvre se prête particulièrement bien, pour Uzel, à l'exploration de l'art contemporain, « un art de l'indice », dans lequel l'empreinte joue un rôle de premier plan. Distanciée autant de l'iconologie panofskienne que de l'herméneutique, la sociologie de l'indice permet ainsi de réconcilier analyse interne et externe de l'œuvre, en ouvrant également à une « interdisciplinarité bien tempérée » entre sociologie, histoire sociale et sémiologie de l'art.

³³ Jean-Philippe UZEL, « Pour une sociologie de l'indice », *Sociologie de l'art*, no 10, 1997, p. 25.

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

CHAPITRE II

L'ARMATURE DE LA RECHERCHE

Les différentes études évoquées dans le chapitre précédent, si elles revêtent un intérêt certain, s'avèrent par contre souvent circonscrites et attachées à débusquer dans les oeuvres les traces d'un fait social considéré *a priori*. Les « états de femmes » que Heinich découvre dans le roman de la fin du XIX^e, l'identité sexuelle problématique de l'individu contemporain illustrée par l'étude des films d'Almodovar, la désagrégation du lien social repéré comme fondement de l'art relationnel, etc., en sont autant d'exemples. Au contraire, il nous importait plutôt de laisser toutes les voies libres pour que transparaisse *la question posée par l'œuvre à la société* et par extension, à la sociologie (non point l'inverse). C'est la raison pour laquelle ces études n'ont pas directement servi d'exemples méthodologiques pour la présente recherche, bien qu'elles en inspirent la méthode sur d'autres aspects.

Cette posture, nous l'avons choisie à la rencontre du texte du sociologue Jean-Olivier Majastre :

Peut-être est-il possible de définir une position de recherche qui confère à l'art un statut de partenaire épistémologique de la sociologie en déplaçant l'interrogation portée sur l'œuvre ou ses conditions de production et de réception à la question posée par l'œuvre au monde, donc à la sociologie, en remplaçant la question, interne ou externe, posée à l'œuvre par la question posée par l'œuvre. Il nous faut pour cela construire un espace fictif et improbable mais de plein exercice heuristique, situé ni dans l'œuvre elle-même, ni dans le regard posé sur l'œuvre, mais dans un entre-deux hypothétique qui engloberait l'œuvre et le spectateur, qui n'existerait pas sans la personne qui interroge, mais non plus sans la capacité de l'œuvre à donner forme et sens à la question posée³⁵.

La notion de « partenaire épistémologique » nous servira ainsi de guide dans les réflexions qui conduiront le présent mémoire à son terme. Le partenaire, c'est celui qui se tient à *notre côté*; l'épistémologue, c'est celui qui *indique la pertinence d'un objet*, en

³⁵ Jean-Olivier MAJASTRE, « Sociologie de l'art, art de la sociologie » dans J.-O. MAJASTRE (dir.) et al., *Art et contemporanéité. Premières rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Paris : L'Harmattan, 1992, p. 9.

soulevant le tapis du réel pour y découvrir un phénomène occulté. Voilà le rôle dédié aux œuvres étudiées. Pour en arriver à identifier concrètement la manière dont elles pouvaient remplir ce rôle, il a fallu accomplir quelques détours, que nous décrirons ici en usant de la métaphore architecturale : fondations, charpentes et matériaux.

2.1. La question de recherche et les hypothèses principales

2.1.1. Fondations : les grands principes méthodologiques et le cadre théorique

Dans l'ouverture du colloque disciplinaire de 1999, Bruno Péquignot rappelait quelques avertissements, ou mises en garde, prononcés par Jean-Claude Passeron quelques années auparavant à l'adresse des chercheurs désireux de se lancer dans l'aventure d'une sociologie des œuvres³⁶. Nous reprendrons ici ces quatre recommandations, énoncées sous forme de quatre « refus », afin d'illustrer les grandes orientations méthodologiques qui guidèrent nos travaux.

- premier refus, « le refus du “sociologisme externaliste” et donc l'invitation à “une analyse structurale interne des oeuvres et plus précisément des œuvres singulières”;
- le refus inverse du “formalisme internaliste” accompagné d'une proposition à l'articulation de l'analyse interne avec “l'analyse externe du fonctionnement des œuvres comme fonctionnement culturel”. »
- le refus de toute prétention à dire le « tout du sens et de la structure de l'œuvre par une mise en relation cavalière avec les structures macrosociologiques d'une société tout entière présente dans chacun de ses recoins », en d'autres termes invitation à des recherches sectorielles, voire pointues, sur telle ou telle section de la vie sociale que l'appréhension d'une œuvre singulière permet de connaître mieux ou différemment qu'avec d'autres angles d'approches. Le tout n'est pas présent dans chacune de ses parties : la leçon n'est pas bonne que pour la sociologie de l'art.
- le refus, enfin, du purisme sociologique qui sous prétexte de neutralité axiologique refuse d'affronter la question des valeurs. [...] que l'analyse interne des œuvres est nécessaire à la sociologie de l'art [...]

Ces recommandations s'avèrent pertinentes et précises puisque, tout en prônant un « juste milieu » entre les analyses interne et externe, elles mettent en évidence l'importance respective et la complémentarité de ces deux approches. De plus, elles indiquent l'exigence

³⁶ Jean-Olivier MAJASTRE et Alain PESSIN (dir.), *Vers une sociologie des œuvres (tome I et II), Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*. Paris : L'Harmattan, 2001.

de modestie qui s'applique au chercheur qui s'intéresse à l'art, quant à la limite de sa science à l'égard du propos qu'il peut espérer tenir sur les œuvres, mais aussi quant à la possibilité de son extériorité à l'égard de la question des valeurs.

L'interrogation principale qui donna naissance à ce mémoire, inspirée par l'assertion de Majastre sur l'art comme « partenaire épistémologique » peut se formuler comme suit : *comment peut-on poser un regard sociologique sur la production artistique contemporaine dans ses manifestations objectales – les œuvres – en s'attardant à leurs contenus internes, formels et thématiques, et non pas seulement à leurs modalités externes de production, de diffusion, de reconnaissance, afin de lire en elle un propos sur la société, une question adressée à celle-ci?* Deux intuitions conduisent à cette question centrale. D'abord, que les œuvres d'art contemporaines proposent des visions du monde actuel qui constituent un biais intéressant pour aborder différentes dimensions de la vie sociale et, corollairement, que leurs contenus s'avèrent pertinents en tant qu'objets d'investigation pour la sociologie.

Ces intuitions laissant apparaître leur insuffisance pour mener à bien une étude complète, il a été nécessaire de les étayer par une étude approfondie de différentes théories abordant la question des liens entre art et vie sociale, entre l'œuvre d'art et le politique, entre « l'Artiste et la Cité ». C'est dans la philosophie politique de Hannah Arendt et dans l'œuvre générale de Michel Foucault que nous avons repéré des voies complémentaires pour comprendre ces rapports (voir infra sur le cadre théorique, p. 34). Ces études parallèles ont permis de percevoir en quoi l'art exerce une « fonction réflexive » à l'égard de la vie sociale, ce terme devenant l'articulation conceptuelle nécessaire pour appréhender l'œuvre comme partenaire épistémologique de la sociologie.

2.1.2. Matériaux : le choix d'un objet d'investigation

Compte tenu des objets des travaux récents et en cours dans la discipline, le choix de travailler sur l'art contemporain s'imposait de lui-même : un art visiblement difficile à admettre, y compris pour les sociologues³⁷, un art qui, tout en décevant souvent les attentes

³⁷ Bruno PÉQUIGNOT, « La querelle des oeuvres » dans *L'art contemporain en question*. Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, 1994.

du public, n'en continue pas moins de jouir d'une vaste légitimité très peu remise en doute au sein du monde de l'art (institution, critique, écoles d'art) et finalement un art qui, malgré son autoréférentialité affirmée, ne se lasse pas de convoquer la vie sociale au sein même des œuvres qu'il propose.

Ayant remarqué la présence plus que discrète des analyses récentes sur les formes de création plus anciennes dans un contexte d'ébullition disciplinaire au sein du champ artistique, il devint particulièrement intéressant de se pencher sur le devenir de ces pratiques, particulièrement sur celui de la peinture. Pourquoi la peinture? Parce qu'elle revêt un intérêt sociologique particulier du fait que sa mort ait été proclamée tant de fois et tant de fois démentie par la réalité de la pratique. Parce qu'elle fut, au Québec, le vecteur ou le catalyseur de transformations culturelles radicales. Parce qu'elle demeure une pratique partagée par l'immense majorité des artistes en art visuel, y compris les sculpteurs, installateurs ou performeurs. Finalement, parce qu'elle semble le terreau, ces années-ci, d'une vitalité artistique hors du commun, particulièrement chez les jeunes artistes. De cette attitude témoigne l'organisation – qui se voudrait récurrente – d'un « off symposium » organisé en parallèle de celui de Baie-Saint-Paul en 2006, par un groupe de jeunes peintres de Québec, en réaction à la présence d'un seul peintre au sein de cet événement traditionnellement réservé aux innovations picturales.

Restait à définir comment poser un regard sociologique sur la peinture québécoise, comment accumuler les données analysables et quelles données choisir, puisqu'il apparaissait déjà évident qu'il serait impossible d'observer l'ensemble de la production picturale de la province. Il restait, en bref, à déterminer des stratégies de recherche : stratégie de constitution d'un corpus et stratégie d'approche de ce corpus.

2.1.3. Charpentes : la question de recherche et les hypothèses

La question de recherche et les hypothèses se devaient d'articuler, dans leur formulation, les conclusions des études théoriques sur l'art et le politique avec l'objet d'investigation choisi. Elles devaient également intégrer les leçons tirées d'une vaste revue de littérature en sociologie de l'art et des grands principes méthodologiques préconisés. Au terme de cette investigation, il fut possible de centrer **la problématique** de la recherche sur *la*

façon dont les œuvres picturales, spécifiquement celles des jeunes artistes québécois, laissent apparaître leur fonction réflexive à l'égard de la société. En découle **la question de recherche** : *Comment la jeune peinture du Québec actuel exerce-t-elle une fonction réflexive? Quelles sont les différentes modalités d'exercice de cette fonction? Quels aspects de la vie sociale sont saisis par cette réflexivité de l'œuvre, de quelles manières, par quels moyens ou par quelles techniques?*

On peut dès lors formuler *les hypothèses* suivantes :

- C'est dans le contenu pictural lui-même, matériel et pas seulement idéal, que les œuvres laissent paraître leur dimension réflexive à l'égard de la société. Autrement dit, il n'est pas nécessaire d'affronter les questions, sociologiquement problématiques, de la signification de l'œuvre particulière et de l'intention de l'artiste; la visibilité en jeu suffit à l'analyse.
- L'aspect thématique des tableaux est un révélateur important de l'objet de la réflexivité sociale de l'œuvre (comme le démontre bien Esther Trépanier dans *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*). Ceci implique donc une analyse de *ce qui est peint*.
- L'aspect plastique des tableaux est également un *indice* du contexte social dans lequel se produit l'œuvre (comme l'explique Jean-Philippe Uzel, « Pour une sociologie de l'indice »), et peut également être un *indicateur* du travail réflexif accompli par l'œuvre à l'égard de ce contexte. Cela exige donc une analyse de *comment c'est peint*.
- On peut raisonnablement croire que, sur l'étude d'un vaste corpus d'œuvres relativement homogène sur le plan disciplinaire, historique et sociologique, des *tendances* marquantes peuvent être identifiées, celles-ci pouvant explicitement être comprises comme *modalités d'exercice de la fonction réflexive de l'art à l'égard de la société*.

2.2. Les stratégies de recherche

C'est ainsi dans un esprit syncrétique, inspiré des études sus-nommées et de plusieurs autres (dont les actes des *Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble* de 1985, 1991 et 1999 présentent un excellent panorama), mais dans le souci de développer une méthode de recherche expérimentale qui ferait avancer la réflexion dans le domaine, qu'ont été conçues trois stratégies de recherche qui forment l'armature méthodologique de l'étude. La première stratégie se rapporte à l'objet de l'analyse comme tel : À quelles œuvres d'art nous intéresserons-nous, pourquoi et comment les identifierons-nous? La seconde stratégie concerne ce qui se trouve toujours entre l'objet et le résultat : À l'aide de quels outils poser ce

regard sur les œuvres afin de faire émerger ce « dire » de l'œuvre à propos du monde social? La troisième stratégie qualifie donc le résultat escompté, en lien avec la question de recherche : Que voulons-nous obtenir de cette l'analyse, quelle connaissance des œuvres, quelle connaissance de la vie sociale?

2.2.1. L'objet de recherche : un corpus d'œuvres

Comme nous l'avons déjà énoncé, nous avons fait le choix de nous intéresser à la jeune peinture contemporaine au Québec. Plus de détails sur les raisons de ce choix seront présentés plus loin (voir *Le corpus choisi : la jeune peinture*, p. 49). Contentons-nous de rappeler, à ce sujet, que le travail sur un matériel « imagier », non linguistique, et sur un type d'œuvres qui n'ont pas pour matériau la vie sociale elle-même ou la relation humaine en tant que telle, à la différence de l'art relationnel tel que défini par Nicolas Bourriaud³⁸, s'avérait pour nous une manière de tester les limites d'une sociologie des œuvres. La méthode d'investigation devait par conséquent se distinguer à la fois d'une *analyse de discours* – pouvant être pratiquée sur des œuvres littéraires – et d'une *analyse de la réception* – qui semble obligatoire lorsqu'on étudie des formes d'art où la présence du public participe à la création même de l'œuvre. Naturellement, on peut arguer *a contrario* que même l'œuvre peinte se réalise en tant qu'œuvre seulement au moment où elle rencontre son regardeur, ce qui est vrai. Cependant, lors de cette rencontre inaugurale, l'œuvre est en général terminée au sens matériel du terme et prête à entrer dans un processus interprétatif qui n'en transformera cependant pas la forme.

La stratégie de recherche concernant l'objet d'étude a consisté dans la constitution d'un large corpus d'œuvres picturales regroupant les travaux d'un nombre élevé d'artistes répondant aux critères générationnels et disciplinaires choisis. L'intérêt de cette stratégie est double.

Premièrement, cette méthode permet d'éviter en bonne partie l'écueil de l'internalisme souligné par Passeron, bien que ce dernier propose au contraire de privilégier l'analyse d'une œuvre particulière, ce qui ne nous semble pas être une bonne voie de contournement. En

³⁸ Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris : Presses du réel, 2001.

effet, le fait de travailler avec un large corpus d'œuvres ouvre la porte à un regard plus général, attaché non plus à l'interprétation des œuvres, mais plutôt à leur description, tant du point de vue de leurs contenus thématiques, de leurs techniques de réalisation, de leurs propriétés formelles que de leurs conditions particulières de production, de réception et de reconnaissance.

Pour pouvoir procéder à cette description, la première règle de constitution du corpus doit être celle de sa délimitation, historique, spatiale et sociologique. Ceci présuppose une connaissance du monde de l'art québécois qui permette minimalement de situer à la fois les œuvres et leur créateur par rapport à l'ensemble de la production artistique. Sans rechercher prioritairement à constituer un corpus d'œuvres nommément représentatif de la production contemporaine – ce qui s'avère probablement impossible vu la diversité des pratiques, y compris chez un même artiste – il demeure concevable de broser un portrait global de la pratique picturale actuelle des jeunes artistes du Québec, en se donnant un certain nombre de règles de constitution relatives à l'âge et au sexe des artistes, à leur provenance géographique, à leurs lieux de pratique et à leurs techniques ou styles privilégiés (voir *Tableau 1: Données sociographiques sur les artistes du corpus*, p. 59).

De cette manière, on dispose non seulement d'un corpus d'œuvres qu'on peut qualifier en le rapportant descriptivement à l'ensemble des œuvres produites connues sur le plan disciplinaire ou la technique par exemple, mais on a surtout la possibilité de tenir compte des dimensions sociologiques entourant la production de ces œuvres, particulièrement si l'on se concentre, comme nous avons choisi de le faire, sur une génération déterminée d'artiste. C'est le second avantage de la stratégie du large corpus. En effet, il devient alors possible de prendre en considération *dans l'analyse* les différents facteurs socio-institutionnels qui entourent la production : la formation des artistes, les systèmes de diffusion et les aides à la production dont ils disposent, les systèmes de reconnaissance, les réseaux de contacts, etc. On peut alors s'apercevoir de l'existence de liens étroits entre les dynamiques *externes* et les contenus *internes* des œuvres.

Par exemple, la présente recherche a permis de mettre en lumière l'importance du Réseau des Centres d'artistes autogérés du Québec dans le développement de la carrière des

jeunes artistes, mais également la position ambiguë de ces Centres en ce qui concerne les formes de création plus anciennes, comme la peinture. Voilà un fait sociologique non négligeable, qui pourrait être plus amplement exploré par une enquête apte à mettre en parallèle une observation directe des œuvres et une connaissance des pratiques institutionnelles du monde de l'art. De la même manière, le rôle de la formation dans le choix de la pratique artistique peut être qualifié par ce type de recherche.

2.2.2. Comment poser un regard sur les œuvres : un cadre théorique pertinent

Étudier la manière dont des œuvres d'art concrètes participent à la vie politique d'une société en exerçant une fonction réflexive à l'égard de cette dernière implique qu'on puisse définir minimalement cette fonction réflexive. Autrement, ce lien entre pratique artistique et vie sociale, s'il est perceptible pour le sens commun, demeure un *a priori* de l'analyse, un impensé. C'est la raison pour laquelle nous avons éprouvé la nécessité de construire la catégorie conceptuelle de la *fonction réflexive de l'art*. À certains égards, on pourrait certainement rapprocher cette notion de celle de « pensée plastique » élaborée par Francastel, par laquelle il soulignait le lien indéfectible entre les manières de faire l'art et les caractéristiques culturelles d'une société donnée. Cependant, l'idée de *fonction réflexive* cherche plutôt, comme le suggère Majastre, à saisir la question posée *par l'œuvre à la société*, une question élaborée dans la relation qu'entretient l'artiste producteur de l'œuvre avec cette société, une relation dont les modalités ne sont pas toutes explicites pour l'artiste, d'où l'intérêt d'étudier l'œuvre d'art elle-même dans son contenu manifeste, témoin explicite de cette relation lorsque celle-ci s'expose dans l'œuvre.

Dans les philosophies politiques de Hannah Arendt et de Michel Foucault, nous avons trouvé les pièces manquantes du puzzle en construction : une théorie générale du politique dans laquelle s'intégrait l'art en tant que participant de cette vie politique. Il est peut-être utile d'ajouter que, parmi les propositions philosophiques occidentales du XX^e siècle, celles de ces deux auteurs revêtent une place particulière : condensateurs d'héritages philosophiques complexes, intellectuels impliqués dans l'action du monde concret autant que dans le développement réflexif de la pensée, Arendt et Foucault ont tous deux fait preuve de virtuosité dans l'approche de questions complexes et diversifiées, dont celle de l'art. En outre, leurs filiations théoriques relevant de courants différents (phénoménologie,

herméneutique pour Arendt et pour Foucault structuralisme, poststructuralisme, philosophie pragmatique), bien qu'ils aient souvent pris pour appui les mêmes bases (Nietzsche, Marx, Heidegger, entre autres références partagées), le dialogue de ces deux thèses s'avère fertile, permettant le regard critique de l'un par l'autre et l'émergence d'avenues de réflexion inédites. Par ailleurs, leurs deux visions sont actuellement convoquées, explicitement ou implicitement, par le milieu de l'art, chez les spécialistes comme chez les artistes³⁹. Pour certains commentateurs, il relève probablement du sacrilège de construire un cadre théorique à deux têtes en confiant la direction en collégialité à Arendt « la Moderne » et à Foucault « le Postmoderne »... Un des paris de ce mémoire est aussi de parvenir, non pas à une réconciliation, impossible à bien des points de vue, mais à une réelle collaboration intellectuelle.

Si nous avons choisi ces deux thèses pour construire la conceptualisation de cette recherche, c'est précisément pour cause de cette distance entre eux qui permet, au terme du dialogue, de saisir la fonction réflexive de l'art dans un large spectre de modalités. L'étude conjointe permet de tenir ensemble deux modalités complémentaires d'exercice de cette réflexivité sociale de l'art. Cette conceptualisation devient un apport précieux à une

³⁹ Entre autres convocations pour les thèses de Foucault : la publication du texte « Of Other Spaces » (Michel Foucault) et les commentaires qui y font suite, dans le livre de la Documenta X de Kassel, un important événement d'art contemporain (Jean-François CHEVRIER (dir.), Dossier «Michel Foucault – Of Other Spaces», *Documenta X: The Book*, Ostfildern-Ruit, Allemagne : Cantz, 1997. pp. 274-429); quelques interventions dans les colloques (Luc LÉVESQUE, communication dans le cadre du colloque *Art actuel et espace public*, 29 septembre au 2 octobre 2004, Montréal Arts Interculturels, organisé par le Comité art public d'Artextes) et les revues (Sylvette BABIN, « Éditorial : Pour un monde imparfait », *ESSE Arts+Opinions : Utopies et dystopies*, no 53, 2005); évocations explicites de concepts foucauldien au sein des pratiques artistiques (Doyon/Demers, socio-esthéticiens, événement *Hétérotopies Panoptiques*, Galerie r3, UQTR, 2005) et thèse de doctorat en pratique des arts de Hélène Doyon, membre de ce collectif, portant directement sur la notion d'hétérotopie : HÉLÈNE DOYON, *Hétérotopie. de l'in situ à l'in socius*. Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études et pratiques des arts, UQAM, 2007; Nancy SPECTOR, « Felix Gonzalez-Torres: Travelogue », *Parkett*, no 39, 1994. Concernant les thèses arendtiennes, on doit admettre que l'évocation est le plus souvent implicite, mais tout de même apparente surtout dans le discours des études de l'art (voir entre autres Catherine GROUT, « Destination publique » dans *Abus mutuel : actes du colloque*. Montréal : Optica, 2005 ; Sylvie LACERTE, *La médiation de l'art contemporain*. Montréal : Le Sabord, 2007; Jean-Philippe UZEL, *L'exposition dans l'art contemporain : critique sémiotique des fondements politiques de l'esthétique moderne*. Thèse de Sciences politiques. Grenoble : Université Pierre Mendès France – Grenoble II /Institut d'études politiques de Grenoble, 1995).

sociologie qui veut s'attarder, justement, à ces modalités d'implication de l'art dans la vie sociale, dans *le* politique, ce monde partagé.

Un autre avantage de cette conceptualisation se réalise lors de l'observation des œuvres : il s'avère à cette étape possible de *lire* les œuvres avec cette lunette particulière de la fonction réflexive. Comment l'œuvre participe-t-elle à la permanence du monde décrite par Arendt? De quelle manière propose-t-elle l'hétérotopie évoquée par Foucault? Ce seront ces questions adressées à l'œuvre, qui permettront de faire ressortir cette question posée *par* l'œuvre à la société.

2.2.3. Les résultats visés : identifier des tendances

Les tendances que l'on peut identifier dans une pratique artistique ont bien d'autres sources que l'intention de l'artiste, et c'est à cette enseigne que la sociologie peut collaborer de plein droit à l'étude des œuvres. En effet, l'utilisation répandue de telle ou telle image, symbole, technique, nous renseigne sur ce qui traverse le champ de l'art et cela est un objet pour la sociologie.

Le sociologue André Ducret, dans un essai de sociologie des œuvres, rappelle ce que doit sa méthode à l'iconologie d'Erwin Panofsky. Il n'est pas inutile de rapporter le schéma des niveaux d'interprétations identifiés par l'iconologue, trois niveaux de sens :

[...] celui du « sens-phénomène » d'abord, auquel correspond la description élémentaire du sujet abordé, l'identification détaillée des objets représentés. Celui du « sens-signification » ensuite, qui suppose – au moment d'approcher l'œuvre proprement dite – la possession de références autres [afin de] reconstituer le sens visé par l'artiste, de retracer sa démarche, d'éclairer ses objectifs ainsi que les moyens mis en œuvres pour les atteindre. Enfin, dernier niveau, celui du « sens-document » [où] il s'agit alors de tenter l'explication du sens implicite que contient l'œuvre, fût-ce à l'insu de son créateur⁴⁰.

L'analyse à laquelle sera soumis le corpus d'œuvres identifié s'attachera principalement au premier niveau de sens énoncé par Panofsky dans le cadre de ses études sur le champ de l'art religieux au Moyen-Âge et à la Renaissance, nos objectifs différant donc sensiblement des siens. Le postulat de l'analyse sous-tend que la fonction réflexive de l'œuvre est déjà décelable à ce premier niveau et que tout glissement vers l'intention de

⁴⁰ André DUCRET, *Mesures*, p. 77.

l'artiste ou l'interprétation interne déplace la question de recherche proposée. Nous nous en tiendrons donc au contenu manifeste et, lorsque celui-ci ne réfère pas au visible, à des « objets représentés », nous pourrions questionner cette absence, comme le propose André Ducret, et décrire par quelle autre présence elle est remplacée.

L'objectif de l'analyse sera d'identifier, parmi ce vaste corpus d'œuvres, des *tendances* – c'est-à-dire des techniques et des thématiques largement partagées – dans les modalités d'exercice de la fonction réflexive de l'art, explicites et visibles dans l'œuvre. Seront ainsi approchés les thèmes, les formes dominantes (dimension thématique) ou encore les manières de peindre (dimension indicielle). Il est difficile, dans la production artistique contemporaine, d'identifier de réels « courants » ou « écoles », comme il en exista au XX^e siècle, autoproclamés par les artistes concernés à l'occasion de manifestes, identifiés par la volonté des critiques confrontés à une tendance repérable ou difficile à cerner parce que trop nouvelle, ou décrits par l'activité de classification et d'interprétation de l'histoire de l'art. S'il est impossible d'affirmer l'existence de courants parmi les jeunes artistes québécois – ce serait leur imposer des étiquettes dont ils ne veulent visiblement pas –, il est tout de même possible de percevoir des influences partagées, des méthodes de travail similaires, des thèmes récurrents, etc.

Qu'est-ce que cela nous apprend? En quoi cette démarche se dégage-t-elle de la critique d'art, d'une lecture interprétative des œuvres, même socialement informée? On peut considérer ces connaissances comme simplement descriptives à l'égard de la pratique artistique; on peut aussi les utiliser comme outils d'investigation du monde de l'art; on peut également les faire participer à une analyse plus vaste à propos des médiations symboliques et culturelles de la société québécoise contemporaine. Cette démarche se distingue clairement de la critique d'art par deux éléments principaux. Premièrement, aucune interprétation à caractère sémiotique ne sera menée sur le corpus à l'étude : l'analyse veut approcher ce qui se montre explicitement, ce qui relève de la perception commune et non de la compétence artistique. Le propre de la critique est en effet l'évaluation et le jugement d'une œuvre en fonction de différents critères (cohérence, pertinence, qualité), dimensions du regard sur l'art ici tenues à distance. Corollairement, aucune allusion ne sera faite à l'intention de l'artiste : ce que celui-ci *a voulu* dire, ou faire dire à l'œuvre n'est pas l'objet de la présente

investigation. Nous faisons l'hypothèse qu'un *dire* de l'œuvre existe en-dehors de cette intention, et ce dire, c'est l'indice, l'empreinte ou la trace que les dynamiques sociales entourant sa production, mais aussi l'existence de l'artiste, ont laissées sur elle. C'est dans la manière dont l'œuvre montre, explicite, souligne ou nie ces indices qu'elle exerce sa fonction réflexive à l'égard de ces dynamiques.

CHAPITRE III

LE CORPUS À L'ÉTUDE ET LE CHAMP DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE

Avant d'entamer l'étude du cadre théorique et l'analyse des œuvres qui suivront, il importe de contextualiser le corpus à l'étude, sociologiquement et le plus précisément possible, par rapport au champ général de l'art au Québec. Il sera ainsi question des institutions de formation, de diffusion et de médiation de l'art contemporain. Les différentes caractéristiques du champ pourront ainsi être intégrées à l'analyse des œuvres, de manière à saisir les liens existants entre ces structures et les contenus des œuvres.

Dans un deuxième temps, nous définirons le corpus d'œuvres qui fait l'objet de la présente analyse. Les différentes caractéristiques de ce corpus – exhaustivité, homogénéité et hétérogénéité, représentativité et pertinence – pourront être évaluées à cette occasion. Cette partie prépare donc le terrain pour « l'expérience du visible » dont rendra compte le deuxième chapitre de cette ultime partie du mémoire.

Les données nécessaires à la description du champ proviennent principalement des rapports d'organismes gouvernementaux (Conseil des arts et lettres du Québec et Conseil des arts du Canada), de l'enquête de l'Institut national de la recherche scientifique sur les conditions de vie des artistes dirigée par Guy Bellavance pour le compte du Regroupement des artistes en art visuel, et d'informations colligées par le Regroupement des Centres d'artistes autogérés du Québec.

L'enquête de l'INRS s'avère la source de données quantitatives la plus complète et la plus récente. Elle s'est soldée par un taux de réponse de 40 % sur une liste de 3 207 individus, « constituée par la fusion de neuf listes différentes » dont :

celle des membres du Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV), [...] 1 500 artistes au moment de l'enquête [...] celle des demandeurs inscrits au Conseil des arts et des lettres du Québec depuis les cinq dernières années, [...] 1 000 noms supplémentaires [...] celles des banques d'artistes de la collection Prêt d'oeuvres d'art (Musée du Québec) et du secrétariat de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement (ministère de la Culture et des Communications) ainsi que les listes de cinq autres associations et conseils représentant différents sous-secteurs des arts visuels, [celles] du Conseil des arts textiles du Québec, du Conseil de la sculpture du Québec, de l'Association des illustrateurs et illustratrices du Québec et du Conseil québécois de l'estampe. Une dernière liste, fournie par madame Thérèse Fortin, membre du conseil d'administration du RAAV, regroupe des artistes-peintres représentés par des galeries privées, mais n'appartenant formellement à aucune des associations précédentes⁴¹.

Il est important de noter que ce nombre élevé d'artistes contactés en 1999 pour le bien de cette enquête correspond à peu de chose près à la population des artistes visuels dénombrée par Statistique Canada lors du recensement de 1996, équivalant à 3 385 personnes. Plusieurs conclusions de cette enquête sont directement reprises dans la présente description du champ de l'art.

Il faut également mentionner qu'une dizaine d'entretiens informels ont été menés avec des artistes du corpus, à différents moments du processus de recherche, mais toujours à partir de la même grille de questions (voir *Annexe I : Grille d'entretien avec les artistes*, p. 191). Ces entrevues ont généralement eu lieu dans les ateliers des artistes, offrant du coup un contact privilégié avec les œuvres et un aperçu concret des conditions quotidiennes de la pratique. Ces entretiens ont duré en moyenne 150 minutes. S'ils ont été pour nous l'occasion d'identifier des pistes de réflexion, de recentrer nos objectifs et d'accumuler plusieurs informations sur le milieu de l'art au Québec, nous avons fait le choix de ne pas utiliser ces entretiens dans une perspective d'enquête pour en retirer des données qualitatives ou quantitatives⁴². Toutefois, dans le cadre de ce mémoire, nous y ferons parfois référence, pour illustrer ou appuyer des analyses tirées d'autres sources.

⁴¹ Guy BELLAVANCE, Léon BERNIER et Benoît LAPLANTE, *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*, p. 8.

⁴² Parallèlement au mémoire, une analyse de discours a cependant été effectuée sur deux d'entre eux, démontrant qu'il s'agit là d'une démarche prometteuse.

3.1. Description du champ

3.1.1. Des mondes de l'art : la diversité des pratiques

On ne peut traiter de l'art contemporain sans insister sur la grande diversité disciplinaire des pratiques, entretenues par les artistes et proposées au public. « Notons d'emblée qu'un artiste sur quatre ne se reconnaît pas de discipline(s) principale(s), soulignant d'entrée de jeu l'importance de la "pluridisciplinarité" en arts visuels⁴³. » S'il se rapporte toujours ultimement au sens de la vue, l'art visuel s'est définitivement émancipé de la cimaise, du socle et du temple muséal.

Ainsi en est-il de « l'art action », dans lequel c'est le corps même de l'artiste qui se trouve mis en jeu par l'œuvre dans la relation avec le public. Ce type « d'action d'art » devient souvent prétexte à réfléchir sur la durée, l'espace ou l'ambiance. On parle alors de *happening*, de performance, de manœuvre ou d'intervention. Ainsi en est-il également de l'installation, qui s'effectue dans un lieu consacré de l'art, dans un lieu quelconque ou en plein air, un type de création où le visiteur est appelé à pénétrer un espace transformé. Souvent, des éléments sonores, lumineux, voire odorants sont intégrés à l'œuvre, de manière à faire participer tous les sens lors de l'acte perceptif. Enfin, et nous arrêterons ici une énumération qui devrait se poursuivre pour rendre compte de l'ensemble des pratiques actuelles, on doit glisser un mot sur l'art relationnel. Cette forme récente d'action artistique met directement en relation l'artiste et son vis-à-vis citoyen à l'occasion d'un événement planifié et réfléchi par l'artiste ou en collaboration avec les participants. Les objectifs des actions se réclamant de l'art relationnel sont extrêmement diversifiés : encourager une communication inhabituelle, donner l'occasion d'un échange d'expérience, proposer une activité permettant aux gens de passer du temps ensemble lors d'une activité créative, etc. L'artiste s'immisce dans un univers qui lui est, la plupart du temps, étranger, pour provoquer une situation particulière qui dépend de sa présence et de son action, offrant aux participants la possibilité de transformer le quotidien.

⁴³ Guy BELLAVANCE, Léon BERNIER et Benoît LAPLANTE, *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*, p. xii.

Ce phénomène plutôt récent d'explosion disciplinaire de la pratique artistique pourrait à lui seul faire l'objet d'une recherche sociologique qui pourrait prendre appui sur la méthode ici développée d'analyse des contenus des oeuvres. Contentons-nous de renvoyer à l'ouvrage de Paul Ardenne *Art : L'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à l'extrême fin du XX^e siècle*, un livre qui brosse un excellent panorama de l'émergence de ces pratiques, en même temps qu'il fournit les clés pour en comprendre les origines et les fondements.

Un élément marqué ressort de ces efforts de redécouverte de la pratique artistique : c'est *l'objet* qui, le plus souvent, s'avère remis en question, l'objet d'art, vecteur de valeur culturelle et marchande. En effet, « au cours des dernières décennies, l'éclatement du médium plastique a permis de créer des oeuvres d'abord destinées à être vues au lieu d'être pensées pour un marché de l'art contemporain⁴⁴ ». La réflexion touche l'objet, et à travers lui le marché de l'art, la spéculation sur l'objet d'art et sur les artistes, sur leur cote : un système qui, à toutes les époques, est entré souvent en contradiction avec la production de l'œuvre, réalisée la plupart du temps dans un contexte de retrait et de pauvreté.

Il est évident que, parmi toutes les disciplines artistiques, la pratique picturale a souffert plus durement de cette vague de déni à l'égard de l'objet, le tableau demeurant incontournable en tant que résultat tangible du processus de création. Ensuite, si l'on ne peut nier la difficulté inhérente au fait de peindre et *a fortiori* au fait de peindre de manière innovatrice et actuelle compte tenu de la très longue histoire de cette discipline paradigmatique des Beaux-Arts, une large part de la production picturale reste très attachée aux procédés et aux sujets classiques, de même qu'elle reste en bonne partie dépendante des systèmes de diffusion traditionnels, soit les galeries commerciales elles-mêmes soumises au goût plutôt conformiste des acheteurs d'occasion et des touristes. C'est en grande part en réaction à ce système qu'ont pris de l'importance les pratiques alternatives, les nouvelles formes de création comme les nouveaux lieux d'art, tels que, au Québec, les Centres d'artistes autogérés. Paul Ardenne parle en ces termes de la situation problématique de la

⁴⁴ CALQ, *Les arts visuels au Québec : États de la situation (Forum sur les arts visuels au Québec)*, Hélène LAROCHE (s.l.d.), Québec : CALQ, 2006 (disponible en ligne : www.calq.gouv.qc.ca/fav/bilan.htm, consulté le 5 août 2007), p. 16.

peinture au XX^e siècle, une situation qui favorise une attitude critique et réflexive à l'égard de la discipline picturale :

La peinture voit sa mort proclamée à intervalles plus ou moins réguliers, un destin funeste ne correspondant dans les faits à nul amoindrissement mais ayant néanmoins pour conséquence de rendre *suspect* le fait pictural. La relation à l'image, souvent disqualifiée, sera volontiers problématisée⁴⁵.

En 2007, la peinture québécoise s'avère ainsi une pratique bien vivante, toujours en débat, mais en pleine ébullition. Beaucoup de jeunes artistes nourrissent la discipline d'un vécu différent, tributaire d'autres influences esthétiques et idéologiques. On peut sans se tromper affirmer l'existence d'une peinture résolument actuelle, qui s'intègre tout à fait dans ce qu'on appelle, non sans quelques ambiguïtés, « l'art contemporain ». Tirée d'un document du CALQ (Conseil des arts et lettres du Québec), cette citation rend bien compte de la malléabilité de ce terme qui réfère tantôt à la dimension historique, tantôt à l'esthétique :

Il faut rappeler d'abord que les définitions des courants en arts visuels ne sont pas claires, les interprétations étant très variables. L'**art contemporain** débute à des moments divers et est défini à partir de repères tantôt chronologiques, tantôt esthétiques, ou les deux à la fois. Certains s'appuient aussi sur le fait que les artistes soient ou non encore vivants. À titre d'exemples, soulignons que le Musée d'art contemporain de Montréal a retenu 1939 comme année clé pour sa collection, tandis que le Musée national des beaux-arts du Québec a choisi l'année 1950 comme point de départ de ce qu'il considère de l'art contemporain. La notion d'**art actuel** est également comprise de manière très variable. Certains définissent l'art actuel comme celui datant des vingt dernières années, alors que d'autres vont être beaucoup plus restrictifs, comme le Musée national des beaux-arts du Québec pour qui l'art actuel se limite aux trois dernières années. Des critères esthétiques peuvent aussi être retenus, en plus ou à la place du repère chronologique. On parlera d'art actuel pour désigner une certaine forme d'art, plus « avant-gardiste » ou axée sur la recherche esthétique, et on se limitera aux créations très récentes. Le Ministère a opté pour cette dernière approche : dans le programme de soutien aux galeries d'art, il a défini l'**art contemporain de pointe** (synonyme d'art actuel) comme « la création récente qui se concentre sur des avenues nouvelles et originales dans les divers champs d'activités des arts visuels ». D'autres, enfin, ne font pas de différence entre les concepts d'art contemporain et d'art actuel. C'est le cas, par exemple, du Conseil des arts du Canada⁴⁶.

Concernant une pratique ancienne comme la peinture, il est difficile d'effectuer de tels découpages sans aborder l'aspect esthétique des œuvres. Dans le même document, le CALQ reprend, plus de quinze ans après, les catégories d'une enquête menée en 1985 par Boisvert,

⁴⁵ Paul ARDENNE, *ART : L'âge contemporain*, p. 25.

⁴⁶ CALQ, *Les arts visuels au Québec*, p. 41.

Mizoguchi & associés, auprès de spécialistes et d'amateurs d'art. D'après cette enquête, le marché de l'art montréalais serait divisé en quatre catégories esthétiques :

[...] « l'art de prestige » ou l'art international (galeries Dominion, Waddington [fermée] mais on pourrait penser aujourd'hui à la Galerie de Bellefeuille, etc.), « l'art de complaisance » comprenant l'art commercial, l'art régionaliste, l'art traditionnel ou figuratif (galeries Art Select, Colbert, Clarence Gagnon, etc.), « l'art contemporain » (Michel Tétreault art contemporain [fermée], Aubes [fermée] mais aujourd'hui Trois Points, Éric Devlin, Simon Blais, Madeleine Lacerte, etc.) et « l'art d'avant-garde ou expérimental » (les centres d'artistes en général, Michel Giroux et la Galerie Joliet, à Québec [fermée], la Galerie René Blouin, la Galerie Christiane Chassay [fermée], Pierre-François Ouellet)⁴⁷.

Utile, cette classification simple demeure assez souple, surtout en ce qui concerne les deux dernières catégories : les critères de distribution entre « contemporain » et « expérimental » s'avèrent souvent assez subjectifs, répondant également à toute sorte d'autres dynamiques sociales de légitimation et de reconnaissance. Par exemple, les Centres d'artistes s'affichent en majorité comme favorisant les « nouveaux médiums », les « pratiques émergentes » ou encore « l'interdisciplinarité », une manière de se distinguer des galeries commerciales et des musées; une façon aussi d'offrir à des artistes membres ou en résidence la possibilité de profiter d'un lieu de recherche et d'expérimentation. On remarquera ainsi que peu de peinture s'expose en centre d'artiste (voir ci-dessous *Contexte institutionnel : formation, diffusion, médiation*, p. 44), ce qui participe également à la particularité de sa situation en tant que discipline, spécialement lorsqu'elle se veut innovatrice ou dérangeante : elle trouve alors plus difficilement un lieu adapté à sa réalité entre les galeries commerciales qui préfèrent investir sur des valeurs sûres et les centres qui préconisent les formes d'art alternatives.

3.1.2. Contexte institutionnel : formation, diffusion, médiation

Au Québec, la formation en arts visuels est principalement assumée par les institutions d'enseignements postsecondaires reconnues par le Ministère de l'Éducation, des Loisirs et des Sports du Québec. L'enquête de l'INRS confirme qu'une forte majorité d'artistes passent par ces institutions : 26 % des artistes répondants de cette enquête se sont déclarés autodidactes, formés dans une école privée ou lors d'un apprentissage avec un autre artiste.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

L'analyse des plus hauts niveaux de formation atteints démontre une nette prédominance des diplômés de baccalauréat universitaires ou d'écoles des beaux-arts. Regroupant près d'un artiste sur deux, ces « bacheliers » sont nettement mieux représentés que les diplômés de niveau collégial assez peu nombreux (6 %). L'importance relative de deux groupes fort différents, les autodidactes d'un côté, et les diplômés post-gradués (maîtrise et doctorat) de l'autre, est également à souligner : ils sont représentés dans des proportions à peu près équivalentes, soit un artiste sur cinq dans chacun des cas. Le nombre d'artistes dont la formation la plus élevée a été obtenue en école privée ou en apprentissage auprès d'un autre artiste reste assez marginal : il se situe à 3 % dans chaque cas⁴⁸.

Les informations recueillies à propos des artistes dont les œuvres font partie du corpus à l'étude rendent compte d'une proportion encore plus élevée de formations réalisées au sein du circuit universitaire (voir *Tableau 1: Données sociographiques sur les artistes du corpus*, p. 59). Cette différence statistique, loin de remettre en cause la fiabilité des résultats auxquels sont parvenus les chercheurs de l'INRS, est plutôt attribuable à la difficulté de répertorier l'ensemble de la population des artistes dont la frange plus jeune s'avère probablement sous-représentée dans les résultats, de par leur faible intégration aux réseaux professionnels dont sont issus les listes ayant servi à constituer la population de l'enquête. Par ailleurs, lors de cette enquête en 1999, il est peu probable que la majorité des artistes considérés dans notre corpus « jeune peinture » aient été contactés par les chercheurs, dû à leur âge.

La formation en arts visuels – et souvent, désormais, en arts visuels et médiatiques – demeure donc, pour plusieurs, une étape fondatrice du parcours artistique : mise sur pied de réseaux et d'alliances, découverte des possibilités du milieu, expérimentations diverses, intégration facilitée à certaines structures comme celles des centres d'artistes autogérés. Les étudiants finissants bénéficient également d'une exposition collective de fin de programme qui leur donne l'occasion de montrer leurs travaux dans un contexte semi-professionnel et, parfois, d'être remarqués par un galeriste, comme ce fut le cas de quelques-uns des artistes rencontrés.

⁴⁸ Guy BELLAVANCE et al., *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*, p. xii.

[...] les galeries privées privilégient les disciplines de « longue tradition », les centres d'artistes privilégient les « jeunes disciplines », tandis que les musées occupent, entre les deux, une position médiane, ou plus « conciliatrice ». Toutefois, malgré cette différence de leurs programmations respectives, tous les lieux font état d'un bon niveau de diversité. Ainsi, même s'ils sont moins nombreux, on peut tout de même trouver dans les galeries privées des proportions non négligeables d'artistes qui pratiquent l'installation (52 % disent y avoir exposé au moins une fois), la performance (37 %) ou la vidéo (54 %). Et on peut également trouver dans les centres d'artistes des peintres (46 %), des graveurs (53 %), des dessinateurs (50 %) ou des sculpteurs (59 %). En revanche, ces chiffres ne permettent pas de savoir si les oeuvres exposées étaient bien des produits de cette discipline. Il faut en effet se rappeler que la plupart des artistes déclaraient plus d'une (et sans doute bien plus d'une) discipline : les vidéastes des centres d'artistes, par exemple, sont bien souvent aussi des peintres qui peuvent avoir présenté des peintures, plutôt que leurs vidéos, dans une galerie privée. De même, les peintres font bien souvent des oeuvres qui ne sont pas des toiles et peuvent ainsi plus facilement avoir trouvé place dans un centre d'artistes⁴⁹.

Cet extrait de l'enquête de l'INRS montre bien la difficulté de qualifier avec précision les modalités de la diffusion de l'art contemporain au Québec. On peut cependant reprendre les grandes catégories de cette enquête pour décrire minimalement les lieux de diffusion présents et l'importance relative qu'y prend la peinture, d'une part, et d'autre part, la production issue de la relève.

On distingue, dans l'enquête, plusieurs catégories de lieux de diffusion : lieux d'art municipaux (maisons de la culture, galeries municipales, centres culturels, bibliothèque), galeries privées, événement avec comité de sélection (biennale, symposium), autres lieux publics ou commerciaux (bars, restaurants, boutiques, etc.), musées d'art ou centres d'exposition équivalents, centres d'artistes autogérés, ateliers personnels ou locaux loués, galeries universitaires ou collégiales, autres lieux de diffusion permanents, autres types de musée. En ce qui concerne la présente étude, nous nous sommes limitée à relever les travaux diffusés dans les musées nationaux, les galeries privées, les événements majeurs et quelques événements mineurs présentés dans d'autres lieux et finalement, les centres d'artistes autogérés.

Sur le plan disciplinaire, l'enquête de l'INRS confirme que, d'une manière générale, les lieux d'exposition acceptent de présenter des oeuvres issues de toutes les disciplines. Par contre, « [a]utant les galeries privées semblent être un lieu privilégié pour exposer la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

peinture, l'estampe et le dessin, autant les centres d'artistes autogérés semblent être le lieu par excellence de l'installation, de la performance et de la vidéo⁵⁰ ». Les galeries privées spécialisées en art contemporain (dont les galeries Lacerte, Orange, Simon Blais, Trois Points, SAS, Pierre-François Ouellet, Éric Devlin), le Musée d'art contemporain de Montréal et les événements directement orientés sur la peinture contemporaine (comme le Symposium de peinture actuelle de Baie-St-Paul) ont fait l'objet d'une attention particulière quant à la production de jeunes peintres y étant exposée.

Sur le plan générationnel, on peut en effet constater que les lieux privilégiés d'exposition pour la relève en art visuel sont sans contredit les centres d'artistes autogérés.

Ainsi, plus on est âgé et plus on a de chances d'avoir exposé dans une galerie privée ou dans un musée d'art. Les proportions passent en effet progressivement de moins du tiers chez les plus jeunes, aux deux tiers chez les plus âgés, dans le cas des expositions individuelles dans une galerie privée, et la tendance est également notable à un plus faible degré pour les expositions collectives. Dans le cas des musées d'art, dont les taux sont généralement plus faibles, la différence reliée à l'âge vaut surtout pour les expositions individuelles et nettement moins pour les expositions de groupe. Moins d'un artiste sur cinq de moins de 40 ans a eu une exposition individuelle dans ce type de lieu, contre deux artistes sur cinq ayant au-delà de 60 ans. La même observation s'applique d'ailleurs à la participation à des événements avec comité de sélection (biennale, symposium). Le désavantage d'appartenir à la jeune génération tend toutefois à s'estomper en ce qui touche le fait d'avoir exposé dans une galerie universitaire ou collégiale et surtout en ce qui concerne la présence dans les centres d'artistes autogérés. Ici, les plus âgés sont au contraire sous-représentés⁵¹.

Il vaut la peine ici de s'attarder quelque peu à la nature particulière des centres d'artistes autogérés, puisqu'ils constituent un passage presque obligé dans le processus de reconnaissance des jeunes artistes, peintres ou autres.

Les centres d'artistes en arts visuels sont des organismes sans but lucratif, gérés par des artistes, qui assurent des conditions propices à la production et à la diffusion d'oeuvres issues d'une pluralité de pratiques artistiques. Ils sont présents sur l'ensemble du territoire québécois et offrent aux créateurs aguerris comme aux artistes de la relève des équipements et des services favorables au développement de leur carrière et à la diffusion de leurs oeuvres. Certains d'entre eux existent depuis plus de 25 ans⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

⁵² CALQ, *Les expositions d'art contemporain dans les centres d'artistes en arts visuels au Québec, Constat du CALQ*, Numéro 8, juillet 2004, p. 1.

Disséminés partout sur le territoire québécois, ces centres accusent une forte présence dans la région montréalaise. Cependant, la moitié d'entre eux sont tout de même situés hors de la région métropolitaine ou de la Capitale-Nationale⁵³. Cette décentralisation s'avère favorable aux échanges interrégionaux par le biais des programmes de résidence qui permettent à des artistes de séjourner un mois dans un centre, de profiter des installations techniques et, souvent, d'y exposer leur travail accompli⁵⁴. Plusieurs participants favorisent ainsi la production *in situ*, se laissant inspirer des ressources disponibles à l'endroit d'accueil. Cependant, on constate que la discipline picturale détient une place assez restreinte sur l'ensemble des expositions présentées en centre d'artistes. L'ensemble des activités du RCCAQ fait régulièrement l'objet de bilan et de publication chapeautés par le Réseau (comme les Bulletins), mais plusieurs centres entretiennent eux-mêmes une petite maison d'édition⁵⁵.

En terminant, on peut souligner l'apport considérable, quant à la diffusion des arts contemporains, de plusieurs périodiques consacrés au domaine.

Au Québec, les périodiques culturels sont des outils de première ligne pour documenter l'actualité des arts visuels au Québec autant dans le domaine de la création que de la diffusion. Ils sont la mémoire de l'art. Sur le marché, on retrouve plusieurs revues qui se consacrent à la diffusion des arts visuels. Présentement, huit sont soutenus par le Conseil : *Ciel Variable*, une revue de photographie ; *Inter*, une édition sur la performance québécoise et internationale ; *Espace*, un intérêt spécifique pour la sculpture ; *Le Sabord*, revue de littérature et d'arts visuels ; *Esse arts+opinions* ; *Etc Montréal* ; *Parachute* ainsi que *Vie des arts* qui se dédie à l'ensemble des domaines des arts visuels⁵⁶.

Bien que ces publications demeurent des sources d'informations précieuses pour comprendre le monde de l'art québécois, on doit constater, à l'égard de notre propre recherche que, parmi ces périodiques, peu d'entre eux abordent à la peinture. Lorsque c'est le cas (*ETC Montréal*, *Vie des arts*, par exemple), il est rarement question des artistes de la relève. Ces derniers,

⁵³ « Plus de 51 % des centres sont localisés dans les régions autres que Montréal et la Capitale-Nationale. » CALQ, *Les expositions d'art contemporain...*, p. 2.

⁵⁴ « D'après une analyse, menée par le CALQ en 2002-2003 auprès de 45 centres d'artistes, près de la moitié d'entre eux offrent des résidences d'artistes et le phénomène est en croissance d'une année à l'autre. » CALQ, *Les arts visuels au Québec*, p. 17.

⁵⁵ Toutes les informations sur les centres d'artistes autogérés du Québec sont disponibles sur le site Internet du Réseau : www.rcaa.org.

⁵⁶ CALQ, *Les arts visuels au Québec*, p. 32.

toutes disciplines confondues, sont par contre surreprésentés dans la revue *ESSE art+opinions*, dans laquelle il est extrêmement rare qu'on aborde la peinture.

3.2. Le corpus choisi : la jeune peinture

La présente recherche est orientée vers la *pratique picturale*, ce choix s'appuyant sur différentes raisons de nature historique et esthétique. Le statut particulier de la peinture contemporaine, bouleversé dans la foulée de l'apparition de formes d'expressions artistiques hybrides et innovatrices (performance, *happening*, installation, art médiatique, relationnel, etc.), rend l'étude de cette discipline particulièrement intéressante, d'autant plus qu'elle demeure une pratique très partagée au sein de la population des artistes. Nous pourrions avancer que, dans sa perte d'hégémonie sur le territoire de la reconnaissance artistique, la peinture n'a pas que perdu : elle a aussi gagné de nouvelles possibilités plastiques, que ce soit par l'intégration de procédés propres à d'autres disciplines comme la photographie ou la sculpture, ou par l'ouverture à l'interdisciplinarité qui permet, par exemple, d'intégrer la peinture dans l'installation et même dans la performance.

On pourrait discuter longtemps sur le pourquoi de ce choix de la peinture contemporaine comme sujet d'étude. Pour être parfaitement honnête, il faut mentionner que l'auteur de ces lignes a fait ici un choix de passion plutôt que de raison, la peinture continuant d'être pour nous la forme d'art la plus touchante, la plus bouleversante. Mais il faudrait aussitôt ajouter, pour la petite histoire, que l'amorce de toute cette réflexion sur la problématique de l'art et du politique nous vient d'une rencontre picturale. C'est devant ce tableau, au cours d'une discussion avec l'artiste, que se révéla toute la distance entre sa propre perception de son travail et la nôtre qui accordait à l'œuvre une charge politique indéniable, que lui n'avait pas perçue. Nous étions intriguée devant la polysémie de l'œuvre, évidente pour quiconque a déjà discuté d'un tableau, et par la pertinence soudain différente que son œuvre venait de prendre d'un point de vue sociologique : nous y percevions comme un texte qui parlait du monde, un texte que nous avions soudain la chance de décrypter. Puis, au cours d'autres discussions avec des artistes, il nous a semblé qu'eux-mêmes avaient soif de ce décryptage, d'un discours sur leur travail qui serait autre chose qu'un commentaire

descriptif, critique ou historique : leur plaisir de constater que leurs inspirations inspiraient à leur tour était évident. Cet événement agit comme déclencheur de toute cette recherche.

Souvent, particulièrement au cours d'événements à caractère politique (le Sommet des Amériques à Québec en 2001 pouvant faire figure emblématique à cet égard), il nous apparaissait déjà que l'art était porteur d'une dimension politique indéniable. D'une même manière, des événements artistiques tels les Rendez-vous de la Performance de Québec, laissaient percevoir le potentiel révélateur du travail des artistes à l'égard de la société. Cependant, nous avons pu constater au cours de lectures et de colloques que plusieurs travaux se concentraient déjà sur ces formes d'art qu'on pourrait qualifier de relationnelles ou encore de « psycho-géographiques » pour emprunter au vocabulaire situationniste, lorsqu'on pense à certaines interventions *in situ* comme celles de l'Îlot Fleury à Québec ou de l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable) à Montréal. Ainsi, la rencontre d'un questionnement sur le vivre-ensemble et de l'observation d'œuvres *a priori* individuelles et statiques, comme les peintures, nous semblait une avenue de recherche originale pour continuer d'étendre le champ de la connaissance sur les rapports entre l'art et le politique. Mentionnons, pour conclure cette question, que plusieurs remarques d'Arendt et de Foucault concernent directement la peinture, sans que cela ait pour autant influencé notre choix de s'intéresser particulièrement à cette discipline artistique.

Pour ce qui est du second choix, celui de se pencher sur la peinture des *jeunes artistes*, il est tributaire de raisons esthétiques et sociologiques. Esthétiquement, nous avons posé l'hypothèse que la pratique des jeunes, encore mouvante, pas toujours intégrée dans le marché de l'art, réceptacle d'influences culturelles très contemporaines, comportait une part de fraîcheur plus marquée que dans un large corpus d'artistes plus âgés. L'étonnement, fondement de la connaissance d'après Socrate, avait peut-être plus de chance d'être au rendez-vous... Sociologiquement, ensuite, il semblait plus facile et logique de réduire le corpus « peinture québécoise » en se cantonnant aux artistes « de la relève » plutôt que d'établir d'autres catégories d'âges et de générations qui, à plus d'un niveau, auraient paru problématiques. Nous nous assurons ainsi d'une sous-population relativement homogène donc plus facile à décrire, et déjà différenciée d'autres sous-populations d'artistes par les

instances du monde de l'art, toutes les statistiques abordant la catégorie « relève » séparément.

3.2.1. Représentativité

Il est évident que le sous-groupe des jeunes peintres est loin d'être représentatif de l'ensemble de la communauté artistique du Québec. Si les conditions de pratiques de ces jeunes divergent probablement peu de celles de leurs aînés compte tenu de la grande diversité d'expériences professionnelles chez les artistes en général, comme le met en évidence l'étude de l'INRS, il serait en revanche périlleux de tenter une généralisation des constats de cette recherche « régionale », portant sur le contenu des œuvres dues à une génération particulière d'artistes, à l'ensemble de la production picturale du Québec. Plusieurs éléments suffisent à expliquer ce fait : des difficultés méthodologiques liées à l'étude des arts en sociologie, discutées dans le premier chapitre, aux différentes caractéristiques du monde de l'art québécois – diversité des pratiques, prédominance toujours marquée d'un art « de complaisance » (selon la définition de Boisvert, Mizoguchi et associés, voir p. 43) sur le marché de la peinture, etc.

Cependant, une fois admise la relativité de la représentativité du sous-groupe « jeunes peintres » à l'égard du reste de la population artistique, une fois ce choix délibéré justifié, il reste à savoir si notre corpus d'environ soixante artistes peut se targuer d'une quelconque représentativité à l'égard de l'ensemble du sous-groupe. Pour ce faire, il nous faut accomplir un bref détour pour expliquer, d'une part, la manière dont nous avons acquis les connaissances sociologiques sur notre sous-population de base et, d'autre part, les étapes de constitution du corpus d'œuvres. Cela nous permettra de juger non seulement de la représentativité du corpus d'œuvres, mais surtout de ses caractéristiques d'homogénéité et d'hétérogénéité, de même que de son exhaustivité.

3.2.2. Constitution du corpus

La constitution du corpus d'œuvres s'est échelonnée sur plusieurs années, ce qui nous a par ailleurs permis de constater l'accroissement de la représentation des jeunes au sein des instances de diffusion, en particulier dans les galeries commerciales. En effet, plusieurs jeunes artistes qui, au début de notre recherche en 2005, étaient tout juste finissants d'une

école d'art et non encore intégrés au marché de l'art, se trouvent aujourd'hui représentés par une galerie reconnue, souvent suite à leur participation à une exposition collective ayant recueilli un vaste succès critique, telle que l'exposition *Faits à Montréal* (Musée Juste pour Rire, 2005, commissaire : Marc Séguin). De même, plusieurs artistes se sont dotés durant ces deux années d'un site web personnel permettant au public de prendre connaissance de leur travail et de données biographiques les concernant. Plusieurs centres d'artistes et galeries commerciales ne possédaient pas non plus de site web au début de notre recherche, un outil de diffusion qui est actuellement la norme du milieu : au moment de déposer ce mémoire, très peu de ces lieux de diffusion en art contemporain n'en sont pas encore munis.

Outre Internet, des archives diverses issues de la presse spécialisée en art ou non, ainsi que les catalogues de différents diffuseurs ont été consultés, de manière à obtenir un panorama le plus exhaustif possible de la production artistique québécoise. Le désavantage de ces outils de références est qu'ils donnent rarement accès à des informations biographiques, essentielles à la constitution de notre corpus orienté vers la production des jeunes. De plus, ces sources imprimées contiennent rarement de reproduction en couleurs des œuvres pour des raisons économiques évidentes, contrairement aux sources Internet qui elles, offrent une grande quantité de reproductions de haute qualité. L'absence d'illustrations dans les sources imprimées rend également souvent impossible la classification des expositions en terme de discipline, les titres et les commentaires n'étant souvent d'aucune utilité à cet égard, mettant plutôt l'accent sur les enjeux soulevés par les œuvres ou sur la démarche de l'artiste, qui peuvent donner lieu à des propos similaires qu'il s'agisse de peinture ou d'installation. Pour ces raisons, la complémentarité des sources a donc été la stratégie préconisée.

L'enquête susmentionnée du sociologue Guy Bellavance⁵⁷, concordant sur ce point avec les données du recensement, estime la population globale des artistes visuels à 3200 artistes en 1998. De cette population globale, il faut d'abord retrancher ceux nés avant 1960. La plus jeune catégorie d'âge répertoriée par l'enquête est celle des artistes nés après cette

⁵⁷ Guy BELLAVANCE et al., *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*. Il est à noter qu'à ce jour, les autres organismes de statistiques dont l'Observatoire de la culture du Québec, se réfèrent à ces chiffres pour présenter les données sur la population des artistes visuels. www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/artis_art_visuel/raav-tab1.htm.

date. Ainsi, on se retrouve avec un bassin de 886 artistes nés après 1960, alors que notre corpus concerne ceux qu'on pourrait dire « très jeunes », ceux qui ont moins de 40 ans au moment de déposer ce mémoire en 2007, donc nés après 1967. La courbe démographique qu'on peut extraire de l'enquête de Bellavance témoigne d'une population d'artistes majoritairement nés entre 1950 et 1940 (40 %), comparativement aux plus âgés (32 %) et aux plus jeunes (28 %), il est ainsi raisonnable d'estimer la tranche des artistes « très jeunes », nés après 1967, correspondante à près de la moitié de ce nombre. Parmi ce bassin d'artistes nés après 1960 (886 personnes), 61 % pratiquent la peinture, mais seulement 37 % la pratique en discipline principale⁵⁸. C'est à ces artistes que nous nous sommes intéressée, ce qui ramène notre population (886 artistes) à 327 peintres nés après 1960, population qu'on peut estimer fortement à la baisse puisque nous nous sommes limitée aux « très jeunes ». Compte tenu d'une probable augmentation de ce nombre entre 2000 et 2007, quoiqu'il faille tenir compte du vieillissement global de la population active, notre bassin de 60 artistes, dont le *curriculum vitae* et plusieurs œuvres ont été observés peut, à cet égard, être reconnu comme assez satisfaisant en terme de représentativité relative, c'est-à-dire qu'on peut estimer qu'il donne une bonne idée générale de ce qui se fait en peinture chez les jeunes actuellement au Québec et de bonnes indications sur leur formation, leur production et ses modalités de diffusion. Soulignons qu'aucune discrimination – esthétique, stylistique ou thématique – ne fut pratiquée sur ce corpus de base observé : les analyses ont donc été menées à partir d'un grand bassin de près de 300 œuvres peintes, pour un ratio moyen de cinq tableaux par artiste. En fait, toutes les peintures accessibles, en réalité ou en document, ont été observées. Cependant, il ne sera naturellement pas question de tous ces tableaux dans l'analyse présentée dans ce mémoire : seront nommées les œuvres les plus exemplaires des tendances

⁵⁸ « La peinture, actuellement pratiquée à un degré ou à un autre par près des deux tiers des artistes (61 %), est de loin la discipline la plus courante. La majorité des artistes est donc "peintres" à un degré ou un autre. Toutefois, cette prépondérance chute sensiblement lorsqu'on limite la proportion des "vrais peintres" à ceux qui la déclarent comme discipline principale : même si elle reste la plus fréquente, la peinture n'est donnée comme spécialité que par la moitié des artistes ayant mentionné une discipline principale. En outre, en prenant en compte dans le calcul les artistes sans spécialités (et donc essentiellement multidisciplinaires), la proportion de peintres chuterait davantage encore pour se situer cette fois autour d'un peu plus du tiers (37 %). Ainsi, malgré leur importance numérique, les peintres ne représentent jamais plus des deux tiers de la population des arts visuels, et les "vrais peintres" un peu plus du tiers seulement. » *Ibid.*, p. 23.

identifiées ou, au contraire, les plus atypiques démontrant les possibilités de raffinement de l'analyse proposée. Si ce corpus ne peut être considéré exhaustif, on doit noter que la recherche documentaire a, dans ses derniers moments, atteint un certain point de saturation. Les artistes repérés par le biais d'événements ponctuels, d'expositions de finissants des écoles d'art et des publications spécialisées étaient effectivement déjà répertoriés dans notre corpus.

3.2.3. Description du corpus : hétérogénéité, homogénéité

Au terme de l'étape de constitution du corpus, on constate qu'un grand nombre de lieux d'art contemporain participent à la diffusion de la jeune peinture québécoise : musées nationaux et régionaux, galeries commerciales, centres d'artistes, événements d'arts visuels ou culturels (comme le Festival Rythmes du Monde qui contient un volet art visuel orienté vers la relève). Il nous a également été possible de tenir compte d'un certain nombre de productions non encore diffusées, grâce à des réseaux de contacts dont nous ont fait bénéficier des artistes rencontrés. Dans ces cas, nous nous sommes par contre limitée à intégrer les œuvres des artistes en démarche de professionnalisation, qui considèrent leur pratique comme professionnelle même si les démarches de diffusion n'avaient pas encore été couronnées de succès. En outre, ces peintres entretiennent souvent une pratique dans une autre discipline qui, elle, a été reconnue au sein du monde de l'art (en performance, en installation ou encore en photographie).

On peut ainsi identifier quatre grands profils de praticiens au sein de notre corpus, à partir d'informations tirées des *curriculum vitae* et des entretiens réalisés avec certains d'entre eux.

L'artiste international, bénéficiant d'une reconnaissance qui dépasse les frontières du Québec, demeure un cas de figure extrêmement marginal chez les jeunes – comme chez les plus vieux, d'ailleurs, ce que l'on constate sans surprise. L'œuvre de ces artistes a fait l'objet d'une ou de plusieurs monographies, a été reçue dans une institution de prestige comme le

Musée d'art contemporain de Montréal, et se transige sur le marché international de l'art actuel⁵⁹.

L'artiste régional – un statut partagé par un peu plus de la moitié des artistes dont l'œuvre a été prise en compte dans le corpus – bénéficie, quant à lui, d'une bonne reconnaissance au Québec, c'est-à-dire qu'il est représenté par un galeriste reconnu, vend ses œuvres à l'occasion et participe à divers événements artistiques. Il faut tout de même spécifier que cette reconnaissance donne rarement accès à un revenu suffisant pour permettre à l'artiste de « vivre de son art ».

L'artiste au seuil de la reconnaissance dispose d'un statut intermédiaire : son travail a été présenté en public, généralement lors d'exposition collective ou à l'occasion de solos ponctuels; il n'est pas représenté par une galerie, mais se trouve en revanche souvent membre d'un centre d'artiste autogéré. Cette catégorie d'artiste, à l'instar de celui en processus de professionnalisation, doit encore accorder beaucoup de temps à la construction de son réseau de contacts et de diffusion. Un peu moins de la moitié des artistes du corpus entrent dans cette catégorie, avec une multitude de nuances individuelles.

L'artiste en processus de professionnalisation se trouve encore à l'étape de la constitution de réseaux, n'ayant souvent bénéficié que d'une seule occasion d'exposer son travail, par exemple lors d'une exposition de finissants. Il a généralement tenté de diffuser son travail dans un lieu reconnu de l'art (galerie ou centre d'artiste), une démarche qui n'a pas encore été couronnée de succès. Il faut noter immédiatement que ces refus de la part des diffuseurs n'ont pas pour seule raison la qualité ou le contenu du travail de l'artiste : différentes dynamiques peuvent entrer en ligne de compte, par exemple le fait qu'un centre d'artiste ait pris la décision de réserver les expositions d'une année à ses membres, ou le fait

⁵⁹ Les seuls représentants de cette catégorie sont Marc Séguin, Cynthia Girard et peut-être Martin Bureau qui expose à Toronto. Par ailleurs, d'autres, comme Amélie-Laurence Fortin, jouissent d'une carrière internationale dans une autre discipline, la performance dans le cas de cette artiste. Certains cas sont plus complexes, comme ceux d'artistes souvent invités dans des Festivals internationaux de peinture, sans que leur pratique leur permette de vivre convenablement – comme François Simard. Ces derniers artistes devraient être considérés dans la catégorie « artiste régional », même s'ils appartiennent à la fois au milieu international de l'art contemporain et parfois encore au seuil de la reconnaissance.

que, circonstanciellement, une galerie ait déjà accepté plusieurs nouveaux artistes dans la période qui précède; au fond, être à la bonne place au bon moment demeure la loi du succès, en art comme ailleurs. Certains artistes qui correspondaient à ce profil au début de notre recherche sont passés dans une autre catégorie depuis ce temps. À ce jour, quelques-uns seulement font partie dans cette catégorie, qui demeure néanmoins pertinente pour analyser cette population particulière d'artistes.

Toutes ces catégories de praticiens effectuent régulièrement des demandes de subventions, bien que certains individus, qui obtiennent un revenu satisfaisant de la vente de leurs œuvres, accordent moins de temps à ces démarches administratives. Dans ces cas, les subventions seront sollicitées pour un projet particulier ou extradisciplinaire – un documentaire, par exemple – ou à titre de support financier supplémentaire pour un projet expérimental réalisé dans le cadre d'une résidence. Les bourses particulières accordées, par exemple, pour des déplacements dans des festivals internationaux ou dans le cadre de concours sont parfois obtenues par des artistes très peu reconnus et participent, dans tous les cas, à un accroissement considérable de la reconnaissance dont bénéficie l'artiste.

On peut donc constater l'hétérogénéité du corpus d'œuvres sur le plan des lieux de diffusion du travail et à l'égard de la diversité des profils de praticiens représentés. En revanche, l'homogénéité de certains aspects peut être soulignée, permettant de considérer le corpus cohérent et fertile pour les comparaisons. Ainsi, les peintres dont les œuvres font partie du corpus ont une formation relativement similaire (parcours universitaire pour la très grande majorité), une production correspondante sous bien des aspects (très peu de peinture de genre – paysage, nature morte, etc., une forte proportion de très grands formats, entre autres ressemblances générales) et une connaissance assez analogue du milieu de l'art contemporain au Québec et à l'étranger, malgré des expériences concrètes différentes.

Bien que de nombreuses visites d'expositions et d'ateliers nous ont permis, au cours des dernières années, de rencontrer la production artistique québécoise d'une façon directe, il va sans dire que la majeure partie de la documentation visuelle utilisée pour ce mémoire s'est constituée par le biais des médias électroniques et imprimés. Nous assumons les distorsions que ce fait a pu produire sur l'analyse, bien que nous estimons celles-ci raisonnablement

limitées, surtout compte tenu du fait que nous nous sommes penchée sur des œuvres picturales pour lesquelles la documentation demeure proche de la réalité de l'œuvre, plus proche du moins que lorsqu'il s'agit d'installation, de performance ou d'œuvre d'art public, des formes de création qu'il est extrêmement difficile de commenter à partir de documentation. Par ailleurs, nous réitérons notre attachement à la vision panoramique développée autour des œuvres dans le cadre de ce travail expérimental. Ainsi, on peut également saisir comme un avantage ce contact restreint et externe avec les œuvres, qui a sans doute favorisé le maintien de la distance nécessaire au type d'analyse préconisée ne privilégiant pas la « facture » du tableau, mais plutôt les thèmes et les éléments qui entrent dans le tableau *en tant qu'image*.

3.2.4. Jeunesse se passe

Peu d'études se réalisent sur le travail artistique des jeunes. On a de bonnes raisons de s'attarder davantage aux carrières avérées : les jeunes artistes le resteront-ils, leur travail a-t-il bénéficié de la reconnaissance nécessaire pour le considérer dans une étude sur l'art, leur pratique n'est-elle pas instable? Toutes ces questions sont valables et méritent d'être posées. Toutefois, suffisent-elles à invalider la recherche dont nous présentons ici les résultats? Poser la question, c'est y répondre. À vrai dire, nous avons pu constater que, contre toute attente, cette jeune production bénéficie d'une diffusion beaucoup plus grande et officielle qu'on pourrait le croire. De plus, il ne faut pas oublier qu'en art, une carrière « émergente » a souvent entamé son mouvement depuis plusieurs années, parfois depuis plus de 10 ans. La moyenne d'âge de notre corpus de peintres avoisine trente ans, ce qui classe ces artistes dans la catégorie « relève » en même temps qu'il permet de s'assurer d'une certaine stabilité de ces pratiques. Il serait à ce titre sociologiquement pertinent et passionnant de procéder à une nouvelle exploration de ces pratiques dans une dizaine d'années.

Toutefois, la pratique des jeunes, si relative que puisse être cette catégorie, comporte quelques caractéristiques particulières qui interdisent une généralisation des constats d'analyse à l'ensemble de la production picturale québécoise. La peinture à laquelle nous nous sommes intéressée s'avance souvent encore sur la voie des expérimentations, les pratiques s'avérant peu figées par le temps, le style personnel ne s'étant pas encore pleinement forgé. On peut constater ce fait en remarquant, dans la production personnelle de

plusieurs, de longues périodes où les toiles se succèdent et se ressemblent alors que, subitement, la rupture stylistique s'opère, suggérant l'intégration d'une découverte, d'une influence ou les suites d'une interruption. Si le fonctionnement par séries ne peut en rien être considéré comme l'apanage des jeunes, les ruptures stylistiques ou thématiques sont parfois si abruptes qu'on ne peut s'empêcher d'y lire les traces tangibles de la recherche d'une identité, d'un geste personnel.

Par ailleurs, le fait que plusieurs de ces artistes ne bénéficient pas encore d'une forte intégration au marché de l'art – ou jouissent encore d'une intégration faible –, joue probablement sur cette possibilité de recherche et cette relative attitude d'indépendance. Cependant, on s'est laissé surprendre à plusieurs reprises par les choix des galeristes : un certain marché de l'art est beaucoup moins conservateur qu'on pourrait le penser, accueillant en ses murs des audaces de fonds et de formes, relatives aux thématiques abordées, aux formats – souvent énormes – ou aux choix hardis de pigments issus de matières étrangères au domaine habituel de la peinture sur toile : autocollants, brillants, marqueurs routiers, fluorescents, etc.

Suite à cette contextualisation générale du corpus et à sa description spécifique, l'analyse des œuvres pourra prendre une consistance sociologique concrète.

Données concernant le corpus

Noms des artistes du corpus :

Philippe Allard	Annie Conciecao-Rivet	Pierre-Yves Girard	Olivier Longpré
Thierry Arcand-Bossé	Martin Cuillierier	Nicolas Grenier	Christian Messier
Francis Arguin	Jean-Sébastien Denis	Nathalie Grimard	Ziad Naccache
Christian Audet	Pascal Deschênes	Annie Hémond-Hotte	Julie Ouellet
Hugo Bélanger	Amélie Desjardins	Véronique Isabelle	Marie-Ève Pettigrew
Marie-Hélène Bellavance	Émili Dufour	Caroline Jean	Sophie Privé
Patrick Bernatchez	Péio Eliceiry	Sophie Jodoin	Iannick Raymond
Simon Bilodeau	Nicolas Fleming	Étienne Jubinville	Natalie Reis
Alain Bonder	Amélie-Laurence Fortin	Isa B Junk	Véronique Savard
Nancy Bourassa	Dominic Gaucher	Benjamin Klein	Marc Séguin
Dan Brault	Bruno Gareau	David Lafrance	Martin Sénéchal
Paul Brunet	Isabelle Gauvreau	Fabrice Landry	François Simard
Martin Bureau	Stéphanie Gevrey	Mathieu Lefèvre	Rafael Sottolichio
Pascal Caputo	David Gillanders	Yann Leroux	Heidi Taillefer
Maguy Carpentier	Cynthia Girard	Mathieu Lévesque	Max Wyse

Tableau 1: Données sociographiques sur les artistes du corpus

Nombre total d'artistes	60	100%		
ÂGE				
Répartition par année de naissance				
1984				
1982				
1980				
1978				
1976				
1974				
1972				
1970				
1968				
1966				
n.d. (nombre d'artistes)			14	18,3%
Calculé (nombre d'artistes)			49	81,7%
Moyenne d'âge			30,4 ans	
SEXE				
H	37	61,6%		
F	23	38,4%		

VILLE DE DOMICILE ET DE PRATIQUE			
Montréal		37	61,7%
Québec		10	16,7%
Autres		7	11,6%
	Outaouais, Saguenay-Lac-St-Jean, Laurentides	3	
	Région de Québec	1	
	Région de Montréal	3	
n.d.		6	10%
SCOLARITÉ			
Maîtrise en art		12	20%
	UQAM	6	
	Université Concordia	0	
	Université Laval	4	
	Autre	2	
Baccalauréat en art		31	51,7%
	UQAM	15	
	Université Concordia	8	
	Université Laval	6	
	Autre	2	
Études universitaires dans un autre domaine		3	5%
D.E.C. en arts plastiques ou autodidacte		5	8,3%
n.d.		9	20%
DIFFUSION PRINCIPALE⁶⁰			
Galerie commerciale ⁶¹		29	48,3%
	Montréal	21	
	Québec	8	
	Toronto / Ottawa	4	
	International	2	
Centre d'artiste		9	15%
Événements		7	11,7%
Autre (agent, musée régional, etc.)		4	6,7%
n.d.		11	18,3%

Note : pour les sources des données, se rapporter à la bibliographie.

⁶⁰ Plusieurs artistes diffusent leur travaux à différents endroits. La plupart d'entre eux participent à des événements ponctuels (expositions collectives indépendantes, symposiums, festivals, etc.). Nous avons conservé seulement le lieu d'exposition habituel ou principal.

⁶¹ La répartition des galeries est donnée à titre indicatif seulement, plusieurs artistes sont représentés par plusieurs galeries. Il est possible que plus d'artistes qu'indiqués diffusent leurs travaux à l'international de manière occasionnelle, par exemple lors de festivals.

DEUXIÈME PARTIE

QUAND LA PHILOSOPHIE POLITIQUE

SE TOURNE VERS L'ŒUVRE D'ART

CHAPITRE I

HANNAH ARENDT : L'EXPÉRIENCE DU MONDE COMMUN

La distinction décisive entre les « improbabilités infinies » sur lesquelles repose la vie terrestro-humaine, et les miracles-événements dans le domaine des affaires humaines elles-mêmes, est naturellement qu'ici il y a un auteur de miracles et que l'homme lui-même est manifestement, de façon extrêmement merveilleuse et mystérieuse, doué de la capacité à faire des miracles. Ce don, nous l'appelons, dans notre terminologie courante et usée : l'agir⁶².

Le miracle de la liberté réside dans ce pouvoir-commencer qui à son tour réside dans le fait que chaque homme, pour autant qu'il est venu par naissance en un monde qui était là avant lui et continue après lui, est lui-même un nouveau commencement⁶³.

Peut-on douter que Hannah Arendt parlait aussi d'elle-même en citant Isak Dinesen : « [...] sa ferme conviction qu'il n'était guère convenable pour une femme d'être auteur, donc personnage public; *la lumière qui illumine le domaine public est bien trop crue pour être flatteuse*⁶⁴ ». Jamais elle n'a accepté, même à la fin de sa vie, de « compter au nombre de ceux que Kant appelait, non sans ironie, *Denker von Gewerbe* (penseurs de profession)⁶⁵ », toujours elle a justifié ses recherches par de simples questions, qui pourtant savaient ouvrir à

⁶² Hannah ARENDT, « La politique a-t-elle finalement encore un sens? », *Politique et pensée: colloque Hannah Arendt*, Paris : Payot, 1996, p. 240.

⁶³ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁴ Hannah ARENDT, *Vies politiques*, Paris : Gallimard, 1986, p. 122. (VP)

⁶⁵ Hannah ARENDT, *La Vie de l'esprit, Tome I: La pensée*, Paris : PUF, 1981, p. 18. (VE)

la réflexion des régions entières de l'expérience humaine : pourquoi le mal, qu'est-ce que la politique, où est-on quand on pense, qu'est-ce que la culture... Autant de questions où se révèlent à la fois son acuité pour l'analyse du politique, le vivre-ensemble, mais également une sensibilité pour l'intériorité de l'expérience humaine.

C'est à même son œuvre politique qu'émergent les thèses de Hannah Arendt sur l'art dans le vivre-ensemble. Si là n'est pas le cœur sa réflexion, elles procurent pourtant « un point d'ancrage à une réflexion qui se donnerait la tâche de penser le lieu propre de l'art auprès des hommes et la situation de l'œuvre dans notre monde⁶⁶ ». Deux dimensions de ses propos sur l'art permettront de les mieux saisir. Arendt dégage une première manière de comprendre le rôle de l'œuvre d'art dans la société autour du thème de *permanence*. L'œuvre d'art, échappant à l'usure, fait don au monde de cette permanence, participant ainsi à la construction d'une demeure terrestre pérenne et d'une mémoire des temps pour les êtres humains qui habitent le monde. En second lieu, la philosophe fonde l'hypothèse d'une co-appartenance de l'art et du domaine politique, à travers la notion d'*inter-esse* que se partagent l'expérience de l'art et l'expérience de l'espace public.

1.1. Penser le vivre-ensemble

1.1.1. Le monde, la natalité, la pluralité

Dans ce monde où nous entrons, apparus de nulle part, Être et Paraître coïncident. [...] Il n'est rien au monde, ni personne dont l'être même ne suppose un spectateur⁶⁷.

Le monde, où apparaissent les êtres au moment de leur naissance, est pour Arendt la demeure terrestre, stable et hospitalière de tous les humains qui, eux, ne font que passer. Plus qu'une métaphore pour parler de « la planète », de « la société » ou même de l'Histoire, ce monde, ce « lieu de l'homme », que nous bâtissons et transformons sans cesse depuis

⁶⁶ Danielle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *Man and World*, 1989, p.114.

⁶⁷ VE, p. 34. L'auteure souligne.

toujours, n'est celui ni de la Nature, ni de la Vie brute (*Bios*) et ne doit pas l'être. Car c'est la conscience de cette différence qui s'avère garante du respect, de la retenue et de l'attention que suppose une relation responsable à la nature, de même qu'elle est instigatrice de ce « tendre souci du monde » présidant à l'attitude de préservation et d'embellissement de cette demeure partagée par tous et nécessitant les soins de tous. À la lumière d'une réflexion sur l'écologie, on peut se demander à bon droit si cette affirmation radicale de notre extériorité à l'égard de la nature nous aide à penser nos rapports problématiques contemporains à celle-ci : ne sommes-nous pas partie intégrante d'une seul grand Tout naturel? En fait, il s'agit plutôt de comprendre notre existence humaine dans la responsabilité à l'égard de ce qui, justement, ne nous appartient pas et ne vient pas de nous. Sans aller jusqu'à la confrontation, ce souci du monde invite à une pratique tournée vers la permanence, tant à l'égard de la nature qu'à l'attention des créations humaines : villes, monuments et oeuvres d'art, qui participent à la beauté objective de la Terre.

Car aussi sûrement qu'une maison construite par l'homme selon les lois humaines tombera en ruine dès que l'homme la quittera et l'abandonnera à son destin naturel, aussi sûrement le monde construit par l'homme et fonctionnant selon ses lois, redeviendra une partie de la nature et reprendra le chemin de la catastrophe dès lors que l'homme décide de redevenir une partie de la nature – c'est là un instrument aveugle des lois de la nature, mais qui opère avec précision⁶⁸.

Ce monde bâti par la main des siècles, aussi stable qu'il puisse être, accueille en son sein un perpétuel arrivage de nouveaux-venus. Ce « miracle » des commencements, pour reprendre les mots d'Arendt, tangible dans la natalité, est aussi perceptible dans les milliers d'actions humaines qui provoquent, au milieu du monde, les remous nécessaires à son renouvellement. La natalité s'avère un thème d'une grande puissance évocatrice, central dans l'œuvre arendtienne, annonçant la profondeur d'une théorie politique fondée sur le principe d'une *demeure partagée* enrichie par le constant *surgissement de l'improbable*, naissances comme révolutions, mais également enracinées dans le principe de la *pluralité*.

Car ce monde, jamais nous ne l'habitons seuls, mais toujours dans la présence des autres qui est aussi la possibilité du Soi. Même le penseur solitaire ne peut se dispenser du dialogue, soit-il intérieur. « Puisque la pluralité est l'une des conditions existentielles

⁶⁸ Hannah ARENDT, « Kafka », *La philosophie de l'existence et autres essais*, Paris : Payot, 2000, p. 94. (PE)

fondamentales [l'esprit] a une vie à lui seulement dans la mesure où il actualise ce rapport au sein duquel, existentiellement, la pluralité se réduit à la dualité qu'impliquent le mot et le fait de "conscience", con-science⁶⁹. » La pluralité est la condition du monde humain, dans les deux sens que le mot condition peut emprunter : un préalable, un indispensable caractère, mais également une qualité intrinsèque, la forme nécessaire de l'être. Condition, mais également finalité du politique, la vie collective devant s'organiser pour permettre réellement cette pluralité. Pour Arendt, tant que ne sera pas compris le principe selon lequel il n'y a pas L'Homme, mais plutôt LES hommes, ne seront pas ajustés à ce monde les droits comme les devoirs, le gouvernement des corps comme celui des âmes, et ils condamneront perpétuellement une frange de cette pluralité à l'oubli systématique voire à la disparition radicale. Dans ses réflexions sur la politique, la question de la pluralité n'est jamais loin des fondements : il y a pour elle, dans le refus de reconnaître que nous sommes toujours au pluriel, le germe de la tyrannie et la possibilité des phénomènes totalitaires.

1.1.2. Donc : l'apparaître, la mémoire, le sens commun

Si, « dans ce monde [...] *Être et Paraître* coïncident », c'est que le concept *d'apparaître* s'avère plus profond que la simple question de l'apparence extérieure et de son rapport à une prétendue essence intérieure. En fait, c'est un renversement de la métaphysique que nous propose Hannah Arendt lorsque, dans *La Vie de l'esprit*, elle s'interroge avec le biologiste Adolf Portmann sur l'essentialité des apparences :

Se pourrait-il que les apparences n'existent pas pour les besoins de la vie mais, qu'au contraire, la vie soit là pour le plus grand bien des apparences? Puisque nous vivons dans un monde saisi pendant qu'il apparaît, ne serait-il pas plus plausible que ce qu'il y a en lui de significatif et de pertinent se situe précisément à la surface⁷⁰?

Ce parti pris de l'auteure à l'égard de l'apparaître se reflète dans toute son œuvre, particulièrement semble-t-il dans sa méfiance à l'égard de la psychanalyse et de la psychologie moderne, tributaires selon elle des faux pas de la philosophie platonicienne, puis chrétienne. D'après elle, la première condamne le monde réel (par opposition au royaume des

⁶⁹ VE, p. 90-91.

⁷⁰ VE, p. 42.

idées) à demeurer ombre et illusion au fond de la caverne de la vie matérielle, tandis que la seconde mène au renoncement du corps et au doute absolu devant la perception des sens.

Donc, l'être-vrai est apparaître : non seulement l'être se *réalise* dans l'apparaître au monde, au contact de la pluralité des autres, à travers la parole et l'action au milieu du monde, mais cette apparence est également *la forme phénoménale de l'être* et, en ce sens, participe pleinement de son existence. Comme on l'a vu, cet apparaître demande une scène, le monde commun à tous où peuvent être accueillis les nouveaux-venus, mais exige également la présence des autres, spectateurs et acteurs, « interacteurs ». Mais il y a plus. Car à l'accueil de la nouveauté répond la nécessité de la *préexistence* de ce monde, de même qu'à la condition de pluralité correspond l'exigence du partage entre tous d'une réalité commune et donc d'un sens du réel donné à tous, le *sens commun*. Ainsi, le monde partagé, condition de l'apparaître, ne peut survivre sans la mémoire qui en garantit la permanence et la continuité historique, pas plus qu'il ne peut résister à une disparition du sens commun. Dans ce lien inextricable entre monde et apparaître, fondé dans la permanence du premier et le sens commun qui témoigne du second, se tient toute la nécessité du rapport entre l'œuvre d'art et le politique.

1.1.3. Les domaines de la *vita activa*

1.1.3.1. La fragilité du monde et l'importance des distinctions

Si le monde, fragile, dépend de la mémoire et de l'exercice du sens commun dans la pluralité de l'espace public, il se trouve également menacé par la confusion entre les différentes dimensions de l'activité humaine. Devant l'importance qu'Arendt accorde aux distinctions, « [...] on est confronté à cette surprenante vigilance sémantique d'une pensée qui se donne pour tâche – et souvent pour première tâche – de *séparer* les concepts, de batailler contre les confusions tant dans le discours que dans l'action⁷¹ ». Sans toutefois s'ériger en système, son modèle distingue avec soin les différentes dimensions de l'existence humaine, qui doivent le demeurer afin que chacune atteigne sa plénitude et puisse jouer son

⁷¹ Paul RICOEUR, « Pouvoir et violence », *Politique et pensée : colloque Hannah Arendt*, Paris : Payot, 1996, p. 205.

rôle. La confusion des sphères entraîne leur dissolution et leur dégénérescence, la limite de cette confusion s'atteignant dans le totalitarisme. Car si la distance est essentielle, c'est qu'elle permet le *rapport* plutôt que l'amalgame entre les différents termes, ou moments, toujours nécessaires les uns aux autres.

La limite naturelle de cette pensée de la distinction se tient évidemment dans la réalité elle-même, où les êtres comme les actions résistent à l'impitoyable classement conceptuel, se jouant bien des frontières et démontrant sans cesse l'impureté catégorielle où ils se tiennent. Ainsi en est-il des rapports politiques, qui ne restent pas toujours à leur place dans l'espace public, mais pénètrent, par exemple, le domaine privé des relations familiales. De même en est-il des actes économiques et de certains enjeux de justice sociale qui, bien que n'appartenant pas en théorie à l'espace politique, ne manquent jamais d'y déborder. Si les catégories arendtiennes peuvent nous aider à penser ces « transgressions » dans leurs conséquences, elles peuvent aussi être la cause de certains aveuglements, comme ceux d'Arendt elle-même à l'égard de certaines questions sociales (pauvreté, chômage, récession...) qui influencent les événements historiques de grande importance politique dont le triomphe du nazisme. Par ailleurs, certaines distinctions ont tendance à s'essentialiser dans le texte arendtien, même si l'auteure souligne souvent qu'elles tirent leur existence de l'action humaine et de son historicité. Dans le prochain chapitre, l'étude de Michel Foucault pourra mettre en lumière d'autres limites de la pensée arendtienne.

Parmi les distinctions fondatrices des thèses de Hannah Arendt, celle entre l'espace public et l'espace privé s'avère essentielle. La qualité de *publicité* et de pluralité est en effet relative au monde partagé alors que l'espace privé répond à d'autres exigences : sécurité, autorité, survie matérielle, intimité. Arendt polarise ensuite sa réflexion autour des termes de *vita activa* et *vita contemplativa*. La seconde est cette vie de l'esprit qui recouvre les activités éminemment individuelles que sont la pensée, le jugement et la volonté, mais qui ne peuvent pourtant se passer du monde commun et de la présence d'autrui, puisque notre propre conscience de soi ne suffirait jamais à nous convaincre de notre réalité, toujours partagée⁷². D'où la disparition de l'être lorsque tous les espaces permettant la circulation – entre les êtres

⁷² VE, p. 34.

et entre les diverses dimensions de leur expérience – disparaissent, faisant place au magma totalitaire dont l'exemple historique est le camp de concentration.

La *vita activa*, quant à elle, se décline en trois dimensions, inscrites dans l'historicité : le travail, l'œuvre et l'action. Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt décrit précisément ces trois catégories de la vie active, dont les principes et les résultats ne doivent point être confondus. Le titre de l'édition originale anglaise, *Human Condition*, semble mieux exprimer l'objectif théorique de l'ouvrage : décrire, dans une perspective anthropologique, des domaines d'activités non pas propres à l'homme *moderne*, mais plutôt universellement partagés dans l'expérience humaine. Ceci appelle une seconde observation : la philosophie de Hannah Arendt a cette particularité de se refuser à parler de *nature humaine*, préférant le terme de *condition humaine*. Cette nuance capitale permet de prendre réellement en charge théoriquement cette dimension de pluralité inhérente à l'existence terrestre. Le concept de condition met également l'accent sur l'appartenance au monde, nouant inextricablement l'être humain à sa condition, c'est-à-dire à son existence concrète et objective, historique comme matérielle, où il y a place pour la contingence et la spontanéité. Bien qu'Arendt ne fasse jamais l'économie d'une critique à son égard, on peut sentir ici une certaine influence des écrits de Karl Marx, couplée aux perspectives du courant phénoménologique, un héritage différent de celui issu de la métaphysique.

1.1.3.2. Le travail, l'œuvre et l'action

La catégorie du travail, la plus « primaire » des activités humaines, réfère au domaine de la nécessité, du maintien de la vie. Sous la notion de travail sont réunies les activités de production pour la consommation, c'est-à-dire la production ou la transformation de la nature en produits dont l'existence est temporaire, consommés et consumés dans le processus de la vie. Arendt parle alors de l'humain comme *animal laborans*, celui qui peine sur les tâches irréductibles de la vie selon les rythmes de celle-ci afin de subvenir à ses besoins vitaux de nourriture, de confort, de divertissement et d'intimité.

L'*œuvre*, quant à elle, évoque le domaine de la fabrication des objets du monde dont la raison d'être est soit l'utilité, c'est-à-dire leur capacité à faciliter les tâches nécessaires et de bonifier la vie vécue (outils, objets d'usage courant), soit la beauté, l'enrichissement du

monde : « [...] les objets du monde qui nous entoure dépendent de conceptions humaines et se construisent conformément à des normes humaines d'utilité et de beauté⁷³ ». Cependant, aucun objet n'est qu'un ou l'autre, ces normes contribuant à différents degrés à leur création, à leur identité et leur valeur.

Celui qui fabrique, l'*homo faber*, crée de nouveaux éléments pour meubler sa demeure sur terre, ce monde qui l'abrite. À partir d'un matériau venu de la nature, dans un acte de violence primordiale, il arrache au domaine de la vie de quoi ériger le lieu de l'homme. « L'expérience de cette violence est la plus élémentaire expérience de la force humaine; c'est, par conséquent, l'opposé de l'effort épuisant, pénible qui est vécu dans le simple travail⁷⁴ ». Constamment renouvelé, mais inscrit dans la permanence, ce monde construit survit à la disparition des individus : durable, il est la stabilité dans laquelle apparaissent ceux qui naissent, puisque chaque objet créé l'est à partir d'un « modèle », concret ou idéal, qui lui ne s'épuise jamais. « Tous les arts et tous les métiers sont aussi guidés par des "idées", c'est-à-dire par les "formes" des objets, prises en vue par l'oeil interne de l'artisan, qui les reproduit alors dans la réalité par imitation⁷⁵ ». De cette stabilité du modèle provient la stabilité du monde objectif. Arendt souligne ainsi la pertinence philosophique de l'exemple tiré du monde de la fabrication.

Dans la mesure où cette doctrine s'inspira du mot *idea* ou *eidos* (aspect, forme) que Platon fut le premier à employer dans un sens philosophique, elle reposait sur des expériences de *poiësis*, de fabrication; Platon se servit de sa théorie pour exprimer des expériences toutes différentes et peut-être beaucoup plus « philosophiques », mais il ne manqua jamais de prendre ses exemples dans le domaine du faire pour démontrer la plausibilité de ses propos⁷⁶.

Le dernier domaine de la vie active, celui de l'*action*, est donc celui où l'humain fait plus que vivre et construire : il est celui de l'implication directe dans le monde, celui de l'apparaître en acte et en parole, celui de la politique. « C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique

⁷³ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Pocket, 1988, p. 205. (CHM)

⁷⁴ CHM, p. 191.

⁷⁵ Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, Paris : Gallimard, 1972, p. 145. (CC)

⁷⁶ CHM, p. 194.

originelle⁷⁷ ». Pour Arendt, c'est ainsi que « les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts⁷⁸ », c'est ainsi qu'ils deviennent à proprement parler des hommes, sujets de leur conscience et objets de celle de leurs pairs, présents à leur humanité, impliqués dans l'exercice de leur liberté. « Les hommes *sont* libres – d'une liberté qu'il faut distinguer du fait qu'ils possèdent le don de la liberté – aussi longtemps qu'ils agissent, ni avant ni après; en effet, *être* libre et agir ne font qu'un⁷⁹ ». Mais l'action est un moment fugace et s'avère ainsi dépendante de la mémoire qui seule en garde la trace. « Chaque fois que se produit un événement assez insigne pour éclairer son propre passé, l'histoire advient. Alors seulement, l'écheveau désordonné des occurrences passées vient au jour sous la forme d'un récit qui peut être raconté parce qu'il possède un début et une fin⁸⁰ ».

Ainsi, « l'action constitue la réponse de l'homme au fait d'être né⁸¹ ». Elle est geste-dans-le-monde, commencement prometteur, réactualisation du principe de natalité, nouveauté dont les conséquences réelles ne sont jamais prévisibles compte tenu de l'ampleur des chaînes de causalité, insaisissables, pouvant intervenir dans le monde humain caractérisé par sa pluralité et sa contingence. Comme le dit André Énegren, « [l]e concept de natalité fournit [...] à l'agir un point d'ancrage ontologique, toute action pouvant se comprendre comme écho du commencement d'une vie elle-même promise à commencer⁸² ».

Si « agir, au sens le plus général, signifie prendre une initiative, entreprendre, mettre en mouvement⁸³ », l'action est donc par définition irréversible et imprévisible. Elle diffère en cela de la fabrication qui seule répond à la catégorie des moyens et des fins. C'est pourquoi la

⁷⁷ CHM, p. 233.

⁷⁸ CHM, p. 232.

⁷⁹ CC, p. 198.

⁸⁰ PE, p. 211.

⁸¹ Cité par Paul RICOEUR, « Pouvoir et violence », *loc. cit.*, p. 215. « Arendt elle-même ratifie cette interprétation, quand elle déclare, comme on vient de l'entendre, que “[Du point de vue de la philosophie] l'action constitue la réponse de l'homme au fait d'être né.” ».

⁸² André ÉNEGREN, *La pensée politique de Hannah Arendt*, Paris : PUF, 1984, p. 51. Cité par Paul RICOEUR, « Pouvoir et violence », *loc. cit.*, p. 215.

⁸³ CHM, p.233.

compréhension des actions dans le monde, c'est-à-dire de l'activité politique, nous vient *a posteriori*, lorsque celle-ci est terminée et qu'elle a ou non accompli son but.

Par opposition à la fabrication dans laquelle la lumière permettant de juger le produit fini vient de l'image, du modèle perçu d'avance par l'artisan, la lumière qui éclaire les processus de l'action, et par conséquent tous les processus historiques, n'apparaît qu'à la fin, bien souvent lorsque tous les participants sont morts⁸⁴.

Considérer la politique en termes de moyens et de fins est donc une grave dérive pour Hannah Arendt, une manière de transgression. C'est la porte d'entrée d'une conception de la politique, pour elle fallacieuse, où le concept de pouvoir est calqué sur la domination. Pour Paul Ricoeur, la définition arendtienne du politique est tributaire d'une distinction fondamentale entre pouvoir et domination, où cette dernière est associée à la violence : « Le *pouvoir* correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. Le pouvoir n'est jamais qu'une propriété individuelle; il appartient à un groupe et continue à lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé... La *violence* [...] se distingue [...] par son caractère instrumental⁸⁵ ». La théorie d'Arendt s'élève sans cesse contre une conception instrumentaliste du pouvoir et de la politique. D'après Ricoeur, c'est ainsi contre une longue tradition de pensée politique remontant à l'Antiquité que réfléchit Arendt qui s'appuie plutôt, selon lui, sur l'analyse d'une praxis politique récente, fondée dans la pensée moderne : révolutions et insurrections populaires du XX^e siècle, révoltes des étudiants américains et désobéissance civile, actions politiques dans lesquelles la priorité est donnée au pouvoir du surgissement plutôt qu'à la mécanique de la domination.

Mais les véritables repères historiques d'Arendt sont les irruptions modernes de pouvoir populaire, illustrées par les conseils ouvriers, les vrais soviets, par l'insurrection de Budapest, par le Printemps de Prague et par les multiples mouvements de résistance à une occupation étrangère. Voilà *l'autre* tradition qui, à la différence de la tradition de la domination, est faite de surgissements discontinus, de surrections [...] ⁸⁶.

Cette distinction fondamentale entre la pensée instrumentale, présidant au processus de fabrication, et l'esprit d'initiative propre à l'agir, est à la base du conflit jamais résolu entre la *polis* et l'*homo faber*. Depuis l'Antiquité, une saine méfiance règne entre l'homme politique

⁸⁴ CHM, p. 250.

⁸⁵ Hannah ARENDT, « Sur la violence », *Du mensonge à la violence*, Paris : Pocket, 1989, p. 153-154. Cité par Paul RICOEUR, « Pouvoir et violence », *loc. cit.*, p. 207.

⁸⁶ Paul Paul RICOEUR, « Pouvoir et violence », *loc. cit.*, p. 208.

et l'artisan, relative à la différence des principes qui dirigent leurs activités respectives et des critères qui permettent d'en juger le résultat. Mais avant d'expliquer ce conflit, il importe de préciser la question de l'art, car l'œuvre d'art, si elle est bien issue de la fabrication, n'est pas un objet comme les autres et participe à l'édification du monde d'une façon toute particulière.

1.2. La particularité de l'art dans le monde

1.2.1. L'artiste : le témoin en retrait

[L'artiste] est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime⁸⁷.

Avant que l'artiste de l'époque moderne ne conquière son autonomie et son statut particulier dans la société, son état ne différait pas de celui de l'artisan. De l'Antiquité à la Renaissance, et même encore à cette époque, l'activité de l'artiste se déroulait dans les mêmes conditions que celle des artisans de toutes disciplines. Cependant, son œuvre n'eut jamais la même nature que celle du fabricant d'outils ou de tables, pour la simple raison que la finalité de l'œuvre d'art ne réside pas seulement dans les critères propres à l'usage, mais avant tout dans ses qualités esthétiques. Cette identité sociale de l'artiste et de l'artisan suffit à expliquer le mépris des anciens à l'égard de ceux-ci. Comme le souligne justement Arendt, on pouvait, à Athènes, « lancer d'un seul et même souffle : “Celui qui n'a pas vu le Zeus de Phidias à Olympie a vécu en vain” et “Les gens comme Phidias, à savoir les sculpteurs, sont impropres à la citoyenneté”⁸⁸ ». La mentalité de l'*homo faber*, basée sur la catégorie des moyens et des fins et par conséquent sur le souci de l'utilité, représentait une menace pour l'esprit de la *polis* fondé au contraire sur des principes et des idéaux. Jusqu'au XVIII^e siècle environ, l'autonomie de l'artiste continua d'être perçue comme un affront à la souveraineté du pouvoir politique. Ainsi, bien que Phidias ou les grands peintres de cours aient été reconnus dans leur individualité de créateur, leur œuvre demeurait l'incarnation des idéaux politiques ou religieux, du primat étatique ou ecclésiastique de leur époque. Cependant, il

⁸⁷ CC, p. 257.

⁸⁸ CC, p. 277.

faut noter contre Arendt que c'est pourtant à partir de ces contextes que put être conquise l'autonomie artistique. Toutefois, cette indépendance ne se consolidera pas vraiment avant que ne s'établisse la primauté de la personne individuelle sur le groupe social, avec les révolutions bourgeoises, la révolution industrielle puis l'apparition de la société de masse. Si cette dernière étape du développement de l'individualisme moderne a confirmé l'autonomie de l'artiste, elle est également le théâtre d'une récupération intense des valeurs culturelles dans le champ de la consommation de masse, ce qui ne manquera pas d'entraîner d'autres conséquences, notamment sur l'autonomie de la sphère artistique. Mais il s'agit là d'un tout autre sujet.

1.2.2. L'œuvre d'art : apparaître et permanence

Tout se passe comme si la stabilité du monde se faisait transparente dans la permanence de l'art, de sorte qu'un pressentiment d'immortalité, non pas celle de l'âme ni de la vie, mais d'une chose immortelle accomplie par des mains mortelles, devient tangible et présent pour resplendir et qu'on le voie, pour chanter et qu'on l'entende, pour parler à qui voudra lire⁸⁹.

Dans la pensée arendtienne, l'œuvre d'art, en sa qualité d'œuvre, demeure un objet répondant aux catégories de l'*homo faber*, celles des moyens et des fins, spécialement lors de sa fabrication. Seulement, à la différence des objets d'usage courant, son « utilité » réside justement dans le fait qu'elle n'en a à proprement parler aucune. Bien qu'elle puisse répondre à certains « besoins » d'ordre symboliques (objets de culte, de prestige, représentation du pouvoir, etc.), sa qualité d'objet de pur apparaître ne peut jamais être évaluée en termes d'utilité. L'art transcende, par essence, la catégorie des fins. « Les cathédrales furent bâties *ad majorem gloriam Dei*; si, comme constructions, elles servaient certainement les besoins de la communauté, leur beauté élaborée ne pourra jamais être expliquée par ces besoins [...]»⁹⁰. » Ceci rappelle l'insistance manifeste d'Arendt pour une compréhension de la beauté et la

⁸⁹ CHM, p. 223.

⁹⁰ CC, p. 267.

diversité du monde de l'apparaître détachée des questions d'utilité⁹¹. En fait, la véritable « fonction » de l'œuvre d'art est justement a-fonctionnelle et consiste précisément dans son statut d'objet qui n'est pas fait pour l'usage.

En effet, « l'usage » que l'on fait de l'œuvre d'art ne l'use pas, ce qui lui permet de durer presque éternellement. Ainsi, contrairement aux autres objets, l'œuvre d'art a pour finalité unique l'*apparaître* au monde⁹² et pour double mission d'enrichir ce monde par sa beauté et de le stabiliser par sa permanence. « En raison de leur éminente permanence, les œuvres d'art sont de tous les objets tangibles les plus intensément du-monde⁹³ » : l'acte créateur de l'artiste n'est pas un geste-*dans-le-monde* comme celui de l'homme d'action, mais plutôt un geste-*pour-le-monde*. Une fois le processus de création accompli, processus qui trouve sa finalité dans l'œuvre et ses moyens dans toutes les ressources de l'artiste, l'œuvre d'art appartient au monde et ne doit plus être jugée à partir des catégories de l'utilité, mais bien exclusivement à partir d'un critère de *beauté*⁹⁴. C'est là une différence fondamentale par rapport aux objets d'usage qui doivent *servir* à quelque chose. Mais comme le mentionne par ailleurs Hannah Arendt, la frontière est plutôt mince : un objet n'est pas le même, et à la limite, n'a pas le même usage s'il est beau ou non, c'est-à-dire s'il est en conformité avec les critères – toujours historiques – de beauté, s'il est adéquat, harmonieux, etc.

Certes, un objet d'usage ordinaire n'est pas, ni ne doit être, conçu pour être beau; mais tout ce qui a une forme, tout ce qui est visible est forcément beau ou laid, ou entre les deux. Tout ce qui est doit paraître, et rien ne peut paraître sans une forme propre; aussi n'y a-t-il en fait aucun objet qui ne transcende de quelque façon son utilisation fonctionnelle et sa transcendance, beauté ou laideur, est identique à son apparence en public, au fait d'être vu⁹⁵.

⁹¹ Lorsqu'elle fait référence, par exemple, au biologiste Adolf Portmann dans le chapitre sur l'apparaître au début de *La Vie de l'esprit*. Voir p.66 du présent texte.

⁹² « Si la choséité de toutes les choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître. » CC, p. 269.

⁹³ CHM, p. 223.

⁹⁴ « Le critère approprié pour juger de l'apparaître est la beauté. » CC, p. 269. Bien que : « [...] le seul critère authentique et qui ne dépende pas de la société pour juger ces choses spécifiquement culturelles est leur permanence relative, et même leur éventuelle immortalité. » CC, p. 260.

⁹⁵ CHM, p. 229.

D'un point de vue contemporain, il faudrait aussi tenir compte de l'avènement du *design* et de la culture de masse qui a, peut-être qu'en apparence, achevé de dissoudre la frontière : il n'est plus rare de considérer meubles, bijoux ou même voiture pour leurs qualités esthétiques, dans un élargissement des catégories muséologiques et patrimoniales, dans une expansion de l'expérience esthétique débordant désormais le monde de l'art proprement dit.

Si la *qualité* de l'objet relève de la fabrication et de l'usage, sa *beauté* relève du monde et de la culture puisque la beauté, dimension de l'apparaître, n'est jamais autre chose qu'une beauté-dans-le-monde. La beauté n'est pas une chose-en-soi et le jugement à son propos n'est nullement établi par l'œuvre elle-même : la beauté ne peut qu'être jaugée à l'aune de critères mondains, que ceux-ci relèvent de la politique, des lois de la censure, des goûts populaires ou du domaine des Beaux-Arts. Il s'agit naturellement d'un point décisif dans le conflit inhérent au rapport entre l'art et le politique, puisqu'il est en fait question de la légitimité de l'art comme objet culturel et, à la limite, de la légitimité de l'artiste comme acteur social reconnu. Périclès disait déjà : « Nous aimons la beauté à l'intérieur des limites du jugement politique⁹⁶ », sentence révélatrice qu'il ne faut certainement pas limiter à son contexte antique. Ce rapport nommé politique à la beauté explique une autre dimension de la sujétion du producteur d'œuvres d'art au pouvoir séculier ou religieux qui prévalut jusqu'à l'époque moderne.

Mentionnons que la beauté dont il est question ici demeure un concept ouvert : elle peut être comprise d'une façon plus classique comme harmonie des formes, mais également comme appel au sublime ou encore simplement comme provocation du sens esthétique, l'essentiel de la notion tient dans la définition grecque du mot « *kalon* [...] beau par opposition à ce qui est utile et nécessaire⁹⁷ ». Ce sont dans ces détails conceptuels qu'on s'aperçoit du chemin parcouru dans l'histoire récente de l'art et des difficultés inhérentes à l'utilisation des thèses antérieures pour traiter de l'art actuel. Sur le sujet sensible de la « beauté », critère de jugement malmené dans l'histoire récente de l'art, il importe de souligner la notion

⁹⁶ CC, p. 274.

⁹⁷ VE, p. 35.

arendtienne de beauté n'est pas celle des Beaux-Arts, qu'elle se situe dans un autre paysage philosophique.

Ce qui appelle une considération intempestive supplémentaire : l'art moderne et contemporain condamne-t-il à jeter par-dessus bord toutes les théories de l'art qui ne lui correspondraient pas sur le plan conceptuel? Serait-il absurde d'aborder, par exemple, les nouvelles formes d'art éphémères à partir des thèses arendtiennes qui fondent la qualité de l'art sur le critère de permanence? Ce mémoire défend à vrai dire le pari contraire. Nous reviendrons ailleurs sur cette catégorie de permanence. Cependant, pour faire la critique des thèses arendtienne, il importe de tenir compte du fait historique de l'autonomisation de la sphère esthétique à l'égard des autres dimensions de la société. Certains auteurs⁹⁸ considèrent ce fait suffisant pour invalider une bonne partie des positions de la philosophe. Il serait toutefois dommage de laisser dans l'ombre une théorie qui aide à penser les rapports entre l'art et le politique, ce processus d'autonomisation n'ayant visiblement pas conduit à une totale transformation de l'œuvre d'art qui n'a pas cessé d'être un objet de pur apparaître, pas plus qu'il ne s'est accompagné d'une disparition complète de l'espace politique. D'ailleurs, dans la perspective qui est la nôtre, ces transformations sociétales – autonomisation des sphères de la vie sociale et anéantissement progressif de l'espace politique au profit d'une régulation opérationnelle-décisionnelle⁹⁹ – loin d'affecter la pertinence des réflexions arendtiennes, nous obligent à repenser nos catégories conceptuelles – ici autour du politique et de la place de l'art – non pas afin de trouver des recettes et des « solutions », mais plutôt afin de comprendre comment nous pouvons continuer d'agir dans et de créer pour ce monde toujours fragile. Par ailleurs, la construction théorique qu'Arendt élabore autour du concept d'œuvre d'art ne parvient certainement pas à recouvrir et à expliquer l'ensemble des manifestations artistiques, passées ou actuelles. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de faire intervenir un autre interlocuteur en la personne de Michel Foucault, auquel le second chapitre sera consacré.

⁹⁸ Dont Bernard FLYNN, « Positions de l'œuvre d'art dans la philosophie de Hannah Arendt », *La Part de l'œil : Art et phénoménologie*, no 7, 1991, pp. 73-80.

⁹⁹ Michel FREITAG, *Dialectique et société*, Montréal : Éditions Saint-Martin, 1986.

1.2.3. La culture : le souci du monde

Cette maison terrestre ne devient un monde, au sens propre du terme, que lorsque la totalité des objets fabriqués est organisée au point de résister au procès de consommation nécessaire à la vie des gens qui y demeurent, et ainsi, de leur survivre. C'est seulement là où une telle subsistance est assurée que nous parlons de culture¹⁰⁰.

Dans son essai « La Crise de la culture », Hannah Arendt dévoile l'origine du mot et du concept de culture. Son étymologie remonte à la Rome antique, où son usage relatif au développement de l'esprit, individuel ou collectif, s'est développé par métaphore.

La culture, mot et concept, est d'origine romaine. Le mot « culture », dérive de *colere* – cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver – et renvoie primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine. En tant que tel, il indique une attitude de tendre souci, et se tient en contraste marqué avec tous les efforts pour soumettre la nature à la domination de l'homme¹⁰¹.

C'est Cicéron qui, le premier, semble avoir utilisé l'expression dans un sens spirituel : *excolere animum* (cultiver l'esprit) et *cultura animi* (un esprit cultivé)¹⁰². L'essentiel tiendrait, pour Arendt, dans le lien indéfectible entre culture et nature dans la société romaine, l'art devenant « une espèce d'agriculture », une transformation élevée du produit naturel¹⁰³. Cela, cependant, n'empêchait pas le mépris social à l'égard des artisans et des poètes, alors que l'agriculture imposait le respect. On peut voir aisément le rapprochement entre cultiver la terre, en prendre soin pour aménager le territoire et cultiver l'esprit en prenant soin des œuvres et monuments issus du passé, peuplant le monde habité. Comme nous le rappelle l'auteure, le grand art et la poésie romaine trouvent leur source dans l'héritage grec et c'est par cette attitude de « tendre souci » que les Romains ont su conserver ce legs, ce que les

¹⁰⁰ Dont la suite est : « c'est seulement là où nous sommes confrontés à des choses qui existent indépendamment de toute référence utilitaire et fonctionnelle, et dont la qualité demeure toujours semblable à elle-même, que nous parlons d'œuvres d'art ». CC, p. 269.

¹⁰¹ CC, p. 271.

¹⁰² CC, p. 271.

¹⁰³ « Tandis que les Romains tendaient à considérer même l'art comme une espèce d'agriculture, de culture de la nature, les Grecs tendaient à considérer même l'agriculture comme un élément de la fabrication [...] » CC, p. 272.

Grecs n'ont jamais fait, eux qui ne connaissaient de « culture » que l'expérience violente de l'homme arrachant à la terre ses fruits et ses bienfaits, s'arrachant lui-même de l'espace naturel pour devenir humain.¹⁰⁴

Le lien se trace de lui-même entre le souci de la terre naturelle et le souci du monde construit qui, tous deux, offrent leurs fruits à l'humain, l'un à son corps, l'autre à son esprit. Toutefois, la différence est radicale sur le plan temporel : la culture de la terre s'inscrit dans un cycle en perpétuel mouvement, sans repos et sans fin, l'aboutissement du travail étant la consommation du produit et son anéantissement, forçant la reprise du travail pour que la vie se poursuive; la culture du monde et de l'esprit implique au contraire une intention de conservation et de perpétuation – une *pratique pour la permanence*. Les Romains avaient compris que les objets tangibles et durables permettent le monde en permettant la mémoire, la stabilité objective de la civilisation et sa perpétuation dans les siècles. On peut ainsi définir avec Hannah Arendt la culture comme étant « l'attitude, ou mieux, *le mode de relation* prescrit par les civilisations avec les moins utiles, les plus mondaines des choses : les œuvres des artistes, poètes, musiciens, philosophes, etc.¹⁰⁵ ». Dans cette compréhension des choses, on pourrait développer que *l'homo faber* œuvre hors du monde bien qu'en n'y échappant jamais complètement puisqu'il n'échappe pas à la culture.

Il resterait à déterminer si, pour Arendt, la notion de culture se limite au rapport aux œuvres ou si elle englobe également les relations entre les personnes, les coutumes et les mœurs. Si les textes ne permettent pas d'être fixé sur la question, il est clair cependant que la relation « culturelle » se rapporte d'abord pour Arendt aux choses du monde. Elle est soucieuse à l'égard de l'objectivité de ce monde, elle est l'attitude appropriée qui permet de prendre soin de ce monde, de ne point le laisser tomber dans l'oubli ou dans une spirale de changement

¹⁰⁴ Cette interprétation de l'origine du mot culture n'est pas affirmée par tous. Dans *La notion de culture dans les sciences sociales*, l'auteur Denys Cuche fait remonter seulement au XVII^e siècle l'usage moderne du terme, son extension sémantique pour parler des « choses de l'esprit », ne serait apparu dans les langues modernes – français, anglais, allemand, etc. – qu'à cette époque. Cependant, son étymologie romaine n'est pas contestée. La métaphore de Cicéron n'est pas non plus mentionnée par Cuche. Denys CUCHE, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2001, p. 8.

¹⁰⁵ CC, p. 273. Je souligne.

perpétuel, dissolvant le lieu si particulier de « la brèche entre passé et futur » où se tient précisément chaque être humain, rabattant l'existence humaine sur son cycle biologique. Voilà, d'ailleurs, le drame décrit dans *La crise de la culture*.

1.3. Œuvrer et agir dans le monde : conflit et résolution

1.3.1. Les conflits entre les sphères : l'homo faber et l'homme d'action

Avant d'entamer cette partie, il faut bien mentionner que *l'homo faber* n'est jamais un pur fabricant. En effet, les catégories conceptuelles d'Arendt étant précises et fertiles pour l'analyse, on en vient souvent à oublier qu'un être humain normalement constitué n'est ni un pur travailleur obsédé par sa survie et son confort, ni un pur fabricant incapable de sortir de la logique de l'utilité, ni un pur homme d'action entièrement dédié au monde et à la politique. Sans entrer dans une absurde théorie des proportions, nous soulignons ici qu'aux fins de l'analyse concrète à partir des thèses arendtiennes, il est bon (et rassurant) de se rappeler que nous, humains, sommes des êtres complexes. Certains, comme nous le verrons ici, l'ont vécu à leurs dépens.

Revenons à *l'homo faber*, sans distinction quant au statut de l'artiste. Pour créer les objets du monde, *l'homo faber* doit se tenir dans un rapport d'extériorité à l'égard de la vie publique. À cause des critères différents qui régissent les deux sphères, cet écart doit être maintenu par intérêt de préservation non seulement à l'égard de l'espace politique, mais également à l'égard de sa propre activité de fabrication. L'artiste et l'artisan protègent cet espace hors de la publicité, qui n'est pas non plus celui de la nécessité, mais bien celui de la création et de l'imagination, ainsi que celui des moyens et des fins. Si l'on *agit* dans le monde en vertu d'un *sens* (en raison de), on *fabrique* les objets du monde en fonction de *l'utilité* (afin de). « Au cours du processus d'œuvre, tout se juge en terme de convenance et d'utilité uniquement par rapport à la fin désirée¹⁰⁶ ». Cependant, la fabrication se distingue également du travail accompli pour la consommation, puisque « [l]'usage auquel [...] se prêtent [les objets qui en proviennent] ne les fait pas disparaître et ils donnent à l'artifice humain la stabilité, la solidité qui, seules, lui permettent d'héberger cette instable et mortelle créature,

¹⁰⁶ CHM, p. 206.

l'homme¹⁰⁷ ». La fabrication s'avère être le geste instaurateur de la scène du monde sur laquelle pourront interagir les acteurs. En ce sens, l'utilité et l'usage, toujours déjà médiatisés symboliquement par la culture, comportent une dimension expressive-normative (Freitag) ou « culturelle » fondamentale.

Sauf que lorsque cette manière propre au fabricant de comprendre le rapport aux choses pénètre le domaine politique, on entre dans une pensée utilitariste où « l'*afin de* devient le contenu du *en raison de*. En d'autres termes, l'utilité instaurée comme sens engendre le non-sens¹⁰⁸ », et il n'est plus possible de concevoir le sens du monde et la valeur des choses puisque l'utilisateur et l'usage deviennent la mesure de toute chose¹⁰⁹. Si le fabricant se base sur un modèle pour mener à bien son ouvrage, le comportement idoine dans le domaine politique s'avère désastreux. Partant de l'idée platonicienne du philosophe-roi, Arendt souligne le danger que « les idées deviennent les normes inébranlables, "absolues" du comportement et du jugement politiques et moraux », danger accentué par l'élément de violence inextricablement lié à la mentalité de fabrication¹¹⁰.

1.3.2. L'œuvre d'art, dépassement de l'homo faber

L'*homo faber* accomplit donc son œuvre à l'extérieur du monde compris comme lieu de l'action (politique) et du vivre-ensemble. Cependant, son œuvre devient, sitôt terminée, une chose absolument mondaine, qui appartient désormais à ce lieu du vivre-ensemble et y participe intégralement¹¹¹. C'est parce qu'elle appartient au monde *et* qu'elle ne répond à aucune utilité que l'œuvre d'art, bien qu'issue du domaine des moyens et des fins, appelle envers elle-même une relation particulière, non utilitariste. Ainsi, *dans* l'œuvre d'art donnée

¹⁰⁷ CHM, p.153.

¹⁰⁸ CHM, p. 208. C'est l'auteure qui souligne.

¹⁰⁹ « Et dès que ses distinctions sont oubliées et que les significations sont dégradées en fins, il s'ensuit que les fins elles-mêmes ne sont plus sauvées parce que la distinction entre les moyens et les fins n'est plus comprise, de sorte que finalement toutes les fins se transforment et sont dégradées en moyens. » CC, p. 106.

¹¹⁰ CC, p. 147.

¹¹¹ On se rappelle ici de la dynamique de la culture proposée par Simmel : l'œuvre d'art, comme forme objective de l'esprit, permet la rencontre des subjectivités dans la rencontre « culturelle ».

au monde, les sphères de la fabrication et de l'action peuvent se rencontrer, le conflit se trouve transcendé.

Comparé à la fugacité et à la fragilité de l'action humaine, le monde édifié par la fabrication est d'une permanence durable et d'une immense solidité. C'est seulement dans la mesure où le produit final de la fabrication est incorporé dans le monde humain, où son usage et son « histoire » définitifs ne peuvent jamais être entièrement prédits que la fabrication déclenche aussi un processus dont l'issue ne peut être entièrement prévue et échappe par conséquent à la volonté de son auteur. Cela veut dire seulement que l'homme n'est jamais exclusivement *homo faber*, que même le fabricant demeure en même temps un être agissant, qui déclenche des processus où qu'il aille et quoi qu'il fasse¹¹².

1.3.3. Une finalité sans fin : l'apparaître au monde

L'œuvre d'art entretient une relation particulière à la finalité, différente de celles des autres objets issus de la fabrication. « Car si l'œuvre est durable, c'est qu'elle est inutile; inutile, sans usage, elle ne sert aucune fin déterminée par rapport à laquelle l'*homo faber* pourrait se régler pour la fabriquer¹¹³ ». Danielle Lories nous enjoint ainsi à considérer l'art comme le lieu du *dépassement de l'homo faber*, où se dernier « se transcende lui-même, en transcendant les normes qui caractérisent son activité¹¹⁴ ». Paradoxalement, c'est donc l'œuvre d'art, échappant aux règles habituelles de la fabrication, qui semble mieux révéler l'essence du monde fabriqué.

[N]ulle part ailleurs la simple aptitude à durer du monde fait de main d'homme n'apparaît dans une telle pureté et une telle clarté, nulle part ailleurs donc ce monde-chose ne se révèle de façon aussi spectaculaire comme la maison non-mortelle d'êtres mortels¹¹⁵.

On pourrait aussi parler d'une « finalité sans fin » puisque si l'artiste parvient effectivement à la fin de son travail lorsqu'il considère son œuvre terminée, celle-ci, une fois jetée dans le monde, continue sa vie et sa croissance, sa réelle finalité se trouvant dans le moment de l'apparaître, qui lui, ne connaît pas de fin, de point terminal.

Ces aspects qui font de l'expérience de l'art, du moment de la création comme de la réception, une dimension tout à fait unique de l'existence humaine, permettent de considérer

¹¹² CC, p. 82.

¹¹³ Danielle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *loc. cit.*, p. 118.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹¹⁵ Hannah ARENDT, « Travail, oeuvre, action », conférence citée par Danielle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *loc. cit.*, p. 118.

celle-ci comme un moment privilégié à protéger et à interroger. En comprenant ainsi de quelle manière l'art s'intègre dans la dynamique du monde commun, on peut accorder à l'art un caractère *politique* sans exiger de lui une quelconque prise de position politique. L'oeuvre appartient au monde puisqu'elle est pur apparaître, elle stabilise le monde par son détachement de l'usage – sa permanence, de laquelle découle son rapport à la mémoire et finalement, elle participe au monde commun parce qu'elle est un maillon du tissu de la culture, offrant ainsi une possibilité de rencontre des subjectivités, dans le présent et par delà le temps qui passe.

1.4. Le poète et le citoyen : les distinctions à l'épreuve de la réalité

Hannah Arendt a certes approché le sujet de l'art principalement au travers d'une vaste oeuvre de pensée politique et dans une perspective théorique et philosophique, c'est-à-dire sur l'art en tant que pratique humaine distincte et l'oeuvre d'art en tant qu'objet du monde unique en son genre. Cependant, ce point de vue général et a-historique visant plutôt à décrire le rôle de l'art, sa place dans le monde et le mode de relation approprié pour entrer en contact avec lui, indépendamment des situations particulières, des courants ou des disciplines artistiques, ne suffit pas à caractériser ses « écrits sur l'art ». Car à cette démarche théorique, Arendt a su joindre une réflexion fondée sur ses propres expériences esthétiques. Parmi les créateurs dont elle aborda les oeuvres¹¹⁶, Bertolt Brecht possède à nos yeux un statut particulier : dans les mots d'Arendt, il s'agit d'un « cas », donc d'une figure ou d'un enjeu important de la réflexion sur l'art. Nous avons choisi de présenter plus largement ce cas puisqu'il y est précisément question des rapports entre l'art et le politique, Brecht pouvant certainement être considéré comme une figure emblématique de « l'artiste engagé », celui qui accepte et assume de mêler directement sa pratique créative aux affaires du monde.

¹¹⁶ Notons, entre autres, Franz Kafka, la romancière Isak Dinesen, les poètes Hermann Broch et Randal Jarrell, etc. La plupart de ses essais sur les créateurs littéraires ont été publiés dans *Vies politiques*, mais plusieurs observations sur des poètes et même sur des peintres (Matisse, en particulier) parsèment son *Journal de pensée*. Elle a également publié quelques textes à propos de certains artistes – dont Bertolt Brecht – dans le journal allemand *Die Neue Rundschau*. Ces textes n'étant traduits ni en français ni en anglais, on ne peut savoir précisément s'il s'agit de critiques ou d'essais.

Dans le cas Bertolt Brecht que présente Arendt est en effet exprimée toute cette texture complexe des rapports entre l'œuvre et l'espace politique, qui se révèle dans les conflits entre l'artiste et le citoyen, entre la vérité et la certitude d'une cause, entre les catégories de moyen et de fin et celles de l'action (spontanéité et imprévisibilité). Le personnage de Bertolt Brecht se tient, dans l'analyse d'Arendt, à la limite de toutes ces contradictions, sur ce fil mince qui ne manque pas de se rompre sous son pied, le laissant choir hors des deux domaines et le condamnant à l'échec, tant poétique que politique, de la fin de sa vie¹¹⁷.

C'est une phrase de l'article intitulé *Bertolt Brecht 1898-1956*¹¹⁸ qui nous servira d'entrée en matière : « Par rapport à mon intention qui est d'exposer la thèse selon laquelle les vrais péchés d'un poète sont vengés par les dieux de la poésie, *La Décision* est une pièce importante¹¹⁹ ». De cette affirmation, deux éléments se dégagent. Premièrement, que la poésie, dans la conception arendtienne, relève d'un domaine en quelque sorte « divin », ce qui a des conséquences certaines sur la nature du geste poétique (et, par extension, de la pratique artistique) même en s'en tenant à une interprétation métaphorique de l'étrange assertion. Deuxièmement, à cause de la teneur hautement politique, voire idéologique de la pièce *La Décision*, on comprend que le péché évoqué ici est une question politique. Qu'en est-il exactement du péché de Bertolt Brecht, péché contre quoi, contre qui, en vertu de quel code de conduite? Et qu'en est-il également de la perception de l'art entretenue par Hannah Arendt dans cet essai où le caractère divin de l'œuvre se trouve affirmé?

¹¹⁷ Nous avons utilisé, outre les textes de Hannah Arendt, deux ouvrages sur Bertolt Brecht : de Martin ESSLIN, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, de Fred FISCHBACH, *L'évolution politique de Bertolt Brecht*, qui nous ont tous deux permis de replacer l'œuvre de Bertolt Brecht dans son contexte historique et idéologique. Pour les œuvres de Bertolt Brecht, nous avons utilisé les *Œuvres complètes* pour le théâtre et la poésie, le *Journal* et le *Me-Ti, livre des retournements* (qui n'apparaît pas dans les œuvres complètes), tous publiés aux Éditions de l'Arche (en bibliographie). Mentionnons finalement que cette partie a fait l'objet d'une étude approfondie, présentée par l'auteure de ce mémoire dans le cadre du colloque *Fonctions politiques et éthiques de l'art 1789-1939* (9 et 10 février 2005, Université de Montréal).

¹¹⁸ Publié dans Hannah ARENDT, *Vies politiques*.

¹¹⁹ VP, p. 234. C'est moi qui souligne.

Témoigner pour le présent, c'est parler de *vérité*. Révéler dans l'avenir, c'est faire œuvre de *mémoire*. Voilà deux points décisifs qui nous permettront de confirmer par le cas Bertolt Brecht le rôle attribué à l'art dans la thèse de Hannah Arendt.

1.4.1. Bertolt Brecht, un cas

1.4.1.1. Contexte biographique et historique

Si les œuvres de jeunesse de Bertolt Brecht (1918-1930), les *Tambours dans la nuit* et autres histoires de brigands, mettent déjà en scène une satire impitoyable de la société bourgeoise et de ses hypocrisies, elles ne révèlent pas encore une réflexion sociale organisée. S'y dessine pourtant un trait de caractère de leur auteur, le plus marquant d'après Hannah Arendt, un penchant vers la compassion. Les temps sont bien sombres dans l'Allemagne d'après-guerre et Brecht cherche à donner, par son art dramatique, une voix aux sans-voix et une scène aux invisibles. C'est en suivant cette voie qu'en 1926, alors qu'il tente de s'expliquer le fonctionnement obscur de la Bourse aux céréales de Chicago pour une pièce se déroulant dans ce contexte, il découvre Karl Marx, puis Lénine, qui deviendront immédiatement ses « classiques »¹²⁰. Il y a plusieurs raisons possibles à l'engouement, ou à la conversion de Brecht à la doctrine communiste. La première est peut-être que, comme il le dit dans son Journal, l'adoption d'une doctrine lui permettait de faire de l'ordre dans ses idées autrement quelque peu confuses, et de lui fournir un texte canonique qu'il pouvait citer à l'infini, comme le souligne Martin Esslin. Mais plus sérieusement, on pourrait convenir avec Arendt que la doctrine lui donnait à la fois une explication du réel pour appuyer ses constatations sur les conditions des malheureux et une justification de son parti-pris pour les opprimés, visible dans son théâtre. Il trouva également dans la doctrine de quoi résoudre cette contradiction fondamentale à propos de la bonté : il commença à comprendre que, pour changer un monde mauvais en un bon, il fallait être prêt soi-même à accomplir toutes les méchancetés; que, dans la révolution, la compassion peut mener à la perte; et qu'il faut savoir résister à ce qu'Arendt appellera « sa furieuse tentation d'être bon ». Pour le nouveau

¹²⁰ Bertolt BRECHT, *Journaux 1920-1922 Notes autobiographiques 1920-1954*, Paris : L'Arche, 1978, p.185.

communiste en lui, être bon devint synonyme de servir la Révolution. (*La bonne âme de Sé-Tchouan, La Décision, etc.*).

Bien que n'étant pas exempte d'hérésies envers la doctrine marxiste – et surtout léniniste – l'œuvre de Bertolt Brecht témoigne à n'en pas douter d'un réel engagement communiste, voire d'une véritable foi à l'égard du Parti. Bertolt Brecht restera fidèle au Parti (dont il ne fut peut-être jamais membre) durant toute sa vie, allant jusqu'à justifier, conformément à sa réflexion ambivalente sur la bonté et la compassion, les pratiques de liquidation d'opposants et les assassinats politiques accomplis sous Staline, parlant de ce dernier en terme « d'homme utile » (dans le *Me-Ti, livre des retournements*, et moins explicitement dans *La Décision*).

C'est dans ce même esprit doctrinal que Bertolt Brecht ne développera rien de significatif sur le fascisme allemand avant 1933. Cette année-là, le lendemain de l'incendie du Reichstag suite auquel Hitler devient Chancelier, il dut quitter le pays car sa femme était juive et que lui-même se trouvait sur la liste noire du Reich. Malgré l'évidence des faits, Bertolt Brecht préféra s'en tenir à la ligne communiste dans son regard sur l'Allemagne nazie, posé depuis son exil en pays nordique : il y est question de classe, et très peu de race. Il refuse d'y voir une situation particulière, préférant traiter du fascisme allemand sous sa forme universelle, le qualifiant « d'émanation du capitalisme, dans sa forme la plus dépouillée, insolente, oppressive et mystificatrice ». Dans ses poèmes, il parle d'Hitler comme du « peintre en bâtiment », qui ne fait que repeindre les fractures de classe, donnant l'illusion d'une société sans classe alors que son régime consiste en un complot impitoyable des capitalistes contre les petites gens.

Il serait possible de faire l'hypothèse de la peur pour comprendre ce genre de prise de position surprenante, mais il ne fait aucun doute, à la lecture des œuvres de Brecht, que son attachement idéologique au Parti communiste et à sa doctrine fit l'objet d'un choix et d'une évolution. Fred Fischbach, du Bertolt-Brecht-Archiv, dans son livre consacré à l'évolution politique de Bertolt Brecht, montre comment, sous les commentaires des critiques littéraires communistes, Brecht s'appliquait à modifier certains passages de ses pièces et poèmes, dans la seule bonne intention d'être fidèle à la doctrine et de servir la Révolution malgré son statut

de poète et de dramaturge. Il voulait réellement parvenir à créer un théâtre marxiste, loin de l'idéalisme bourgeois, un art pouvant mener au développement de la conscience de classe.

1.4.1.2. Le « péché » politique de Bertolt Brecht

Si Hannah Arendt ne considère pas l'engagement communiste de Brecht comme un problème grave (« seulement une erreur », dit-elle, en parlant de l'adhésion communiste de quiconque à l'époque stalinienne), elle n'en considère pas moins ses erreurs d'interprétation comme tributaires de sa fidélité à la ligne de parti, et comme de graves péchés. Elle traite particulièrement des odes à Staline¹²¹ et des écrits témoignant d'une incompréhension de l'épisode totalitaire allemand. « Les péchés de Brecht furent révélés pour la première fois lorsque, les nazis s'étant emparés du pouvoir, il dut affronter les réalités du Troisième Reich de l'extérieur. [...] Il commença à *mentir* et écrivit la prose rigide du dialogue de *Grand'peur et misère du III^e Reich*¹²² ». Il faut bien admettre avec Arendt que la plupart de ces œuvres discutables sur le plan politique, le sont également sur le plan poétique, ce qui démontre, d'après l'analyste, le châtement qui suit le péché. Nous reviendrons là-dessus. Ce ne serait donc pas les opinions de Brecht, ni l'objectif politique qu'il donne à son théâtre, celui d'éclairer et de mobiliser les masses, ni même son attachement au Parti, qui détermineraient l'erreur du poète. De quelle nature est donc ce péché? De toute évidence, c'est la faute contre la vérité, contre la réalité qui vaudra à Bertolt Brecht le châtement des dieux, d'avoir menti par sa poésie alors que le rôle du poète est de dire la vérité.

Pour bien comprendre de quoi il est question, il faut d'abord retourner en amont dans l'argumentation d'Arendt. Elle note d'abord comment l'inconduite des poètes sur le plan politique est un fait notoire à toutes les époques de l'histoire. Elle souligne ensuite la valeur de l'assertion de Goethe selon laquelle « les poètes doivent porter moins de responsabilités que les autres », rappelant que leur affaire est de « planer », de n'être retenu par aucune attache dans le but de toujours conserver leur voix propre. Cependant, si les poètes (et les

¹²¹ Ces fameux textes, difficiles à trouver, ont été soigneusement retirés des œuvres complètes. Quelques traces sont encore perceptibles sous forme plus ou moins codée dans le *Me-Ti, livre des retournements* et dans certains poèmes.

¹²² VP, p. 235. C'est moi qui souligne.

artistes) ont moins de responsabilités, cela ne signifie pas, dit-elle, qu'ils sont complètement exemptés du jugement et que tout peut leur être pardonné.

Mais comment, alors, juger de la conduite du poète? S'il se tient en retrait du monde, s'il est le seul à « parler de la vérité alors que tous les autres se taisent », il n'est pas de code de conduite qui convienne puisque la vérité fait rarement bon ménage avec la politique et qu'un tel code serait la pire menace à l'authenticité de leur poésie. Ainsi, Hannah Arendt nous affirme que le seul moyen de juger un poète est de s'en remettre à sa poésie, car « le seul châtiment significatif qu'un poète puisse subir, mise à part la mort, c'est la perte soudaine de ce qui, tout au long de l'histoire est apparu comme un don des dieux. » La disparition ou l'affaiblissement du don poétique est pour Hannah Arendt la seule indication que nous avons pour savoir qu'un poète a dépassé les frontières de son « domaine autorisé » et qu'il a chuté dans le mensonge.

Hannah Arendt défend donc deux thèses : 1) « qu'il est permis davantage aux poètes qu'aux autres, mais qu'ils peuvent aussi pécher si gravement qu'ils doivent porter le poids de leur culpabilité et de leur responsabilité »; 2) « qu'on ne peut juger de leur péché qu'en se mettant à l'écoute de leur poésie – mais que le don de faire de la poésie n'est pas qu'aux ordres du poète, qu'elle requiert une assistance, que cette faculté lui est accordée et qu'il peut la perdre. » Cela signifie entre autres que, bien que l'art procède d'une certaine forme de transcendance, il n'est pas pour autant sacré.

Lorsque Bertolt Brecht revient d'exil et s'installe à Berlin-Est, ayant reçu du gouvernement communiste d'Allemagne la direction du théâtre où s'installera le Berliner Ensemble, son inspiration semble effectivement se tarir du jour au lendemain. Les commentateurs s'entendent pour dire qu'il y eut à ce moment une rupture radicale dans son écriture. Martin Esslin explique cet essoufflement par la présence d'un irréductible conflit moral qui aurait occupé l'esprit de Bertolt Brecht à cette époque¹²³. En effet, en acceptant le théâtre de Berlin-Est, Brecht acceptait de collaborer de très près au régime soviétique

¹²³ Martin ESSLIN, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, (trad. Renée Villoteau), Paris : Julliard, 1961, p. 128.

allemand, fort problématique à plusieurs égards. Hannah Arendt, quant à elle, souligne comment le retour à Berlin-Est de Brecht fut le déclencheur de ce qu'elle appelle son châtement : la perte de son talent. Elle dit d'une très belle façon : « la réalité l'écrasa au point qu'il ne fut plus capable d'en être la voix; il était parvenu à pénétrer au plus profond d'elle-même et avait donné la preuve que ce n'est pas là une bonne place pour un poète¹²⁴ ».

Encore une fois, le péché dont il est question n'est pas l'événement même de l'établissement en terre soviétique, ni celui d'avoir cédé devant ce régime pour obtenir un théâtre, donc, comme elle le note justement, au nom de « l'art pour l'art » qu'il avait dénoncé toute sa vie, mais concerne plutôt son rapport à la réalité et à la vérité. La voix qu'il avait adoptée était devenue impuissante à révéler le monde, à raconter la réalité tissée sous ses yeux, cette voix n'était déjà plus la sienne. Ses classiques ne pouvaient ni expliquer, ni rendre compte de ce qui se passait alors en Allemagne. Son talent le quitta, dit Arendt, la distance poétique n'ayant pas résisté à l'assaut de la réalité.

1.4.2. L'art est un don « divin »

Le don particulier du poète est celui de saisir le monde à travers ses propres yeux, avec pour seule garantie de vérité sa sensibilité et son talent de poète, ce don divin, qui lui permet de condenser sa compréhension du monde dans le poème, par l'usage de la métaphore par exemple. L'activité poétique est une opération de *condensation* dans laquelle la vie vécue prend un autre visage et se montre pourtant démasquée, dévoilée. Mais cette capacité dépend du recul poétique, de la distance que doit prendre le poète, l'artiste, à l'égard du monde, afin de pouvoir le saisir et de ne point en porter la responsabilité. Cependant, ce recul poétique n'est producteur que dans la mesure où il est toujours couplé à l'irrésistible tentation d'y renoncer, tentation de l'artiste d'être comme tout le monde, d'être *dans* le monde. C'est là que le conflit entre œuvre et action réside, c'est là qu'est pour Arendt la difficulté d'être un poète et la nécessité de juger celui-ci sur l'écoute de sa poésie, seul témoignage de l'exercice de l'équilibre.

¹²⁴ VP, p. 240.

Nous avons abordé la question de la « divinité » ou du caractère transcendant que semble prêter Arendt au don du poète. Outre que ce talent fut perçu dans l'histoire comme un don, l'analyse de ce point de vue inhabituel dans la pensée arendtienne mène à la conclusion que c'est par la subjectivité du poète qu'agit ce don particulier, et que là est l'importance capitale du recul en question pour celui qui veut préserver sa poésie des « assauts de la réalité ». La faculté qui lui est accordée et peut lui être retirée, comme dit Arendt, dépend de sa capacité à honorer son talent, c'est-à-dire à maintenir sa voix particulière intérieure en demeurant la voix du monde. C'est ce qu'aux dires de Hannah Arendt, Bertolt Brecht aura échoué à accomplir, en abandonnant le monde pour porter une réalité qui n'était que doctrinale, perdant du même coup sa voix intérieure. Néanmoins, c'est bien parce qu'il fut un poète et un dramaturge de génie que Bertolt Brecht fit couler tellement d'encre... Autrement dit, malgré ses « péchés » qui auraient terni son talent de poète, il n'en reste pas moins que son œuvre touche encore et demeure, à bien des égards, le témoignage le plus criant de vérité de toute cette époque troublée du XX^e siècle.

1.4.3. Une conclusion sur l'engagement et l'indépendance de l'art

Sans sacraliser l'art, Arendt le différencie clairement de l'œuvre du philosophe ou du journaliste, accordant sans équivoque à l'art une valeur de révélation plus importante. Cette nature aléthéologique de l'art proviendrait de cette attitude de recul propre au créateur (en tant qu'il est *homo faber*, hors du monde), doublée de l'acuité particulière qui lui permet de dire la vérité sur le monde, de condenser la réalité dans l'opération poétique.

Au fond, on pourrait presque dire que ce qu'Arendt défend, c'est une position radicale pour l'indépendance du poète ou de l'artiste et pour la préservation du recul poétique, du moins de sa possibilité. Son argumentation sur cette question est extrêmement convaincante : le cœur de la réalité n'est pas une place enviable pour un poète, son œuvre y perd son caractère magique, divin, acquis dans cette distance qui lui permet d'être une voix unique.

Est-ce une attaque à l'endroit de tout art dit engagé? À notre avis, pas du tout. Le problème de Bertolt Brecht n'est certainement pas d'avoir eu des opinions, voire même d'avoir adopté une idéologie rigide, ni d'avoir usé de son talent dans un but d'agitation politique. Le problème de Bertolt Brecht se situe dans le fait que cette doctrine le força à

abandonner *sa voix propre, sa sensibilité poétique particulière*. Rappelons ce qu'Hannah Arendt dit de l'œuvre d'art : le seul objet du monde dont la fonction n'est pas l'usage, mais l'apparaître, non pas l'utilité, mais la beauté. Pour que l'œuvre soit libérée de l'utilité, son créateur doit être libre d'un but, d'une fin à laquelle serait confinée l'œuvre : voilà le paradoxe de l'art par rapport à sa nature d'objet fabriqué, qui le rend si différent des autres. Ainsi seulement, dans l'indépendance à l'égard du monde, il pourra s'engager pour la vérité du monde et honorer son talent, y compris dans une œuvre au propos politique. L'art est un don qui procède d'une relation au transcendantal, et cette relation pourrait s'expliquer comme celle qui lie le poète ou l'artiste à ce monde partagé en tant qu'il est aussi un tout, un « transcendantal » si l'on me prête ce terme difficile au sens simple de *ce qui transcende* l'individu, la sphère des intérêts, les temps présent et passé, les réunissant dans les grands ensembles que l'humanité aura nommés Histoire, Société, Culture...

Mais l'exigence d'indépendance joue des deux côtés dans l'argumentation arendtienne : si l'artiste doit fuir l'utilitarisme qui asservit sa voix, celui qui juge la conduite du poète ne doit pas plus s'égarer dans des critères extérieurs au domaine réservé à la poésie. On ne pourrait donc juger du contenu de l'art que d'après un critère d'engagement envers la vérité, correspondant à l'attitude de tendre souci pour le monde, et non à partir d'un critère d'utilité qu'on accolerait à l'œuvre depuis l'extérieur. Est-ce en cela que la thèse arendtienne ne tient pas compte de l'autonomisation intense de la sphère esthétique à l'époque contemporaine, où l'on a peut-être outrepassé le point d'indépendance pour glisser vers l'isolement et l'indifférence à l'égard du monde? Cette interprétation, qui n'est pas vraiment la nôtre, sous-entendrait une exigence posée à l'art d'un engagement *concret* envers les enjeux du monde, d'une adéquation entre le propos de l'œuvre et les événements qui secouent le monde. À la limite de cette réflexion, la voix propre du poète et son rôle tout aussi nécessaire de créateur de formes nouvelles se trouvent niés. Pour nous, il apparaît alors plus fertile de maintenir le point de vue d'Arendt sur l'indépendance.

Il y aurait plusieurs détails à ajouter et critiques à énoncer par rapport à cette conception du rôle de l'œuvre d'art présentée par Hannah Arendt. Contentons-nous pour l'instant d'évoquer une question lancinante, parallèle à notre sujet, mais inévitable dans le contexte de notre recherche, à savoir si la philosophie, ici comme chez d'autres auteurs, n'en

demande pas un peu trop à l'art. Y eût-il une époque, un courant, une œuvre seulement, qui accomplit convenablement cette prétendue mission de l'art d'unifier le monde, d'en dévoiler l'essence, d'en retracer le sens et la totalité? Enfin, ne faudrait-il pas oublier, comme nous l'enseigne également l'étude du « cas Bertolt Brecht », que l'artiste est avant tout un humain, un être complexe, qui ne se laisse jamais réduire à de quelconques catégories conceptuelles?

Mais plutôt que de lire dans cette analyse de Hannah Arendt une recommandation sévère aux artistes, une sorte de ligne de conduite à suivre pour demeurer dans l'authenticité de la création, nous préférons y comprendre un témoignage sur la puissance potentielle de l'œuvre poétique donc sur le danger qu'elle comporte mais, comme revers de cette médaille, sur l'importance de son rôle pour la vie collective et l'espace politique.

Conclusion : l'*inter esse* dans l'oeuvre

Nous avons pour l'instant laissé dans la marge le concept comme tel de *politique* dans l'œuvre de Hannah Arendt. À dessein, nous avons préféré le laisser se dégager des autres concepts fondateurs de sa pensée : monde commun, natalité, pluralité, apparaître, action... Les bases conceptuelles qui définissent le politique, lieu de l'*inter-esse*, du vivre-ensemble dans la pluralité des paroles et des actions de tous les êtres particuliers, ont fait l'objet d'une attention particulière (voir *Penser le vivre-ensemble*, p. 64). « L'action et la parole ont leur sens en elles-mêmes, mais leur fragilité extrême fait qu'elles ont besoin, pour durer dans le souvenir des hommes, d'un lieu qui persiste et en transmette le souvenir, [...] dans une tradition qui relie entre eux les hommes qui habitent le monde¹²⁵ ». C'est là le rôle de l'œuvre d'art qui, par sa permanence relative, assume ce lien qui dépasse les générations. C'est dans ce type de fabrication unique en son genre que l'*homo faber* transcende les normes qui caractérisent son activité, son œuvre répondant alors à une « finalité sans fin », sans usage et sans détermination¹²⁶.

¹²⁵ Danièle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *loc. cit.*, p. 117.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 118.

Dans son moment ultime de pur apparaître, l'œuvre d'art, entrée dans l'objectivité du monde, participe complètement à cet espace de l'*inter-esse*. Elle devient réalité commune, sur laquelle tous les regards peuvent se poser : on prend conscience de sa présence et de sa valeur dans l'exercice de cette faculté partagée par excellence qu'est le sens commun. Comme le souligne Danièle Lories, la notion de sens commun chez Hannah Arendt a une double signification. Il s'agit d'abord de cette capacité à saisir la réalité commune dans sa totalité, à travers la synthèse que chacun effectue des diverses perceptions de ces cinq sens extérieurs. Ainsi apparaît la chose elle-même, à laquelle dès lors tous peuvent se référer, à travers laquelle s'érige le monde partagé dans son objectivité et sa stabilité.

Dans un monde du phénomène, bourré d'erreurs et de semblants, la réalité est garantie par une évidence en trois points : les cinq sens, absolument différents les uns des autres se partagent le même objet; les individus d'une même espèce ont en commun le contexte qui impartit à chaque objet sa signification particulière; et toutes les autres créatures pourvues de sens, bien que percevant cet objet selon des perspectives radicalement différentes, s'accordent sur son identité¹²⁷.

L'autre signification soulève une dimension plutôt spirituelle du sens commun, relevant du jugement. C'est à partir de la *Critique* kantienne de la faculté de juger qu'Arendt extrait cette seconde dimension du sens commun : « la capacité de penser en tenant compte du point de vue d'autrui¹²⁸ ». En fait, c'est du jugement de goût dont il est question, ces goûts « dont on ne discute pas », l'assertion populaire présupposant cette condition première du monde commun qu'est la pluralité. En même temps, quoi de plus faux que cette expression puisque, comme chacun le sait, le jugement de goût demeure rarement dans le silence et se trouve bien vite soumis à la discussion : quiconque exprime son goût désire le voir pris en considération par autrui, suppose l'assentiment d'autrui, espère l'existence d'un goût similaire au sien chez un pair. « Ainsi le goût, dans la mesure où, comme les autres jugements, il fait appel au sens commun, est l'opposé des "sentiments privés"¹²⁹ ». L'œuvre d'art, en tant que pur apparaître sur lequel le jugement s'exerce à partir de critères de « beauté » – son mode d'apparaître – comme nous l'avons expliqué plus haut, convoque au

¹²⁷ VE, p. 67.

¹²⁸ Danièle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *loc. cit.*, p. 119.

¹²⁹ CC, p. 283.

premier chef cette faculté du jugement de goût, jugement désintéressé par excellence faisant appel au sens commun¹³⁰.

Cet appel de l'œuvre au jugement de goût devrait être pensé sous deux aspects conjoints : d'une part, le goût qui la juge est celui qui caractérise une culture, un monde humain donné; de l'autre, le sens commun qui est au principe de ce jugement est un transcendantal, une condition de possibilité de l'être-au-monde comme monde commun¹³¹.

Désintéressement, monde commun, pluralité : le jugement de goût serait-il de nature politique? C'est effectivement ce que défend Arendt, en soulignant le caractère politique de ce jugement mené au milieu de tous, dans la priorité accordée au monde objectif, par l'exercice de persuasion sans violence ni coercition qui caractérise la discussion à son propos. On peut par ailleurs contraster cette posture avec celle d'autres auteurs ayant travaillé sur les pratiques culturelles dans la société de consommation (Bourdieu, Featherstone, etc.) et les résultats des recherches en sociologie de la réception (André Ducret, Antoine Hennion, etc.) qui soulignent les possibles déterminations sociales du goût. Le jugement de goût prend alors une valeur politique, mais dans une tout autre avenue : les goûts s'avèrent également facteur de différenciation sociale. Les travaux de Bourdieu présentés dans *La Distinction* et *L'Amour de l'art* peuvent servir d'exemples.

L'œuvre d'art, en tant qu'objet inscrit dans la mémoire et la permanence, est essentielle à la persistance du monde commun, elle est ainsi *condition* du politique. Mais en tant qu'objet du jugement de goût, elle est aussi *lieu d'inter-esse*, point de rencontre des subjectivités multiples qui, en posant sur elle leur regard et leur jugement soutenus par le sens commun, exercent leur sens politique. Il y aurait ainsi co-appartenance de l'espace politique et de l'espace culturel. Les thèses de Hannah Arendt indiquent ainsi une direction pour penser la fonction réflexive des œuvres et leur rapport essentiel à l'espace politique.

¹³⁰ « Le goût juge le monde en son apparition et en sa mondanité; son intérêt pour le monde est purement "désintéressé", ce qui veut dire que ni les intérêts vitaux de l'individu, ni les intérêts moraux du moi ne sont en jeu ici. Pour les jugements de goût, c'est le monde qui est premier et non l'homme, non plus que la vie de l'homme ou son moi. » CC, p. 284.

¹³¹ Danièle LORIES, « Nous avons l'art pour vivre dans la vérité », *loc. cit.*, p. 121.

CHAPITRE II

MICHEL FOUCAULT : L'EXPÉRIENCE DU DEHORS

Croyez-vous que j'ai travaillé autant, pendant toutes ces années, pour dire la même chose et ne pas être transformé? Cette transformation de soi par son propre savoir est, je crois, quelque chose d'assez proche de l'expérience esthétique. Pourquoi un peintre travaillerait-il, s'il n'est pas transformé par sa peinture¹³²?

S'appuyer sur l'œuvre de Michel Foucault pour construire une réflexion comporte un certain nombre de risques : on ne peut éviter de vaciller avec lui. De celui qui affirme : « Ce que j'ai dit là n'est pas "ce que je pense", mais souvent ce dont je me demande si on ne pourrait pas le penser¹³³ », on n'attend pas une plage de roc sur laquelle on peut abandonner nos incertitudes. Pourquoi alors se tourner vers Michel Foucault pour parler de l'art, sujet vacillant s'il en est, et pour s'aider à construire une stratégie d'approche des œuvres contemporaines qui ne manquent pas de dérouter? Comment concilier cette vision souvent dite postmoderne de la réalité sociale avec celle de Hannah Arendt qui, par comparaison, semble venir d'un autre temps?

L'expérience de l'art constitue un thème important et pourtant discret dans l'œuvre de Michel Foucault. Pas de livre sur le sujet, ni de prise de position publique, mais une réflexion qui traverse son œuvre dans certains passages célèbres comme dans ses marges, à propos de la littérature et de l'art. Disons plutôt « l'expérience » de l'art, puisqu'il n'est question ni de conceptualiser ce qu'est l'art en soi, ni de décrire son rôle général à l'égard du monde, comme c'est le cas chez Hannah Arendt. Il s'agit plutôt, chez Foucault, de convoquer les

¹³² Michel FOUCAULT, *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris : Gallimard Quarto, 2001, p. 1355. (DÉII)

¹³³ DÉ II, p. 428.

œuvres, des œuvres particulières, tantôt pour saisir ce que révèle l'expérience de leur création, tantôt pour comprendre à travers elles la culture qui les a vues naître. Témoin actif de la vie culturelle de son temps, Michel Foucault laisse également derrière lui une véritable œuvre critique en apparence disparate, qui continue pourtant de démontrer la cohérence de ses questionnements. Au cœur de tous ces textes, la question court comme un fil rouge : quel est, dans chaque circonstance, le motif de la trame qui unit le visible au discible, comment s'entrecroisent ces expériences concomitantes du voir et du dire qui pourtant ne se recouvrent jamais, laissant deviner la présence d'un indescriptible écart qui passionne Michel Foucault : qu'est-ce qui se tient *entre* les mots et les choses?

Complémentaires aux propos d'Arendt qui indiquent des balises conceptuelles pour penser le rapport de l'œuvre d'art au monde commun dans la généralité de ces termes, ceux de Foucault encouragent plutôt la réflexion sur l'art comme expérience particulière. Cette expérience concerne le pôle subjectif du créateur et du regardeur, autant qu'elle met en évidence – en visibilité – le pôle objectif des modalités de la connaissance propres à l'époque historique de l'œuvre. Ainsi en est-il du tableau de Vélasquez *Les Ménines* qui devient, sous la plume foucauldienne, l'illustration exemplaire d'une rationalité fondée sur la représentation et la ressemblance, caractéristique de l'âge classique. Ainsi en est-il de la peinture de Manet, dont l'odeur de scandale aujourd'hui dissipée révèle l'avant-gardisme et la rupture qu'elle institua dans cette pensée représentative. Enfin, des œuvres de Paul Klee et de Kandinsky, qui expriment une décomposition du langage pictural néanmoins « hanté, habité par le savoir de la peinture¹³⁴ », déconstruction – et reconstruction – du langage, typique de la modernité tardive.

À l'autre pôle de l'expérience de l'art décrite par Foucault, ce n'est plus seulement la configuration historique que permet d'entrevoir l'œuvre d'art, mais la trajectoire du *sujet en marche vers lui-même* : l'œuvre est alors témoin privilégié du processus de subjectivation. Ainsi seront soulignées, dans les travaux de Foucault, les métamorphoses délibérées du langage proposées par Mallarmé, les expériences-limites du sujet mises en mots par Antonin Artaud, les transgressions littéraires de Georges Bataille ou de Maurice Blanchot. Autant de

¹³⁴ DÉ II, p. 572.

manières de « plier le dehors », d'accomplir l'inscription du Soi au cœur d'un vide-du-sujet – le dedans du dehors, c'est-à-dire dans l'ailleurs, l'envers, l'autrement des axes du savoir et du pouvoir. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette théorie du sujet.

Cet « ailleurs », lieu d'une subjectivation réelle, visible dans l'expérience de l'art, apparaît aussi dans les textes de Michel Foucault sous une autre dimension : « l'espace autre », l'*hétérotopie*. Cette idée d'un lieu complètement autre, entretenant à l'égard de tous les autres emplacements une relation unique et particulière, se révèle pertinente pour cristalliser l'analyse des propos de Foucault sur l'art. L'œuvre d'art comme hétérotopie : un « lieu » qui révèle, serait-ce en creux, le monde commun non pas seulement *tel qu'il est*, mais tel qu'il pourrait devenir grâce à une perception différente, et par là « lieu », ou moment d'une subjectivation réelle, d'un plissement de la pensée confrontée, devant l'œuvre, à une expérience repoussant la limite de la création ou de la perception.

Que retenir de ces manières de parler de l'art? Quel usage de ces théories pour une sociologie des œuvres? Nous avons vu que les thèses de Hannah Arendt permettent de souligner une certaine fonction réflexive de l'art à l'égard du monde commun, comprise comme *pratique de la permanence* en deux dimensions : art comme trace et mémoire – art comme engagement envers l'objectivité et la stabilité du monde. Les propos de Michel Foucault nous permettent, quant à eux, de saisir un autre versant de cette dimension réflexive de l'art, laissé dans l'ombre des thèses arendtiennes : le potentiel subversif de l'œuvre et sa capacité à bouleverser, voire à renverser, les systèmes de perceptions, les ordonnances des langages, l'intégrité du sujet créatif ou perceptif. L'art dit le monde, son passé et son présent; l'art change le monde, son organisation et les sujets qui le constituent. Dans cette perspective, le cadre d'analyse extrait des œuvres de ces deux auteurs pour penser l'art d'aujourd'hui s'annonce prometteur : penser l'œuvre en termes de permanence *et* d'hétérotopie, c'est convoquer le monde qu'elle montre, exprime, interroge, critique; c'est aussi garder la porte ouverte sur les deux temps de cette convocation, le moment *synthétique* où le monde se révèle, le moment *critique* où le monde n'est plus le même. Nous expérimenterons plus loin comment ce cadre théorique peut fonder une approche sociologique d'investigation des œuvres.

En réalité, on pourrait dire que nous avons repris à notre compte la métaphore de la « boîte à outils¹³⁵ » que Foucault utilise pour parler de la philosophie, des concepts et des constructions théoriques. Nous aurons cherché dans ses textes, et trouvé, de quoi bâtir un observatoire de l'art d'aujourd'hui à partir du concept d'hétérotopie et dans le contexte de ses thèses plus générales sur le pouvoir et le sujet. Dans cette perspective, nous admettons avoir délaissé la discussion approfondie autour des filiations philosophiques de l'auteur et ses rapports à celles-ci (phénoménologie, marxisme, structuralisme, pragmatisme, etc.). D'ailleurs, faut-il noter que ces pistes interprétatives ont déjà été abondamment empruntées, et ce, dans une multitude de directions, souvent contradictoires.

Il aurait toutefois été absurde de traiter les fragments d'écriture sur l'art et les artistes en circuit fermé, en omettant de les situer dans la perspective globale de ses théories politiques. Nous constatons d'ailleurs que l'une et l'autre de ces dimensions gagnent à être comprises ensemble. En fait, le travail parallèle sur les grandes lignes de sa théorie politique et de ses écrits sur l'art et la littérature, il y a dans l'œuvre de Michel Foucault un potentiel certain pour penser, sinon la liberté en tant que telle, du moins l'autonomie profonde qui découle d'une subjectivité réellement assumée et mise en acte, entre autres par l'expérience de l'art. Cela permet en effet de saisir un autre versant de ses thèses sur la surveillance, la « mort de l'homme », le pouvoir qui « est partout ».

Comme nous l'avons fait pour Arendt, nous tenterons à nouveau d'élaborer une compréhension générale des travaux de l'auteur afin de ne point occulter l'ampleur de cette complémentarité surprenante et probablement essentielle entre sa vaste théorie politique et ses minces écrits sur l'expérience de l'art. Cette démonstration passera par plusieurs points névralgiques. Premièrement, rendre compte de la base de la réflexion foucauldienne : le pouvoir, le savoir, les liens qui les unissent et les conséquences de ses présupposés philosophiques, notamment au sujet de la méthode dialectique. Nous atteindrons ainsi le second point : la possibilité d'un sujet « dé-dialectisé », une conception qui cherche à se défaire de la posture du « sujet instituant » pour favoriser une conception du sujet comme « institué », agi par les différentes relations de pouvoir. Quelle est alors la fonction active

¹³⁵ DÉ II, p. 427.

réservée au sujet? Comment concevoir un espace de liberté et de création dans ce contexte? Ce sera l'objet du troisième point : la subjectivation réelle d'après Foucault, son espace décrit comme *dedans du dehors, plissement de la pensée*. Une approche de certains écrits majeurs de Foucault sur l'art et la littérature¹³⁶, approfondira la compréhension de ce passage au dehors en tant qu'expérience sinon esthétique, du moins dans ces cas « artistiques ». Se révélera alors le premier sens attribué à Foucault au terme *hétérotopie*. En fin de parcours, dans le dernier point, ce sera le second sens de cette notion qui sera exploré. C'est au terme de ce voyage nécessaire qu'on comprendra la portée des propos sur l'art tenus par Michel Foucault sur les plans politique et subjectif/individuel et de quelles manières ces propos résonnent avec les thèses arendtiennes, résonance que nous répercuterons en conclusion.

2.1. Penser le rapport politique : pouvoir, savoir, corporalité, résistance

Alors que l'édifice philosophique de Hannah Arendt semble bâti sur une structure complexe de murs, de cloisons, de distinctions et de notions entières comme des chambres closes, les constructions théoriques de Michel Foucault apparaissent comme un enchevêtrement déroutant de couloirs, d'espaces communicants, de mezzanines. Lorsqu'Arendt cherche l'essence du concept dans son étymologie, son histoire et ses rapports distinctifs aux autres notions, Foucault cherche l'opérationnalité, le fonctionnement actif et concret de ce dont il veut parler.

Si je me faisais une conception ontologique du pouvoir, il y aurait d'un côté le Pouvoir avec un P majuscule, sorte d'instance lunaire, supraterrrestre, et puis les résistances des malheureux qui sont contraints de se plier au pouvoir. Je crois qu'une analyse de ce genre est totalement fautive; car le pouvoir naît d'une pluralité de rapports qui se greffent sur autre chose, naissent d'autre chose et rendent possible autre chose¹³⁷.

Ainsi en est-il du pouvoir, du sujet, du sexe, de la vérité, du savoir : autant de notions qui ont chez Foucault la forme de constructions historiques, épistémiques, dont on peut tracer la

¹³⁶ Peinture, photographie, littérature; en particulier le texte intitulé *Les Suivantes* dans l'ouverture des *Mots et les choses*; *La peinture de Manet*, le texte d'une conférence donnée à Tunis en 1967; *Ceci n'est pas une pipe*, un essai à partir de la peinture de Magritte; *La pensée du dehors*, sur Maurice Blanchot et un hommage à Georges Bataille. Se référer à la bibliographie.

¹³⁷ DÉ II, p. 631.

généalogie ou desquelles on peut tenter l'archéologie, c'est-à-dire l'étude des « strates » de savoir ayant participé à leur construction, toujours en dynamique avec des rapports de forces, de pouvoir. À cette haine de la majuscule, il faut ajouter celle de l'exigence de stabilité qu'on a souvent adressée aux philosophes. Michel Foucault change d'idée, cultive cette mobilité particulière de la pensée qui a su en dérouter plusieurs. Cela encourage à chercher dans ses textes une manière de parler de la liberté et de la créativité, puisqu'il démontrait lui-même une aptitude exemplaire à ces dispositions de l'esprit.

2.1.1. La politique : champ d'exercices du pouvoir

Si l'on peut appréhender l'œuvre de Foucault comme une philosophie politique, il faudrait peut-être préférer à ce terme celui de *philosophie du pouvoir*. En effet, s'il est toujours question de politique dans les travaux de Foucault, c'est qu'il y est toujours question de *pouvoir*, pas tant de la nature de ce pouvoir que de ses modes d'exercice.

S'il est vrai que l'ensemble des rapports de force dans une société donnée constitue le domaine de la politique, et qu'une politique, c'est une stratégie plus ou moins globale qui essaie de coordonner et de finaliser ces rapports de force, [...] la politique n'est pas ce qui détermine en dernière instance (ou ce qui surdétermine) des relations élémentaires et par nature neutres. Tout rapport de force implique à chaque moment une relation de pouvoir, et chaque relation de pouvoir renvoie, comme à son effet, mais aussi comme à sa condition de possibilité, à un champ politique dont elle fait partie¹³⁸.

Le pouvoir est quelque chose qui *circule* entre les êtres plutôt qu'il ne se possède. Il *s'exerce* par diverses tactiques et stratégies, à travers une multitude de techniques et de micro-techniques de pouvoir, dé-subjectivées, c'est-à-dire non générées par des personnes ou des groupes dans un effort conscient (dirigeants, État, classe), mais plutôt dans un modèle radicalement relationnel, où dominants comme dominés jouent un rôle, toujours ponctuel. Ainsi, on doit s'abstenir de qualifier moralement le pouvoir : il ne fonctionne pas que du haut vers le bas, il est aussi producteur, objet et fruit du désir. Finalement, Foucault affirme que « là où il y a pouvoir, il y a résistance et que pourtant, ou plutôt par là même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir » puisqu'on « est nécessairement “dans” le pouvoir, qu'on ne lui “échappe” pas¹³⁹ ». On trouvera dans la *Volonté de savoir* la

¹³⁸ DÉ II, p. 233.

¹³⁹ Michel FOUCAULT, *La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 126.

description claire des balises de cette conception du pouvoir, spécialement aux pages 121 et suivantes.

Cette première vision générale nous permet de conclure à la quasi-absence d'une théorie *du politique* chez Michel Foucault, comparable à celle que nous propose par exemple Hannah Arendt. Pour Foucault, le politique n'est pas un « lieu » de relations, à la fois concret et abstrait, protégé par une pratique politique, ou anéanti par une domination totalitaire. Il est plutôt une catégorie des relations, dès lors que celles-ci se comprennent sur le terrain du pouvoir. Et devons-nous ajouter que pour Foucault, toute relation (ou presque) est relation de pouvoir donc relation politique, postulat ambigu pour toute une tradition philosophique habituée à comprendre le politique comme relatif à la *polis*, à la *res publica* – la chose publique, étrangère aux dimensions intimes de l'expérience humaine que sont, par exemple, la santé et la sexualité. En effet, si bien peu de philosophes nieraient la présence de jeux de pouvoir au sein des rapports sexuels par exemple, un grand nombre d'entre eux refuserait d'en parler dans le contexte d'une philosophie nommément politique.

Le pouvoir n'opère pas en un seul lieu, mais dans des lieux multiples : la famille, la vie sexuelle, la manière dont on traite les fous, l'exclusion des homosexuels, les rapports entre les hommes et les femmes... tous ces rapports sont des rapports politiques. Nous ne pouvons changer la société qu'à la condition de changer ces rapports¹⁴⁰.

Submersion, donc, du concept de politique dans celui de pouvoir. Conséquence, chez cet auteur, d'une distance, voire d'une critique volontaire de l'héritage philosophique classique? Peut-être. Contexte historico-social propice à ces généralisations de l'expérience politique, illustrées par le célèbre slogan féministe « le privé est politique »? Sans doute dans une certaine mesure. Quoi qu'il en soit, personne ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agit bien d'une intention typiquement postmoderne de dissoudre l'espace du vivre-ensemble dans la multiplicité des expériences humaines. Néanmoins, cette difficulté du texte foucauldien se doit d'être abordée, avec les conséquences qu'elle implique. Pour l'instant, acceptons d'y lire aussi une pensée forte parce qu'impudique, capable d'intégrer dans le champ des théories du politique un souci indispensable des « corps », des conditions matérielles et des facteurs de pouvoir comme le désir, douteux aux yeux de bien des philosophes, un souci légitime qu'on

¹⁴⁰ DÉ II, p. 473.

pourra reprocher à Hannah Arendt de n'avoir pas assez entretenu. Car le souci du monde peut-il faire l'économie du souci des vies concrètes qui habitent ce monde?

2.1.2. Domination ou coopération : le concept de pouvoir et la question de l'État

[C]e que je veux dire, c'est que les rapports de pouvoir, et par conséquent l'analyse que l'on doit en faire, doivent aller au-delà du cadre de l'État [...] parce que l'État, y compris avec son omniprésence et avec ses appareils, est bien loin de recouvrir tout le champ réel des rapports de pouvoir; ensuite, parce que l'État ne peut fonctionner que sur la base de relations de pouvoir préexistantes¹⁴¹.

On ne peut faire une théorie du pouvoir en faisant l'économie de la question de l'État, structure exemplaire de l'exercice du pouvoir. Sur cet aspect, l'œuvre foucauldienne ne manque pas d'ambiguïté. S'il insiste sur l'importance de dégager la réflexion sur le pouvoir de la question de l'État, on ne peut s'empêcher de remarquer que cette exigence s'avère difficile à soutenir, y compris pour lui-même. En effet, il arrive souvent que l'exemple spontané qu'il utilise pour tenter d'expliquer ce qu'il appelle micropouvoir soit celui de l'État, souvent d'une manière sous-entendue. Paradoxe d'une pensée, qui indique sans doute la centralité de la question de l'État dans sa réflexion, bien qu'il tente par mille moyens de s'en extraire, en tournant son analyse vers la médecine, vers la folie, vers la structure historique des sciences humaines. Pourtant, jamais il ne parviendra à se distancer réellement de la question étatique, ni en tant qu'archétype de l'exercice de pouvoir, ni comme entité perçue avant tout dans sa négativité, dans son pouvoir discrétionnaire de répression, d'organisation, d'assujettissement, perspective qui explique probablement sa fortune auprès des lecteurs anarchisants.

Une fois de plus, il est surprenant de constater qu'en plaçant côte à côte Hannah Arendt et Michel Foucault, ces deux auteurs ne rebondissent pas où l'on s'y attendait. Si Arendt n'hésite pas à se saisir ouvertement de la question de l'État pour aborder une théorie du politique (et du pouvoir, dans le premier essai *Du Mensonge à la violence*, par exemple), elle semble beaucoup plus apte que Foucault à concevoir le pouvoir comme quelque chose qui n'appartient pas seulement à l'ordre de *la politique qui se fait*. Pour elle, le pouvoir existe aussi du côté de la multitude, puisqu'il est *pouvoir d'agir* que détient chaque membre d'une

¹⁴¹ DÉ II, p. 151.

collectivité, dans la manière d'habiter l'espace par la parole et par l'action, même lorsque celles-ci n'ont rien à voir avec le pouvoir en place, c'est-à-dire l'État. Pour Foucault, et nous y reviendrons, il est presque impossible de considérer le pouvoir comme *coopération*, peut-être à cause de cette prédominance de l'État dans la réflexion, compris principalement dans un rapport d'affrontement à l'égard de ceux qui *subissent* sa loi. D'aucuns prétendent ainsi que Foucault confond *pouvoir* et *contrôle*, ce dernier n'existant qu'en exercice alors que le premier se réalise dans l'action, mais se comprend néanmoins comme faculté d'agir, donc aussi comme potentiel. Cette conception est celle que défend Arendt et il s'agit d'un important point de discorde entre eux.

2.1.3. Le complexe pouvoir-savoir

Si le pouvoir fonctionne en faisceaux multiples et qu'il s'exerce aussi bien au niveau local qu'institutionnel, comment penser avec Foucault les vastes stratégies qui seront à la source, par exemple, du mouvement d'enfermement des fous au XVI^e siècle présenté dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, du développement d'une pratique généralisée de l'aveu sur la sexualité comme la décrit *La volonté de savoir*, de l'élargissement du regard médical dont Foucault fait l'archéologie dans *Naissance de la clinique*? Qu'ont en commun ces grands mouvements de contrôle sinon leur rapport intime au développement, à la transformation d'un savoir sur l'objet du pouvoir que devient alors le fou, le sexe, le corps vivant? En fait, « [e]ntre techniques de savoir et stratégies de pouvoir, nulle extériorité, même si elles ont leur rôle spécifique et qu'elles s'articulent l'une sur l'autre, à partir de leur différence¹⁴² ». Pour qu'un pouvoir s'exerce sur un objet particulier, celui-ci doit d'abord acquérir une consistance par un savoir qui l'informe et le constitue comme objet de connaissance, puis comme cible ou plutôt vecteur de pouvoir. Cependant, s'il n'existe pas entre savoir et pouvoir de rapport d'extériorité, c'est que la stratégie réactualise, en s'instituant, le savoir qui la fonde, qui devient à son tour fondé par elle. C'est dans cette interrelation « que l'institution a la capacité d'intégrer les rapports de pouvoir, en constituant des savoirs qui les actualisent et les remanient, les *redistribuent*¹⁴³ ». Dans cette perspective,

¹⁴² Michel FOUCAULT, *La Volonté de savoir*, p. 130.

¹⁴³ Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris : Minuit, 2004, p. 84.

Foucault peut affirmer le caractère « relatif » de la vérité, voire, à la limite, de la réalité perceptible elle-même.

[...] la vérité n'est pas hors pouvoir ni sans pouvoir [...] La vérité est de ce monde; elle y est produite grâce à de multiples contraintes. Et elle y détient des effets réglés de pouvoir. Chaque société a son régime de vérité, sa politique générale de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais [...]¹⁴⁴.

Cette posture à l'égard de la vérité trouve aussi une de ses fondations dans la théorie du sujet de Foucault selon laquelle ce dernier se constitue essentiellement sous l'effet du pouvoir.

2.2. Un sujet non dialectique

Il fallait bien que je refuse une certaine théorie a priori du sujet [phénoménologique] pour pouvoir faire cette analyse des rapports qu'il peut y avoir entre la constitution du sujet ou des différentes formes de sujet et les jeux de vérité, les pratiques de pouvoir, etc. [...] [le sujet] n'est pas une substance. C'est une forme, et cette forme n'est pas surtout ni toujours identique à elle-même¹⁴⁵.

2.2.1. Théorie du pouvoir ou théorie du sujet?

Exemple éloquent des débats d'interprétation qui se donnent pour terrain l'œuvre de Michel Foucault, la provocation de l'auteure Françoise Gaillard, lors de sa communication au colloque de Cerisy¹⁴⁶, ouvre à une autre approche des thèses foucaaldiennes : ce serait la question du sujet et non celle du pouvoir qui aurait conduit les travaux de Michel Foucault. Rapportant cette parole du philosophe : « Ce n'est pas le pouvoir mais le sujet qui constitue le thème principal de mes recherches (1984)¹⁴⁷ », elle s'en prend aux « mauvais lecteurs » qui auraient oublié d'accorder à cet aspect de l'œuvre toute l'importance qu'il mérite. Même si

¹⁴⁴ DÉ II, p. 158.

¹⁴⁵ DÉ II, p. 1537. On peut remarquer ici la trace d'une vision assez caricaturale de la phénoménologie, entretenue par Foucault.

¹⁴⁶ Françoise GAILLARD, « La culture de l'individualité », *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy, juin 2001*, Paris : Kimé, 2004, pp. 109-124.

¹⁴⁷ Malheureusement cité sans référence, nous n'avons donc pas pu retrouver le contexte.

l'œuvre foucauldienne interdit, paradoxalement, une fixation sur un objet autant qu'une vision totalisante de son travail, qui ne manque jamais d'échapper aux catégorisations disciplinaires et thématiques, le texte de Françoise Gaillard laisse néanmoins à penser :

En pratiquant sur la notion de sujet [...] la méthode d'investigation généalogique qu'il doit en grande partie à Nietzsche, Michel Foucault a mis en évidence le caractère historique, et donc culturellement relatif, de ce mode rationnel de construction du rapport de soi à soi, et de soi aux autres ainsi qu'au monde, qu'on appelle : *un sujet*. Ce faisant il a, d'une certaine manière, ouvert cette notion à la déconstruction¹⁴⁸.

Pour Gaillard, « la critique de l'universalisme abstrait » sous-entendue par cette démarche généalogique serait la raison de l'intérêt porté à Foucault dans le courant des *cultural studies*. Pour elle cependant, cette récupération découle d'un malentendu fondamental : les particularismes communautaires chers à ceux qui promeuvent l'établissement de droits propres pour les minorités (définition discutable que donne Gaillard de l'objet des *cultural studies*) auraient au contraire rebuté le philosophe. Car celui-ci affirmait plutôt, selon Gaillard, que « la véritable libération de l'individu, passe donc par le refus de penser le rapport à soi sous la forme d'une subjectivité normée, fût-elle construite par une minorité¹⁴⁹ ». Puis, à partir de là, elle affirme que « cette liberté, c'est en Grèce que Michel Foucault allait la trouver », faisant référence au développement de l'*Histoire de la sexualité* à propos du souci de soi dans *L'usage des plaisirs*. La suite de l'argumentaire ne nous convainc guère, semblant contredire les paroles de Foucault lui-même; les citations données sans référence ne permettent pas de s'assurer de leur contexte. Cependant, en laissant les Grecs en leur siècle, on peut saisir la pertinence de la piste de Françoise Gaillard.

La possibilité d'une liberté, devrions-nous dire d'un non-assujettissement, pourrait ainsi tenir dans le processus de constitution du sujet lui-même lorsque celui-ci l'accompli *par lui-même*, c'est-à-dire en-dehors des structures stratégiques et normatives à l'œuvre dans la politique comme dans les strates du savoir. Cette compréhension du thème du souci de soi peut s'effectuer peut-être davantage à partir de textes qui rapportent une autre expérience subjective, celle de la création artistique ou de son contact en tant que spectateur. Il est important cependant de noter que le souci de soi impliqué dans l'intérêt pour l'art tel

¹⁴⁸ Françoise GAILLARD, « La culture de l'individualité », *loc. cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 117.

qu'abordé par Foucault se distingue nettement du philistinisme dénoncé par Hannah Arendt. Il y a cohérence visible entre les deux auteurs à ce sujet.

Il semble effectivement difficile de comprendre dans les fragments nommément politiques de l'œuvre de Foucault, dont nous avons présenté un panorama, quelque chose comme une « théorie de la liberté ». On pourrait donc avancer l'hypothèse que c'est du côté du sujet et de son rapport particulier au monde, et non dans l'ordre de la politique, qu'existe la possibilité de l'ailleurs et de l'autrement, de la liberté comprise comme *subjectivation réelle et non-assujettissement*. Nous verrons un peu plus loin comment se décrit, chez Foucault, cette prise en charge du sujet par lui-même dans les termes du passage au-dehors et d'une certaine déconstruction du sujet : se dépendre de soi-même¹⁵⁰. Mais d'abord, soulevons tout de suite quelques interrogations critiques qu'on ne peut passer sous silence.

2.2.2. Liberté et espace politique

Dans un premier temps, cette réflexion sur la liberté semble s'inscrire en porte-à-faux avec la thèse d'Arendt selon laquelle la liberté est action-dans-le-monde, participation à la sphère du politique. S'agit-il d'une réelle contradiction ou les deux auteurs parlent-ils simplement de deux aspects d'une même expérience? En fait, comme nous l'avons exposé au début, il ne semble pas exister chez Foucault de notion d'espace politique : cet ordre des rapports apparaît immergé dans celui des relations de pouvoir qui sont toujours particulières, circonstancielles, détaillées en termes de contextes, de techniques, de rationalité. On pourrait ainsi reprocher au philosophe de dissoudre le politique dans l'ensemble des rapports de pouvoir constitués à l'échelle des individus, mais comme en dehors d'eux, s'immiscant malgré eux dans leurs pratiques, Foucault privilégiant l'aspect du pouvoir relatif au contrôle.

Tel que le définit Hannah Arendt, le politique est le lieu de l'*inter esse*, de la pluralité et de l'action, impliquant un « déplacement du sujet, sa bipolarisation entre le sujet individuel et le sujet collectif¹⁵¹ ». Cette dimension politique implique également la *coopération* comme

¹⁵⁰ Michel FOUCAULT, *L'usage des plaisirs*, p. 14. Cité par Gilles DELEUZE, *Foucault*, p. 103.

¹⁵¹ Michel FREITAG, *Dialectique et société II*, p. 31.

forme des relations de pouvoir, forme à laquelle Foucault dénie par ailleurs toute réalité politique, la rejetant en tant que modèle critique, idéal utopique.

Vous avez tout à fait raison de poser ce problème du rapport de domination parce que, en effet, il me semble que, dans beaucoup d'analyses qui ont été faites par Arendt ou, en tout cas, dans cette perspective-là, on dissociait assez constamment la relation de domination de la relation de pouvoir; mais je me demande si cette distinction n'est pas un peu verbale [...] [Intervieweur : Si l'on pose que le modèle du consensus n'est peut-être qu'une possibilité fictive, il reste que les gens peuvent agir en fonction de cette fiction de telle manière que les résultats obtenus soient supérieurs à l'action qui résulterait de cette conception, à mon sens plus déprimante, de la politique comme domination et répression [...]] Oui, c'est ce que je pense en tant que, disons, principe critique...¹⁵²

On peut noter deux choses. D'abord, Foucault ne semble pas tout à fait saisir ce qu'Hannah Arendt désigne par *pouvoir*, et l'intervieweur en reste au terme, en effet problématique, de *consensus*. Deuxièmement, on remarque ici très clairement le refus de Foucault d'une philosophie politique *normative* : agir en fonction d'un idéal ne semble pas, pour lui, être un facteur politique qui influence le réel. Abandonnant le sujet collectif, Foucault délaisse-t-il le politique qui assure le lien « entre le sujet individuel et la totalité comprise comme sujet de l'histoire¹⁵³ »? Il n'y aurait plus de place ici pour un sujet réflexif, conscient de lui-même *parce que* habitant de la société, non « immédiatement habité par elle, et fondu en elle¹⁵⁴ ».

Comme plusieurs philosophes de sa génération, à la suite de Georges Bataille, Foucault cherche une autre dimension du sujet, celle où ce dernier outrepassé, dans l'expérience de la limite et de la transgression, l'état individuel, mais généralisé relatif à son identité et à son intériorité. Car ces dimensions sont, pour Foucault, toujours déjà normées et même générées, produites par les rapports de force, les pouvoirs dont le sujet est le relai. Refusant de concevoir le sujet unitaire, souverain, fondateur, il cherche à saisir le multiple, le tragique, le désordonné, le jeu de la négativité sans réconciliation dialectique.

¹⁵² Commentaire direct de Foucault sur Hannah Arendt, DÉ II, p. 1408.

¹⁵³ Michel FREITAG, *Dialectique et société II*, p. 179.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 179.

Penser des intensités [...] mille petits sujets larvaires, mille petits moi dissous, mille passivités et fourmillements là où régnait hier le sujet souverain. [...] rejeter d'un coup les philosophies de l'identité et celles de la contradiction, les métaphysiques et les dialectiques, Aristote et Hegel. [...] C'est se rendre libre pour penser et aimer ce qui, dans notre univers, gronde depuis Nietzsche; différences insoumises et répétitions sans origine qui secouent notre vieux volcan éteint; qui ont fait éclater depuis Mallarmé la littérature; qui ont fissuré et multiplié l'espace de la peinture (partages de Rothko, sillons de Noland, répétitions modifiées de Warhol) [...]¹⁵⁵

Si Foucault refuse le sujet souverain constituant, il n'en considère pas moins les possibilités de résistances aux pouvoirs qui, soit se maintiennent dans l'ordre stratégique des rapports de force, soit s'exercent comme pratiques de liberté intégrées aux normes en vigueur.

En premier lieu, je pense effectivement qu'il n'y a pas de sujet souverain, fondateur, une forme universelle de sujet qu'on pourrait retrouver partout. [...] Je pense au contraire que le sujet se constitue à travers des pratiques d'assujettissement, ou, d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération, de liberté, comme, dans l'Antiquité, à partir, bien entendu, d'un certain nombre de règles, styles, conventions, qu'on retrouve dans le milieu culturel¹⁵⁶.

Mais il ne s'agit pas encore de subjectivation, puisqu'il est question d'un sujet *constitué* et non *constituant*. Il faudra donc « dé-subjectivation », déprise des emprises qui constituent ce sujet, pour atteindre le « Soi non-assujetti ».

2.2.3. Refus de la dialectique et dissolution de l'ontologie

Comme l'illustre sa volonté à laisser paraître le « jeu de la négativité », Foucault maintient tout au long de son oeuvre un ferme refus de la dialectique, en tant que méthode autant qu'à titre d'ontologie. À l'analyse des différents moments où il marque sa distance à l'égard de la dialectique, on constate son problème avec elle : pour lui, elle est le langage de la contradiction-réconciliation qui ne laisse aucune place au « jeu de la négativité », désamorçant toujours cette dernière en lui attribuant au final un sens positif¹⁵⁷. Déjà, on peut poser un doute sur sa distance réelle, quoi qu'il en dise, d'avec la pensée dialectique. Mais restons-en là pour le moment.

¹⁵⁵ DÉ I, p. 798.

¹⁵⁶ DÉ II, p. 1552.

¹⁵⁷ DÉ I, p. 601.

Si l'on se réfère à la distinction explicitée par Freitag entre dialectique méthodologique et dialectique du réel, on peut approfondir la compréhension du conflit. Foucault refuse la dialectique comme méthode, soit, mais du coup, il rejette toute forme dialectique de compréhension du réel, la considérant *de facto* aussi systématique que la résolution de la thèse et de l'antithèse dans la synthèse totalisante. Son refus sans appel, et légitime, de la forme de la dialectique du réel présentée par Hegel lui-même, menant à la réconciliation finale de la fin de l'histoire advenue dans la Raison, lui fait haïr cette chose qu'on nomme « pensée dialectique », sans égard aux nuances possibles de sa signification. Par exemple, chez Freitag, « le réel renvoie d'abord à la totalité et à l'unité de ce développement, qui intègre constamment en lui les formes préexistantes déjà constituées, qui ne sont jamais "abolies", mais seulement dépassées et intégrées à un autre niveau dans des formes nouvelles¹⁵⁸. » À la lumière de ce commentaire d'Yves Bonny, on saisit mieux d'où parle Freitag lorsqu'il qualifie les *épistémés* foucauldienne de « vaisseaux fantômes qui se croisent sans se rencontrer à la surface d'une "histoire" à laquelle du même coup toute unité et toute intelligibilité compréhensive même virtuelle se trouvent alors radicalement déniées »¹⁵⁹. Car, en effet, d'où viennent-elles ces coupures qu'opèrent Foucault autour du Grand Renfermement, de la naissance de la clinique ou encore de la fin de la représentation? Que sont-elles sinon des postures critiques de sujets réflexifs devenues actes « réformateurs », voire révolutions, épistémiques ou de tout ordre? Au bout du compte, cette critique dont l'enjeu est « l'unité compréhensive de l'histoire » (Freitag) s'avère tout à fait valide à l'égard des travaux de Foucault.

À l'autre pôle de la critique freitagienne posée d'un point de vue dialectique, c'est le sujet lui-même qui se trouve mis en cause. Aux dires de Freitag, Foucault reste attaché à un « modèle ontologique essentialiste, préhégelien » qu'il refuse de dépasser dans une ontologie dialectique. « N'ayant jamais accepté que l'être ne soit que rassemblé par le sujet, ayant posé l'idée de l'être hors du sujet, il ne [lui] reste plus pour sauver cette idée qu'à mourir avec elle,

¹⁵⁸ Yves BONNY, « Introduction », dans Michel FREITAG, *L'oubli de la société*, Québec et Rennes : Presses de l'Université Laval et Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 18.

¹⁵⁹ Michel FREITAG, *Dialectique et société I*, p. 96.

en annonçant la mort du sujet »¹⁶⁰. L'enjeu reste l'unité compréhensive du monde, mais fondée cette fois dans la prévalence du sujet et de son rapport à l'objet (rapport d'objectivation), fondation de l'ordre symbolique, garantie de maintien de la société comme totalité.

Mais est-il bien question de cela dans le thème de la déconstruction du sujet chez Foucault, tant qu'on la contextualise par sa formule plus libre : « se dépendre de soi »? Qu'en est-il de ce que Foucault appelle aussi le *passage au dehors*, que nous rapprocherons de la notion d'hétérotopie? Volonté de transgression certes, mais surtout dépassement de la limite, de la surface connue du langage ou du lieu quotidien. Transgression ou « transfiguration »? Cette déconstruction ne s'achèverait-elle pas, finalement, dans la forme nouvelle du sujet transformé par ce passage? Sans qualifier Foucault de dialecticien et sans vouloir minimiser les conséquences de ses postures à l'égard de la dialectique, nous croyons néanmoins que cela ne porte pas atteinte à l'ensemble de la « boîte à outils » de Michel Foucault, ni à sa pertinence dans le contexte de ce mémoire. Plus encore, nous irions jusqu'à dire, peut-être naïvement, qu'il y a dans cette tentative de penser un langage dé-dialectisé, exploré par Foucault mais également par Georges Bataille, Maurice Blanchot, et d'autres écrivains dont Antonin Artaud, une expérience à prendre certainement en considération dans l'histoire récente des idées.

¹⁶⁰ À propos des philosophes de la déconstruction dans lesquels il range Foucault. Michel FREITAG, *Dialectique et société II*, p. 179.

2.3. L'œuvre d'art témoin épistémique

[L]e rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe¹⁶¹.

Entre les mots et les choses, dans la distance qui les sépare, il y a *du langage*, né de cette distance. Le langage est autre chose que les mots c'est-à-dire *comment* on dit; autre chose que les choses c'est-à-dire *ce* qu'on veut signifier, désigner, évoquer, nommer. Cet *être-du-langage* n'est ni la syntaxe ni le sens, ni le signe ni la signification. Mots et choses, auxquelles répondent énoncés et visibilitées : il y a des régimes d'énoncés comme il y a des dispositifs de visibilitées¹⁶², des distributions spécifiques du voir et du dire, des organisations historiques des strates du savoir. Ces distributions, comme les stratégies de pouvoir, sont indépendantes des sujets particuliers ou plutôt s'élaborent hors de la conscience subjective. *On* parle, puisque le sujet individuel n'occupe qu'une position particulière dans le « bourdonnement incessant et désordonné du discours¹⁶³ ». Il existe un être-langage qui est condition *a priori* des énoncés, comme l'être-lumière est condition du visible, mais ceux-ci demeurent situés dans une dimension historique et épistémologique, plutôt qu'essentiellement phénoménologique¹⁶⁴. Foucault soutient la thèse essentielle d'une « différence de nature entre la forme de contenu et la forme d'expression, entre le visible et l'énonçable (bien qu'ils s'insèrent l'un dans l'autre, et ne cessent de se pénétrer pour

¹⁶¹ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1990, p. 25. (MC)

¹⁶² Gilles DELEUZE, *Foucault*, Paris : Minuit, 2004, p. 58.

¹⁶³ Michel FOUCAULT, cité par Gilles DELEUZE, *Foucault*, p. 62.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

composer chaque strate ou chaque savoir)¹⁶⁵ ». Ainsi, l'*archéologie* se comprend comme « description d'une *expérience fondamentale* de l'ordre propre à chaque époque¹⁶⁶ », de cet ordre qui met en forme ce rapport du visible à l'énonçable. Dès lors, c'est dans la *distance* qu'il faut chercher ce qui révèle, en dehors des pratiques subjectives et individuelles, l'essence d'une conformation épistémique propre à un moment historique. Il faudra voir, pour le bien de la présente démarche, comment cet *être nu du langage*, ce *il y a de l'ordre* est « devenu pensable qu'à partir d'une certaine expérience d'effondrement du lieu commun entre les énoncés et les visibilitées, entre les mots et les choses présente dans la littérature et la peinture contemporaines¹⁶⁷ ». Ce que propose Foucault, c'est « d'extraire le "dire" sans mots de la peinture, c'est-à-dire la dimension discursive, de la positivité d'un savoir qui la traverse¹⁶⁸ ».

On pourra aussi saisir une autre dimension aux propos sur l'art tenus par Foucault. Car cette distance qui sépare les visibilitées de ce qu'on en dit n'est pas une perte, un « déficit », mais plutôt une respiration. Elle permet aussi un jeu, un travail de la distance qui est pour cette fois l'affaire du sujet, travail de subjectivation réelle puisqu'effort de dé-stratification, de déconstruction du régime d'énoncés ou de visibilitées. Foucault a vu dans certains moments de l'art, le dévoilement de ce langage nu s'accomplissant dans l'expérience que fait le sujet de sa propre construction, non pas à partir des mécanismes d'assujettissement, mais dans une prise en charge de son autonomie. C'est ce que nous expliquerons dans un deuxième temps, en donnant ainsi un aperçu du potentiel « politique » de l'expérience de l'art à travers cette idée de déprise de soi. Mais attardons-nous dans un premier temps sur quelques textes sur l'art où est mise en évidence la substance épistémique de l'œuvre d'art.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁶ Frédéric GROS, 2004, « De Borges à Magritte », *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy, juin 2001*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁶⁸ « [...] mais qui surtout rappelle la période exemplaire de la Renaissance italienne où les théories scientifiques et les pratiques théoriques des peintres humanistes allaient de pair avec la mise en place de la nouvelle représentation picturale. » Rachida TRIKI, 2004, « Foucault en Tunisie » dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris : Seuil, 2004, p. 59. Cette seconde partie de la phrase n'est pas sans rappeler le point de vue analytique défendu par Erwin Panofsky, pour lequel Foucault entretenait par ailleurs une certaine admiration.

2.3.1. *Les Ménines* de Vélasquez¹⁶⁹ : l'œuvre indice épistémique

Donc, entre ce qu'on voit et ce qu'on en dit, entre ce qu'on dit et ce qu'on peut s'en représenter, il y a toujours inadéquation. Et pour parler à partir de ce vide, au plus près de l'énoncé et de la visibilité, il faut délaissé à la fois *ce* qu'on dit et *comment* on le dit, comme ici dans l'analyse du tableau *Les Ménines* de Vélasquez où deviennent accessoires les noms des personnages et l'analyse formelle, afin de découvrir ce qui se tient dans cet espace d'inadéquation. C'est alors qu'avec Foucault on peut comprendre ce tableau comme la « représentation de la représentation classique et la définition de l'espace qu'elle ouvre¹⁷⁰ », « essence manifestée » de la représentation. Cette essence, nous la découvrons tout particulièrement dans un des éléments du tableau qui joue pour Foucault un rôle très particulier.

Dans le point central du tableau (Fig. 1), dans la profondeur de la scène, apparaît sur le mur un élément différent des autres : il s'agit en fait d'un miroir dont la brillance capte par un hasard artificiel le sujet de la scène, absent du tableau. Son reflet traverse toute la profondeur de la pièce pour percuter notre propre regard de spectateur d'une façon directe. Dans ce miroir se superposent en reflet, ou en reflet potentiel, trois regards, ceux des trois sujets réels de l'œuvre de Vélasquez : le *modèle* ici absent de la toile sauf sous la forme de ce reflet (le sujet de la toile que peint le peintre du tableau), le *peintre* au moment de la composition de son tableau et le *spectateur* qui s'arrête devant la toile¹⁷¹. Ces trois sujets sont tous représentés dans le tableau : le reflet du modèle, le peintre, le visiteur. Il s'agit de trois représentations parmi toutes les autres que le tableau met en scène. Cependant, « [d]e toutes les représentations que représente le tableau, le miroir est la seule visible; mais nul ne le regarde¹⁷² ». C'est dire que cet objet central du tableau *représente l'invisible* c'est-à-dire le modèle absent invisible du tableau, tout en *s'adressant à l'invisible* : celui qui est invisible

¹⁶⁹ Michel FOUCAULT, « Les Suivantes », MC. Ce texte a également été publié sous des versions antérieures.

¹⁷⁰ MC, p. 31.

¹⁷¹ MC, p. 30.

¹⁷² MC, p. 23.

par la nature même de la peinture, celui qui ne peut être visible d'aucune manière dans un tableau, le peintre la peignant comme le spectateur.

Le centre du tableau, l'image dans le miroir, ce reflet de l'invisible consiste bel et bien dans la représentation centrale et principale : une représentation d'une représentation, qui fait surgir un vide, une « vacance ».

[U]n vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui [fonde la représentation], de celui à qui elle ressemble, et de celui aux yeux duquel elle n'est que ressemblance. Ce sujet même – qui est le même – a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation¹⁷³.

Le tableau de Vélasquez met en scène une représentation libérée de la ressemblance, puisqu'il s'agit d'une représentation de quelque chose d'invisible, représentation en quelque sorte épurée, se donnant à voir pour elle-même. D'après Michel Foucault, ce tableau révèle d'une manière exemplaire la configuration du rapport entre visibilité et énoncés propre à l'âge classique, une pensée *représentative*, où chacun des termes du rapport s'associe à l'autre par un lien de représentation et de ressemblance.

2.3.2. *La peinture de Manet*¹⁷⁴ : la représentation démasquée

Il faut souligner¹⁷⁵ la cohérence de l'argumentation qui unit les propos de Michel Foucault depuis *Les Mots et les Choses* jusqu'à *Ceci n'est pas une pipe* en passant par cette conférence tunisienne sur Manet, textes qui sont à distinguer dans leur nature et leurs perspectives des autres textes sur l'art (sur Fromanger et Duane Michals, par exemple)¹⁷⁶. Catherine Perret note que « l'enjeu de ces trois commentaires est l'affirmation d'un pur

¹⁷³ MC, p. 31.

¹⁷⁴ Conférence prononcée à Tunis, publiée en 2004 sous le titre *La peinture de Manet*, dans un ouvrage collectif sous la direction de Maryvonne Saison au Seuil. « Foucault prononça cette conférence à Rome en 1967, puis à Tokyo et à Florence, avant cette version de Tunis (1971) ici procurée. » Claude IMBERT, 2004, « Les droits de l'image » dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet*, p. 147.

¹⁷⁵ Avec Catherine PERRET, 2004, « Le modernisme de Foucault », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, p.113 à 126.

¹⁷⁶ Voir, pour un avis contraire, Claude IMBERT, 2004, « Les droits de l'image », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 147 à 164.

visible gagné contre la Représentation¹⁷⁷ », un peu comme nous venons de le voir avec les *Ménines* où ce « pur visible » prend la forme paradoxale de la représentation libérée du rapport représentatif car, en « ce tableau comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit – malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits¹⁷⁸ ».

C'est dans cette perspective que Foucault interprète l'innovation artistique de Manet, au-delà de sa qualité reconnue de précurseur de l'impressionnisme comprise dans l'histoire de l'art en termes de nouvelles techniques des couleurs utilisées désormais dans leur pureté, et en terme d'éclairage tout à fait inédit dans la peinture. Au-delà du développement de l'impressionnisme, Manet a rendu possible, « toute la peinture du XX^e siècle, [...] l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain¹⁷⁹ », en mettant fin au « jeu d'esquive, de cache, d'illusion ou d'élosion que pratiquait la peinture représentative occidentale depuis le *quattrocento*¹⁸⁰ ». Cette manière de peindre, avec lui bouleversée, visait à nier les conditions matérielles de la peinture : la planéité de la toile ou du panneau, l'éclairage réel extérieur au tableau, l'organisation de l'espace pictural à partir d'une horizontalité/verticalité propre au rectangle du canevas, trois éléments auxquels la représentation se devait d'échapper pour s'exposer comme ressemblance à l'égard de la réalité.

Dans une présentation où ne sont convoquées que des œuvres très connues du peintre, Foucault mettra en évidence d'une manière tout à fait originale la grande innovation, et le scandale, de la peinture de Manet : assumer le *tableau-objet*, la chose visible qu'est le tableau lui-même contre la représentation qu'il contient, qui se trouve ainsi démasquée. Tout « comme l'image apparaissant dans le miroir des *Ménines* n'était plus que la condition d'apparition du plan de la représentation, l'ordre représentatif n'est plus dans la peinture de

¹⁷⁷ Catherine PERRET, « Le modernisme de Foucault », *loc. cit.*, p. 116.

¹⁷⁸ MC, p. 31.

¹⁷⁹ Michel FOUCAULT, « La peinture de Manet », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, Paris : Seuil, 2004, p. 22. (PM)

¹⁸⁰ PM, p. 23.

Manet que la condition de visibilité du tableau en tant que tel, du tableau-objet¹⁸¹. » Voilà ce qui déplût tant à ses contemporains, déçus de n'être plus considérés comme les participants d'une histoire se déroulant dans le tableau : une peinture qui ne se dissimulait plus comme peinture, cessant de nier, mais plus encore, affirmant de toutes parts ses propriétés « d'objet à voir » et non plus d'objet *donnant à voir* quelque chose d'autre que lui-même; une attente déçue. « Selon Foucault, à l'attente d'une peinture référentielle et au désir de crédulité, Manet oppose une fin de non-recevoir par une peinture qui opacifie la relation au référent et souligne, de manière cryptée, le "re" de la représentation¹⁸² ».

L'argument de Foucault s'organise en trois rubriques : l'espace de la toile, le problème de la lumière et finalement la place du spectateur. Dans le premier ensemble de toiles étudiées¹⁸³ est mise en évidence la manière dont Manet répercute dans la peinture *les propriétés matérielles de l'espace concret du tableau*. Le premier élément signalé, à propos de la grande majorité des oeuvres de l'ensemble, est l'organisation de la toile « selon, au fond, deux grands axes, un axe horizontal [...] puis les grands axes verticaux¹⁸⁴ ». Cette grille, si l'on peut dire, redouble à la fois les arêtes du rectangle qui forme le cadre du tableau et le motif de la toile, sa trame entrelacée.

C'est comme si le tissu de la toile était en train de commencer à apparaître et à manifester sa géométrie interne, et vous voyez cet entrecroisement de fils qui est comme l'esquisse représentée de la toile elle-même¹⁸⁵,

à propos du *Port de Bordeaux*, ou encore, à propos du *Balcon* :

¹⁸¹ Catherine PERRET, « Le modernisme de Foucault », *loc. cit.*, p. 115.

¹⁸² Carole TALON-HUGON, « Manet ou le désarroi du spectateur », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*, p. 79.

¹⁸³ *La Musique aux Tuileries*, 1862, huile sur toile 76 x 118 cm (Londres, National Gallery); *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 x 73 cm (Washington, National Gallery of Art); *L'Exécution de Maximilien*, 1868, huile sur toile, 252 x 305 cm (Mannheim, Stadlische Kunsthalle); *Le Port de Bordeaux*, 1871, huile sur toile, 66 x 100 cm (Zurich, collection Buhle); *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 x 115 cm (Tournai, musée des Beaux-Arts); *Dans la serre*, 1879, huile sur toile, 115 x 150 cm (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie); *La Serveuse de bocks*, 1879, huile sur toile, 77,5 x 65 cm (Paris, Musée d'Orsay); *Le Chemin de fer*, 1872-1873, huile sur toile, 93 x 114 cm (Washington, National Gallery of Art).

¹⁸⁴ PM, p.25.

¹⁸⁵ PM, p. 30.

Loin que Manet ait voulu faire oublier le rectangle sur lequel il peignait, il ne fait que de le reproduire, d'insister sur lui, de le redoubler, de le multiplier à l'intérieur même du tableau¹⁸⁶.

Foucault commente ainsi la présence dominante de murs, balustrades, balcons, bancs et colonnades aux angles marqués, mais également de sujets dont les axes sont soulignés : mats des bateaux, angle des mains, des tissus, etc. En second lieu, Foucault remarque à plusieurs reprises une « fermeture de l'espace », une réduction de la perspective supprimée par un mur, une foule compacte ou un amoncellement de plantes, éléments dont la fonction semble être d'obstruer l'horizon et de retrancher les personnages dans l'extrême avant-plan.

La perception picturale devait être comme la répétition, le redoublement, la reproduction de la perception de tous les jours. [...] Ici, nous entrons dans un espace pictural où la distance ne se donne plus à voir, où la profondeur n'est plus objet de perception et où la position spatiale et l'éloignement des personnages sont simplement donnés par des signes qui n'ont de sens et de fonction qu'à l'intérieur de la peinture (c'est-à-dire le rapport en quelque sorte arbitraire, en tout cas purement symbolique entre la taille de ces personnages et la taille de ceux-là)¹⁸⁷.

Foucault lit dans ce procédé une conscience de la peinture comme lieu *effectivement* sans profondeur, une surface plane derrière laquelle il n'y a rien. « Et là, vous avez tout le jeu qui consiste à supprimer, effacer, tasser l'espace dans le sens de la profondeur, exalter au contraire les lignes de la verticalité et de l'horizontalité¹⁸⁸. » Le jeu de Manet se poursuit, mettant cette fois en évidence le tableau comme surface possédant un *recto* et un *verso*.

C'est un tableau où ne sont représentés que deux regards, deux regards dans deux directions opposées, deux regards dans les deux directions opposées du tableau *recto verso*, et aucun des deux spectacles qui sont actuellement suivis avec tant d'attention par les deux personnages, aucun de ces deux spectacles ne nous est donné; et pour bien souligner ceci, vous avez la curieuse ironie de ce petit morceau de main que vous voyez là et de ce petit morceau de robe¹⁸⁹.

Dans certaines toiles en effet, ce que regardent les personnages est inaccessible à la vision du spectateur, forçant « en quelque sorte le spectateur à avoir envie de tourner autour de la toile, de changer de position pour arriver enfin à voir ce qu'on sent qu'on devrait voir, mais qui n'est pourtant pas donné dans le tableau¹⁹⁰ », espoir naturellement vain. Foucault

¹⁸⁶ PM, p. 41.

¹⁸⁷ PM, p. 29. À propos de *L'Exécution de Maximilien*.

¹⁸⁸ PM, p. 32.

¹⁸⁹ PM, p. 33.

¹⁹⁰ PM, p. 35.

n'hésite pas à nommer « ironie » et « méchanceté » cette astuce de Manet qui, contrairement aux peintres classiques, dérobe à nos yeux le spectacle en cours, ne laissant voir que les *regards qui le regardent*, ne nous montrant délibérément qu'un invisible, excluant ainsi définitivement le spectateur de la scène.

La seconde rubrique aborde *les problèmes de l'éclairage* en commençant l'analyse avec le célèbre tableau *Le Fifre*. Dans un premier temps est souligné l'aspect a-perspectif de la scène, rappelant le développement de la première rubrique : « non seulement il n'y a aucun espace derrière le fifre, mais le fifre n'est placé en quelque sorte nulle part¹⁹¹ ». Cependant, ce qui s'avère plus surprenant, c'est l'éclairage absolument frontal du personnage qui n'est modelé par aucun ombrage. L'innovation est notoire : l'éclairage du personnage prévu par le peintre se confond parfaitement avec l'éclairage *naturel et réel* du tableau, celui du lieu où il est accroché. La peinture, jusqu'alors, faisait invariablement intervenir un éclairage *intérieur* au tableau, provenant soit du fond, soit d'un des côtés, de façon à modeler les sujets par des ombrages, à l'intérieur de l'espace peint. Dans le *Déjeuner sur l'herbe*, les deux types d'éclairage se partagent le tableau : un éclairage traditionnel tombe sur la clairière du fond alors que les personnages du devant sont rendus visibles par un éclairage qui vient les frapper absolument de face, comme le ferait une source lumineuse placée devant le tableau.

De même, l'*Olympia* (Fig. 3) devrait son insuccès, aux dires de Foucault, à ce jeu d'éclairage. Quelle fut, en effet, la nature du scandale dont elle fut l'objet puisque cette toile, à nos yeux modernes, semble en parfaite continuité avec la tradition des Vénus et des Odalisques, tout aussi nues qu'elle? Par comparaison, « si le corps de la *Vénus* du Titien [...] est visible, si elle se donne au regard, c'est parce qu'il y a cette espèce de source lumineuse, discrète, latérale et dorée qui la surprend en quelque sorte malgré elle et malgré nous¹⁹² ». D'une façon tout à fait différente, la nudité de l'*Olympia* se dévoile sous un éclairage percutant, perpendiculaire, qui provient du lieu même où se situe le spectateur de la toile : « notre regard sur l'*Olympia* est lampadophore [...] Elle n'est nue que pour nous puisque c'est nous qui la rendons nue puisque, en la regardant, nous l'éclairons, puisqu'en tout cas

¹⁹¹ PM, p. 35.

¹⁹² PM, p. 40.

notre regard et l'éclairage ne font qu'une seule et même chose¹⁹³ ». D'où l'inévitable scandale moral, l'impression justifiée d'un voyeurisme involontaire et soudain démasqué. Cette interprétation formaliste n'est pas sans surprendre et pourrait être comparée avec d'autres analyses plus intéressées aux aspects politiques de la réception artistique.

En troisième analyse, Foucault aborde *Le Balcon* (Fig. 2), par lequel est résumé l'ensemble du propos. On y retrouve exposées la propriété horizontale/verticale de la toile, l'invisibilité signalée par les regards des personnages qui vont dans trois directions différentes alors que nous, nous ne voyons rien sinon leurs *regards* et finalement, toute la lumière est parfaitement extérieure, laissant baigner les personnages dans un espace impossible à la limite exacte de l'ombre (derrière eux) et de la lumière (devant eux). Foucault rappelle l'interprétation de ce tableau rendu par Magritte : trois cercueils, la représentation de cette limite de la lumière et de l'obscurité, entre la vie et la mort.

Le dernier point, celui de *la place du spectateur*, est présenté à partir de l'analyse d'un seul tableau. Il s'agit d'*Un bar aux Folies-Bergère* (Fig. 4), peinture énigmatique s'il en est, qui donna cours à une abondance d'interprétations, de calculs géométriques et de spéculations sur les procédés de l'artiste¹⁹⁴. Qu'arrive-t-il de si particulier dans cette toile? En vérité, elle ne fonctionne pas, en ce sens que les emplacements des personnages, du mobilier et de leurs reflets dans le grand miroir qui habite le fond ne coïncident pas. Foucault conclut ainsi son observation : « Le peintre occupe – et le spectateur est donc invité après lui à

¹⁹³ PM, p. 40.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet l'essai de Thierry de Duve qui s'est penché sur le problème pour parvenir, finalement, à une très plausible explication : le peintre aurait fait installer un miroir dans son atelier pour reproduire la scène et, délibérément, il en aurait changé l'angle *en cours de travail*, de manière à produire cet effet de décalage. L'analyste arrive à cette conclusion après l'étude de radiographies de la toile qui révèlent quatre emplacements de la barmaid peints successivement sur la toile. Ainsi, Foucault se serait trompé faute d'informations (puisqu'il envisage cette solution, mais en rejette la possibilité), comme il se serait trompé dans l'analyse des *Ménines* (pour laquelle le peintre aurait aussi peint le reflet de la scène dans un grand miroir), ce qui n'enlève toutefois rien à la pertinence de ces analyses, comme le signale Thierry de Duve, dont on peut louer l'absence de rigidité historique. En effet, une des grandes leçons du travail d'analyse des œuvres d'art par Foucault, c'est probablement celle-ci : à savoir que la réalité historique de l'œuvre n'est pas toujours l'élément le plus pertinent pour comprendre, à terme, son temps et le nôtre. Thierry DE DUVE, « Ah! Manet... Comment Manet a-t-il construit *Un bar aux Folies-Bergères* », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivie de Michel Foucault, un regard*, pp. 95 à 112.

occuper – successivement ou plutôt simultanément deux places incompatibles¹⁹⁵ ». Cette œuvre se comprend dès lors comme le contraire de la peinture classique qui, « par son système de lignes, de perspective, de point de fuite, etc., assignait au spectateur et au peintre un certain lieu précis, fixe, inamovible d'où le spectacle était vu¹⁹⁶ », comme c'est le cas dans *Les Ménines* de Vélasquez¹⁹⁷.

Manet fait jouer [ici] la propriété du tableau d'être non pas [un espace] normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer : spectateur mobile devant le tableau, lumière réelle le frappant de plein fouet, verticales et horizontales perpétuellement redoublées, suppression de la profondeur, voilà que la toile dans ce qu'elle a de réel, de matériel, en quelque sorte de physique, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans la représentation¹⁹⁸.

En faisant jouer à l'intérieur de la représentation les éléments qui démasquent celle-ci, Manet fonde « la condition fondamentale pour que finalement un jour on se débarrasse de la représentation elle-même¹⁹⁹ ». Même si *Un bar...* se présente comme l'inverse exact des *Ménines*, il n'en reste pas moins que ce qui est indiqué de toutes parts se comprend également comme une vacance, non pas celle du sujet, mais au contraire celle de l'illusion représentative qui commence, à partir de là, à disparaître. Ce qui se révèle alors, c'est le tableau-objet, l'œuvre comme telle en tant que visibilité pure, autonome : l'expression d'un langage pictural dénudé. Les analyses de Foucault sur Manet demeurent, au final, assez formalistes, même si elles continuent d'explicitier la thèse du passage à la *représentation de la représentation*. On peut noter que l'œuvre de Manet a donné lieu à de multiples analyses alternatives, l'interprétant d'un point de vue politique, féministe, social, etc., comme le fait par exemple Linda Nochlin dans *The Politics of Vision*²⁰⁰, dont la perspective, bien qu'intéressante, s'éloigne trop de notre problématique pour pouvoir être convoquée dans ce mémoire.

¹⁹⁵ PM, p. 45.

¹⁹⁶ PM, p. 46.

¹⁹⁷ PM, note de la p. 47.

¹⁹⁸ PM, p. 47.

¹⁹⁹ PM, p. 47.

²⁰⁰ Linda NOCHLIN, *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York : Harper & Row, 1989.

2.3.3. *La pensée du dehors : l'expérience du vide*

Ce vide du sujet qui permet, dans la toile de Vélasquez, d'accomplir l'essence de la représentation classique, cette visibilité pure mise en évidence dans l'œuvre de Manet, laissant apparaître le tableau-objet en voie de s'autonomiser de la représentation, c'est ce même vide qui permettra à la littérature moderne de s'accomplir, en faisant surgir dans l'ordre des mots *l'être nu du langage*. Chaque fois, l'œuvre permet un diagnostic sur la configuration de l'espace où se déploie la pensée, rapport d'inadéquation entre visible et énonçable, entre chose représentée et représentation, configuration spécifique à chaque période historique.

La représentation – au sens de ressemblance – comme mode historique de liaison du visible à l'énonçable, comme nature de cette distance, dont le tableau de Vélasquez est figure exemplaire, se trouble et se transforme dans le passage vers la modernité artistique, celle des avant-gardes au tournant du XX^e siècle, trouble dont Manet est pour Foucault le précurseur. Dans ce processus, le langage, ici pictural, s'affranchit de l'exigence de représentation ou de ressemblance, révélant ainsi non plus autre chose que lui-même c'est-à-dire ce qu'il nomme ou démontre, mais son être autonome. Dans le domaine de l'écrit, c'est du même passage que naît la littérature moderne comme *parole de la parole*, tout comme la toile de Vélasquez se réalisait comme représentation de la représentation. Et ce qui permet cette libération de l'expression (du langage dans le cas de la littérature, du mode d'être représentatif du discours pictural de l'époque classique dans le cas du tableau), c'est le dévoilement du vide d'où elle naît. Foucault affirme que le véritable sujet de la littérature, c'est ce *vide* même d'où provient le langage dans son être nu, c'est-à-dire ni ce qu'il dit, ni comment il le dit, ni en référence à ce qu'il dit, mais bien l'espace, dépourvu de sujet et d'objet, la *distance même* entre les mots et les choses.

[...] l'événement qui fait naître ce qu'au sens strict on entend par littérature n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface : il s'agit beaucoup plus d'un *passage au dehors* : le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation – et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même²⁰¹.

²⁰¹ Michel FOUCAULT, « La Pensée du dehors », DE II, p. 548.

Cette *pensée du dehors* se forme dans une *expérience du dehors*, chez Sade d'abord, puis chez Bataille, chez Antonin Artaud, où le langage se fait brutalité du désir, im/médiateté du cri, rupture du sujet, désagrégation du « je » qui parle. La pensée du dehors fait surgir, comme par effet de pochoir, la limite de cet espace, où le langage se dénude. Le sujet s'est retiré : plus de modèle, plus de peintre ni de spectateur, seulement la parole et la vision resaisie dans l'extérieur de leur construction épistémique. Ce dehors du langage, affecté par la pensée qui s'y aventure, se creuse en une fissure.

La pensée du dehors, dehors d'où est absent celui qui parle, risquant le chemin du vide et de l'inconnu des formes, rompt l'ordre du discours et fait craquer l'ensemble de la structure stratifiée du visible et de l'énonçable, ouvrant un espace vierge, un nouveau champ de possibilité pour leur rapport. Elle crée un *plissement*, un espace où peut enfin se révéler le Soi. De ce dehors provient la surprise, l'élément qui brouille l'ordre et les rapports de force. De cette limite surgit la possibilité d'un pli, ce dedans du dehors où peut agir le sujet pour lui-même, maître de sa vitesse comme dit Deleuze, parce qu'il est autre chose que le langage, que la loi, qui sont ce dehors dissimulé. Le pli fait voir le dehors alors que celui-ci se creuse et forme ce pli.

Le plus lointain devient intérieur, par une conversion au plus proche : *la vie dans les plis*. C'est la chambre centrale, dont on ne craint plus qu'elle soit vide, puisqu'on y met le soi. Ici, on devient maître de sa vitesse, relativement maître de ses molécules et de ses singularités, dans cette zone de subjectivation : l'embarcation comme intérieur de l'extérieur²⁰².

Cette expérience du dehors qui intéresse Foucault dans la littérature moderne, c'est également celle-là qui fascinera son regard chez certains peintres du XX^e siècle. Pour lui, cette expérience liminaire est caractéristique de l'art et de la littérature modernes, bien plus que l'expérience de l'intériorité qui ne permet pas cet effet de pochoir, qui ne fait surgir que les dispositifs intériorisés de l'individu socialisé. La pensée du dehors permet, elle, de faire apparaître le dissimulé, à la manière d'une ombre dont on ne saisit la forme que par la lumière qui la borde. Une fois saisi par la pensée, ce dehors peut être plié par une subjectivité réelle, lourde comme une bille creusant le tissu du dehors, créant dans la fissure son espace

²⁰² Gilles DELEUZE, *Foucault*, p. 130.

de mouvement. Ainsi le langage, utilisé tel qu'il existe, mais tordu et renouvelé sous l'effet de cette action-pensée qui provient de l'extérieur.

Ce n'est pas de la philosophie, ce n'est pas de la littérature, ce ne sont pas des essais, c'est la pensée en train de parler, et la pensée, en quelque sorte, toujours en deçà ou au-delà du langage, échappant toujours au langage, et puis le langage la rattrapant, allant au-delà d'elle, et puis la pensée en sortant à nouveau; c'est ce très curieux rapport d'enchaînements [...] et de déséquilibre entre la pensée et le discours qui m'a beaucoup intéressé chez les écrivains²⁰³.

En peinture, Foucault s'intéressera particulièrement à Magritte, Klee et Kandinsky.

2.3.4. Ceci n'est pas une pipe : la rupture de l'ordre

Pour Foucault, c'est la peinture de Klee qui correspond la première à cette sensibilité moderne du dehors.

Klee est celui qui a prélevé à la surface du monde toute une série de figures qui valaient comme des signes, et qui les a orchestrés à l'intérieur de l'espace pictural en leur laissant la forme et la structure de signes, bref, en maintenant leur mode d'être de signes et en les faisant fonctionner en même temps de manière à n'avoir plus de significations²⁰⁴.

Rompant ainsi à la fois la souveraineté des figures et celle des signes, dans la juxtaposition de l'image et de la syntaxe, Klee « bouleversait leur espace commun et entreprenait d'en bâtir un nouveau²⁰⁵ ».

Klee abolit ainsi le premier principe qui, d'après Foucault, dirigea la peinture occidentale du XV^e au XX^e siècle : la hiérarchisation essentielle entre le signe verbal et la représentation visuelle, maintenue dans des espaces séparés par une distance de plan ou de nature picturale. On peut imaginer un manuel de botanique, superposant dessin du végétal et nomenclature de celui-ci dans une distance évidente; on peut penser à une enluminure où est imagé ce qui se raconte dans le texte adjacent. Ainsi, plusieurs utilisations du signe (lettre, mots, symboles, signatures) ont orné la peinture depuis le début de son histoire, mais pour Foucault, Klee fut celui qui réalisa le mieux ce nouvel assemblage-dissemblage entre le signe et l'image, ouvrant la porte à une toute nouvelle utilisation du symbole et du mot dans la

²⁰³ Michel FOUCAULT, « De l'archéologie à la dynastique », DÉ I, p. 1280.

²⁰⁴ Michel FOUCAULT, « Entrevue », 1967, DÉ II, p. 642.

²⁰⁵ Michel FOUCAULT, « Ceci n'est pas une pipe », *Les Cahiers du chemin*, no 2, 15 janvier 1968, pp. 79-105, publié dans DÉ II, p. 673. (CNP)

peinture. Klee, libérant le signe de la signification, libère à son tour l'espace pictural de son attachement hiérarchisé au signe, faisant émerger un nouvel espace, redéfini sans recours nécessaire à la signification.

Le second principe de la peinture occidentale des cinq derniers siècles est bien sûr celui de la représentation et de la ressemblance. Dans l'histoire de la peinture, on peut voir ce principe réalisé de deux manières : soit que la peinture mette en scène une représentation du monde visible qui l'entoure, soit qu'elle érige une représentation d'un invisible qui lui ressemble; et cela dans une association irréductible entre similitude et affirmation de celle-ci. Pour Foucault, c'est Kandinsky qui sut délivrer le langage pictural de ce principe d'équivalence : « non pas qu'il en ait dissocié les termes, mais parce qu'il a donné congé simultanément à la ressemblance et au fonctionnement du représentatif²⁰⁶ ». La démarche artistique de Kandinsky fut effectivement une recherche intense pour en arriver à rompre avec la représentation ou l'évocation du représentable. Dans une conférence prononcée en 1914, l'artiste énonce que ses tableaux « n'ont comme point de départ ni un thème, ni des formes d'origine corporelle. Cela se fit sans violence et tout naturellement, de soi-même [...] C'est pourquoi les formes abstraites devinrent prépondérantes et chassèrent silencieusement et sûrement les formes d'origine objective²⁰⁷ ».

Ces différentes considérations, Foucault en fait part dans le petit livre *Ceci n'est pas une pipe*, qui porte principalement sur la toile de Magritte *Les deux mystères*. Paraissant à l'opposé du travail de Klee et de Kandinsky, l'œuvre de Magritte accomplit pourtant la même rupture, dans une dissociation troublante entre figure et signe, d'une part, entre similitude et affirmation, d'autre part. Triple similitude et ressemblance refermée, repliée sur elle-même – le dessin d'une pipe qui ressemble au dessin d'une pipe, enfermée dans le cadre d'une peinture posée sur un chevalet – une pipe peinte comme une idée de pipe qui n'évoque que cette idée, flottante au dessus du tableau, dans un espace absolument abstrait – une affirmation en mots dessinés qui ruine finalement l'ordre du tableau par sa valeur signifiante

²⁰⁶ CNP, DÉ II, p. 672.

²⁰⁷ Wassily Kandinsky cité dans Maryse BORDET-MAUGARS, *Kandinsky : 1866-1944*, Paris : Cercle d'art, 1994.

qui ne correspond qu'en partie à ce que l'image affirme de son côté et reste énoncé-image. Il s'agit bien de pipes, mais de pipes représentées, personne ne pouvant prétendre à les bourrer de tabac, l'énoncé « ceci n'est pas une pipe » est donc à la fois vrai et faux – ni l'un ni l'autre, il est dans un autre domaine du langage. Le tableau de Magritte agit selon Foucault comme un calligramme déconstruit, une image textuelle doublée d'un texte dessiné, qui affirme une même chose en indiquant pourtant la distance entre les énoncés. La peinture de Magritte énonce par plusieurs voix une même affirmation qui se trouve désagrégée par l'ensemble dans une instabilité des plus statiques. Plus d'isotopies, d'espaces correspondants entre les énoncés, mais *hétérotopie*, lieu dont l'unité cohérente est ruinée, lieu construit à partir de ce qui existe – images connues, objets communs, mots simples – mais qui apparaît comme au-dehors de l'ordre convenu qui entoure habituellement ces différentes entités. C'est ainsi que surgit un espace de surprise et de trouble, où tout est possible parce que rien n'est dit.

2.4. Hétérotopie

Les animaux se classent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et ceetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches²⁰⁸.

2.4.1. Taxinomie : l'ordre ruiné du discours

Cette classification absurde des animaux, hors de toute compréhension, ouvre *Les mots et les choses*. On y ressent l'expression d'un non-lieu absolu entre les choses nommées et l'ordre du langage propre aux mots qui les nomment. Borges façonne, dans la matière de son langage, une « encyclopédie chinoise » située à l'opposé du mode de compréhension

²⁰⁸ MC, p. 7.

impliquée par ce langage : des catégories dont on ne peut saisir l'arborescence, d'où se dégagent un vertige et une déprise de la faculté de penser.

[L]e désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles dans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'*hétéroclite*; [...] les choses y sont « couchées », « posées », « disposées » dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, [...] un *lieu commun*. Les *utopies* consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse [...]. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, [...] parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » ([...]) les mots et les choses²⁰⁹.

L'hétérotopie désigne, en médecine, la croissance de cellules hors de leur lieu normal. Dans la première définition foucauldienne, l'hétérotopie se rapporte au lieu de l'*hétéroclite* d'où l'ordre est soustrait, un lieu autre, un moment critique du *lieu commun*. En 1966, dans cette « Préface », l'hétérotopie revêt un sens essentiellement taxinomique : il s'agit d'un *non-ordre du discours*, pas encore d'un *contre-lieu topographique*. C'est pourtant à ce stade qu'on comprend le mieux la parenté conceptuelle de l'hétérotopie avec la pensée du dehors, dans cette rénovation qu'elle impose à la configuration du rapport entre le visible et l'énonçable. Mais déjà, les références au *lieu commun* et à l'*utopie* indiquent une portée politique à cette notion d'hétérotopie par le surgissement, le mouvement révolté dont elle est vecteur.

La peinture de Vélasquez et de ses contemporains laissait transparaître les lois de la représentation, jusqu'aux *Ménines*, tableau dans lequel ce n'est plus l'application de ces lois particulières qu'on remarque, mais bien le jeu de l'artiste pour *représenter* l'essence de cette loi. Le peintre fait alors en sorte que le sujet de la peinture représentative ne soit qu'une représentation au sein du tableau en le montrant comme reflet dans le lieu même où tout regard qui se pose sur la toile se verrait reflété si cette toile était miroir. Vélasquez se situe dans le dehors de cette loi lorsqu'il peint *Les Ménines*. C'est qu'il l'éclaire de derrière et en illumine la limite extérieure, faisant ressortir son contour, la définissant en pensant à partir du vide qui la borde. C'est de ce même vide que provient le langage d'Antonin Artaud, les assemblages signalétiques de Klee, la liste de Borges : une friche de l'esprit, un lieu non établi où les visibilitées et les énoncés ne coïncident pas et où peut apparaître la relation qui les

²⁰⁹ MC, p. 9.

rassemble ou le chaos qui les relie malgré tout. « La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient se voisiner²¹⁰ ».

Et il n'y a pas de réconciliation dialectique dans l'hétérotopie : l'envers joue pour lui-même, il est dés-ordre sans être constitution d'un ordre nouveau. Et ce n'est plus tout à fait le sujet qui rassemble le langage puisque, comme Kandinsky devant ce Cavalier bleu tombé à l'envers, méconnaissable et d'où émerge une forme libre, il est surpris de cette aventure au dehors.

2.4.2. Topographie : *Des espaces autres*²¹¹

L'ouverture des *Mots et les choses* laissait présager le questionnement central de Michel Foucault au sujet de cet espace qui sépare le visible et l'énonçable. L'intérêt pour cet espace se double chez lui d'une attention générale portée à l'*espace* qui apparaît clairement dans *Surveiller et punir*, par exemple, où le Panopticon de Jeremy Bentham devient le paradigme du pouvoir sur les corps articulé par un savoir. Par cette « obsession de l'espace », comme il la nomme lui-même, Foucault se différencie nettement des courants philosophiques majeurs de son époque qui plaçaient au centre de leur préoccupation la question du *temps*.

Pourtant, les thèmes majeurs non seulement de son imaginaire, mais de sa philosophie en sont la substance [de ces conférences de 1966]. L'espace plutôt que le temps, or depuis Kant, ce qui pour un philosophe est à penser, c'est le temps : Hegel, Bergson, Heidegger. Le corps, dont la présentation dans la seconde conférence est en rupture totale avec le corps des phénoménologues, de Husserl à Merleau-Ponty : ce corps organisme lié au monde par des significations originaires que la perception des choses révélait, alors que le corps foucauldien de plus en plus important dans sa réflexion, à partir des années 75, ne cesse de s'assujettir, s'historiciser, s'érotiser, se désexualiser et résister. Non plus fondement d'un être dans le monde, mais construction historique des rapports de pouvoir²¹².

²¹⁰ MC, p. 8.

²¹¹ Conférence radiophonique reprise au Cercle d'études architecturales en 1968.

²¹² Daniel DEFERT, « L'espace s'écoute (texte de présentation) » dans Michel FOUCAULT, *Utopies et hétérotopies*, disque audio, Paris : INA Mémoire vive, 2004. Disponible en ligne : <http://www.abeillemusique.com/produit.php?cle=10832> (document non paginé).

C'est là un des enjeux de la conférence de Michel Foucault intitulée « Des espaces autres », qui est, à vrai dire, le seul texte probant sur la notion d'hétérotopie. Laissée dans l'ombre de ses écrits subséquents, cette conférence et les enjeux qu'elle soulève reviennent pourtant quelques fois dans certains entretiens de Michel Foucault. À plusieurs reprises, il rappelle avec ironie l'absurde du commentaire d'un « psychologue sartrien » qui le « bombarde que l'espace était réactionnaire et capitaliste, mais que l'histoire et le devenir étaient révolutionnaires²¹³ ». Comme nous le rappelle Daniel Defert, Jean-Luc Godard avait, cette même année 1967, fait lancer des tomates par l'héroïne du film *La Chinoise*, contre un exemplaire des *Mots et les choses*, « livre qui symbolisait alors par ses discontinuités abruptes de la pensée dans le temps, la négation de l'histoire, donc la négation de la possibilité de la révolution²¹⁴ ».

Cette notion d'hétérotopie ne manqua pourtant pas d'entraîner une postérité hors du commun, ressaisie notamment par un géographe-urbaniste du nom d'Edward Soja qui ouvrit une chaire d'hétérotopologie à l'Université de Californie à Los Angeles. Le discours du milieu des arts s'est également approprié cette notion. Par exemple, la publication de la *Documenta X* de Kassel, un événement international d'art contemporain, consacrait une section complète au thème de l'hétérotopie, sous le titre liminaire *Of Other Spaces*. De même, plusieurs artistes et critiques reprennent à leur compte le concept pour lui donner différentes tangentes (voir note 39, p. 35). Dans le cadre de ce mémoire, nous avons toutefois privilégié un retour aux textes de Foucault eux-mêmes, une occasion aussi de prendre la mesure des décalages auxquels peut donner lieu ce type de notion séduisante.

À ce titre, Daniel Defert note que les premiers commentateurs de cette conférence de 1967 en manquèrent justement l'essentiel : son potentiel pour faire ressortir « cette propriété

²¹³ DÉ II, p. 1101.

²¹⁴ Daniel DEFERT, « L'espace s'écoute ». Soulignons la certaine parenté de cette critique avec celle adressée à Foucault par le sociologue Michel Freitag abordée précédemment, qui s'inscrit toutefois dans toute une autre théorisation – à l'égard de son rapport problématique à la dialectique, notamment –, la rendant de loin plus pertinente que celle du « psychologue sartrien » dont Foucault se moque avec un plaisir évident.

de l'espace à se renvoyer à lui-même dans l'épaisseur d'un jeu formel et symbolique de contestation et de réverbération, dans une fragmentation qui n'est pas segmentation²¹⁵ ».

L'hétérotopie se conçoit comme un espace qui entretient, avec tous les autres lieux, un réseau de relations unique.

[...] parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent et inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis²¹⁶.

Ainsi en est-il également de l'utopie, qui demeure cependant un emplacement sans lieu réel, une projection absolue d'une société idéale ou inversée. Les hétérotopies, quant à elles, existent bel et bien dans l'espace-temps accessible aux êtres réels et vivants. Dans le langage de Foucault, toutes les cultures humaines disposent d'hétérotopies, mouvantes, pouvant changer de formes et de fonctionnement au fil du temps et des transformations sociales. L'exemple du cimetière qu'il donne dans le texte « Des espaces autres » est à cet égard éclairant : à partir du moment où le cimetière est refoulé à la limite des faubourgs, il constitue une « autre ville », où se juxtaposent les mondes visible et invisible, où se côtoient la vie et la mort, un peu comme sur le *Balcon* de Magritte d'après Manet. Dans le cimetière s'érige la demeure ténébreuse de chaque famille, l'envers du décor quotidien. Foucault donne également l'exemple du jardin, du tapis persan représentant ce jardin où peuvent se côtoyer dans une proximité inhabituelle, l'univers tout entier, le « jardin des espèces ». L'hétérotopie est à la fois construite à partir du monde, à l'intérieur de celui-ci, mais comme un lieu offrant une ouverture sur un ailleurs et un autrement absolu, fermant à la fois une autre porte : « [l]es hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables²¹⁷ ». Elles sont lieux de purification, d'expiation, de création.

²¹⁵ Daniel DEFERT, « L'espace s'écoute ».

²¹⁶ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », DÉ II, p.1574.

²¹⁷ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », DÉ II, p. 1579.

[Il s'agit d'une] catégorie spécifique d'espaces-temps, que celui-ci soit fugace et unique comme l'espace-temps du voyage de noces, qu'il soit au contraire cumulatif de temporalités – comme la bibliothèque ou le musée. Ces unités spatio-temporelles ont en commun d'être des lieux *où je suis et ne suis pas*, comme le miroir ou le cimetière ; *où je suis un autre* comme en la maison close, au village de vacances ou à la fête. Ils ritualisent des clivages, des seuils, des déviations et les localisent²¹⁸.

Il y a donc deux temps à la conceptualisation de l'hétérotopie. La première est une conception essentiellement discursive qui se comprend comme *rupture de l'ordre* propre du langage, conception qu'on peut rapprocher du thème du passage au dehors, que Deleuze explique par la métaphore du pli de la pensée. La seconde théorisation concerne plus précisément l'espace concret : l'hétérotopie se comprend alors dans le cadre d'une approche « réaliste », pourrait-on dire, de l'espace social. Elle est alors lieu de contestation du quotidien, espace-temps où est suspendu le jeu des stratégies de pouvoir qui régit habituellement l'ordre social. Mais dans ce lieu sont aussi en quelque sorte rompues les strates archéologiques du savoir, ce qui permet une nouvelle ordonnance des visibilitées et des énoncés : les deux temps de la définition se rejoignent dans le dehors qu'elles évoquent. « Ils ne reflètent pas la structure sociale ni celle de la production, ne sont pas un système sociohistorique ni idéologique, mais des ruptures de la vie ordinaire, des imaginaires, des représentations polyphoniques de la vie, de la mort, de l'amour, d'Éros et Thanatos²¹⁹. » À partir de ces deux dimensions du concept d'hétérotopie, comment saisir cette notion pour élargir notre compréhension des thèses foucaaldiennes, celles sur le pouvoir et celles sur le sujet, qui à ce point précis, se trouvent confrontées à elles-mêmes?

Conclusion : Subjectivation

On peut voir dans les exemples de Magritte, de Kandinsky et de Klee, empruntés par Foucault lui-même au domaine de la peinture, une réalisation de cette pensée du dehors dont il était question aussi à propos de la littérature moderne, révélée par un langage dénudé : celui de la peinture libérée non seulement de la représentation, mais aussi de la signification. En

²¹⁸ Daniel DEFERT, « L'espace s'écoute ». C'est moi qui souligne.

²¹⁹ *Ibid.*

effet, ces charnières de l'histoire de la peinture identifiées par Foucault peuvent tout à fait se comprendre dans le cadre de cette analyse, non pas comme mouvement d'intériorisation ou de passage à l'auto-référence, mais plutôt comme passage au dehors du langage pictural, faisant surgir une nouvelle liberté. Hétérotopie, dans une certaine mesure, moment autre et autrement, qui permet une nouvelle définition du sujet par lui-même. Cette conception s'oppose à celle qui veut voir dans le passage à l'abstraction en peinture (ou dans les autres arts) une surautonomisation, une chute dans le solipsisme de l'art. Pour l'approche de l'art contemporain, l'attitude à laquelle Michel Foucault convie semble, sinon obligatoire, du moins favorable au dialogue.

Ne pourrions-nous pas avancer l'hypothèse que l'expérience de l'art, celle de l'artiste à l'œuvre, mais peut-être plus encore celle du regardeur en situation de contact avec l'œuvre, relève parfois ce moment de passage au dehors? Pourrions-nous aller encore plus loin et tenter de comprendre l'œuvre elle-même, ou plutôt l'espace qu'elle ouvre entre elle et le sujet qui se tient devant elle, comme hétérotopie, espace-temps entretenant une relation différente avec tous les autres espaces-temps? Certains commentateurs de l'art contemporain ont souligné cette dimension hétérotopique des œuvres actuelles, particulièrement au sujet de travaux menés dans l'espace public, dans lesquels la matière même du tissu urbain devient prétexte à manipulation d'ordre artistique, l'expérience faisant naître, en effet, une nouvelle expérience du lieu quotidien. Il serait également pertinent de comprendre, à la lumière de cette notion d'hétérotopie, les fondements principaux de l'art action, de l'art performatif, voire de l'installation.

Dans la dernière partie de ce mémoire, nous tenterons de voir comment cette notion d'hétérotopie permet un propos proprement sociologique sur le contenu des œuvres peintes, à partir de l'axiome, indémontrable, du potentiel hétérotopique de toute œuvre d'art, considérée comme un lieu habité et habitable par l'esprit. Nous comprendrons pas là le second versant de notre analyse de la fonction réflexive de l'art, dont la première dimension nous était donnée par Hannah Arendt comme *pratique de la permanence*, trace, mémoire, engagement concret envers l'objectivité du monde. La deuxième compréhension de la fonction réflexive de l'œuvre, tirée des travaux de Michel Foucault, mettra plutôt en évidence la dimension critique du propos artistique, et ce, dans les deux directions impliquées par le concept

d'hétérotopie. Bouleversement, d'abord, de l'ordre du langage, pictural dans ce cas. Possibilité, ensuite, d'une expérience perceptive qui produit chez le spectateur un « écho », une obligation de retour sur soi, une re-subjectivation provoquée par la « question » que lui pose cette œuvre. Comme l'évoquait le peintre Marc Séguin, la peinture offre un contact absolument direct, où tout l'apparaître est déjà donné, comparativement à l'image cinématographique par exemple pour laquelle le temps qui s'écoule amène de nouvelles informations. La peinture oblige ce retour, cet écho, puisqu'il y a rebond instantané²²⁰.

²²⁰ « Alors là, je pense que tout t'est donné dans une fraction de seconde [...] y'a rien qui est caché en arrière du tableau, sur les côtés, que tu as à découvrir. C'est à toi après ça à travailler là-dedans, t'auras pas plus d'information en le retournant, en attendant... [...] la peinture te force à rebondir en toi, ça fait de l'écho. » Marc SÉGUIN, entrevue du 10 décembre 2006.

CONCLUSION THÉORIQUE : LA RÉFLEXIVITÉ POLITIQUE DE L'ART

Le postulat qui guide la présente recherche affirme que, s'il est possible de saisir sociologiquement le contenu (symbolique, sémantique, formel) des œuvres d'art, c'est parce qu'il existe un lien étroit entre cette pratique sociale qu'est la production artistique et les modalités du vivre-ensemble propre à l'époque qui la voit apparaître. Nous avons cherché du côté de la philosophie politique une manière d'explicitier ce lien entre art et société afin de fonder une approche du contenu de l'œuvre qui permettrait de rendre compte de ce lien. Hannah Arendt et Michel Foucault ont tous deux décrit, dans le cadre d'une théorie politique générale, la place de l'art au sein du vivre-ensemble, et ce, dans des perspectives complètement différentes. Pourtant, chez les deux auteurs, on peut mettre en lumière une certaine « fonction réflexive » de l'art à l'égard du vivre-ensemble.

Dans la perception arendtienne, l'œuvre d'art est d'abord *condition du politique* de par sa permanence relative et l'engagement envers l'objectivité du monde, la mémoire et le dévoilement de la vérité, engagement dont elle est le témoignage persistant. Mais elle est aussi l'occasion d'une expérience fondamentale : exercice du sens commun, moment de réalisation de l'*inter-esse*, du jugement désintéressé. Son approche devient alors *expérience politique*, lieu *de vivre-ensemble* et moment de l'activité « en laquelle ce partager-le-monde-avec-autrui se produit²²¹ ». Pour l'analyse du contenu des œuvres, cela nous indique qu'on peut chercher en elles une manière d'exposer ces caractéristiques, spécialement par une analyse thématique : quel monde est présent dans l'œuvre, quelle expérience sociale s'y trouve convoquée, questionnée, critiquée, quels enjeux du vivre-ensemble contemporain se montrent en elle? Seront ainsi démontrées la capacité encore bien vivante de l'art de participer au vivre-ensemble et sa volonté, souvent démentie à tort, de s'impliquer au sein de la vie sociale.

²²¹ CC, p. 283.

Michel Foucault, dans une tout autre perspective politique c'est-à-dire à partir d'une théorisation absolument différente et même contraire à plusieurs égards, de la dimension politique des rapports sociaux, arrive à une autre compréhension de l'expérience de l'art. Dans une réflexion où le politique se comprend non pas comme monde commun à défendre et à protéger, mais comme ensemble des rapports de pouvoir liés à des configurations historiques du savoir – *épistémès* –, la fonction réflexive de l'art est saisie essentiellement sur son versant critique. L'art – dans son moment de création autant que de contact – est alors occasion d'exercice d'une pensée du dehors, d'un passage dans l'ailleurs de ces stratégies de pouvoir et de ces strates de savoirs, d'une déprise du soi normé et assujéti qui laisse place à une subjectivation libre et autonome accomplie dans ce moment de surprise. Nous soutenons l'hypothèse théorique que l'œuvre d'art se comprend alors comme *hétérotopie*, parfois moment de rupture de l'ordre habituel du discours, parfois lieu même d'une expérience de perception inédite, généralement lieu complètement différent à l'égard de tous les autres lieux sociaux où le soi peut se transformer. Pour l'analyse contemporaine des œuvres, ce thème de l'hétérotopie semble tout à fait approprié, et ajouter une autre dimension occultée par les thèses arendtiennes : l'art est parfois surgissement plutôt que mémoire, l'œuvre est parfois occasion de déroute et de déprise plutôt que moment synthétique, ce qui ne lui enlève pas sa valeur pas plus que cela ne fait de l'art une activité solipsiste et désengagée, participant de la dissolution de la société, au contraire.

Le passage nécessaire par un portrait global du champ de l'art contemporain ayant été accompli dans la première partie du mémoire (voir *Description du champ*, p. 41), le temps est venu de soumettre à l'analyse, à partir de ces deux conceptions philosophiques, le corpus précédemment décrit d'œuvres picturales (voir *Le corpus choisi : la jeune peinture*, p. 49). Cette expérience du visible constitue une approche sociologique du contenu des œuvres, puisque, si l'œuvre n'est pas une production de *connaissance* sur la société, elle fut et continue d'être une *pensée* sur celle-ci dont la sociologie peut se saisir, non pas à titre de donnée, mais bien dans la perspective d'une étude de la réalité *symbolique* que suppose la vie sociale.

CHAPITRE III

L'EXPÉRIENCE DU VISIBLE

« Il faut bien convenir que les intellectuels ne sont pas les mieux armés pour voir de la peinture. Peinture et écriture sont deux univers différents. » (Francis Bacon) L'art, aventure du savoir en acte, est une pratique, et ce que cette pratique met à jour, sans partage, demeure le lot de l'artiste. Conception icariste, somme toute. L'artiste est comme Icare, son semblable en ivresse poétique, sa pratique solitaire, expérimentale, il s'ébat dans l'inouï comme le fils de Dédale consomme dans un désir irraisonné la lumière attirante du soleil.

Écrire sur l'art relève, par comparaison, du pensum. Exercice tenu à l'évidence des formes et à l'oubli de l'aventure, répétant l'art sans le produire, le décrivant sans l'incarner. Une pratique du plancher, qui ne monte ni ne descend, et ne connaîtra jamais le sublime²²².

L'art n'est pas *reflet du monde*, il serait plutôt *réflexion sur le monde* : c'est la conclusion à tirer des développements récents de la sociologie des oeuvres. C'est dans cette perspective que l'art se révèle partenaire épistémologique de la sociologie : avec elle et comme elle, il pense le monde contemporain, et cette pensée particulière, effectuée avec un vocabulaire et une syntaxe étrangers aux théories sur la société, laisse pourtant apparaître la réalité sociale contemporaine dans un jour unique qui mérite qu'on s'y attarde. Regarder la société par le prisme de l'art, tel sera le défi de l'analyse ici proposée, et c'est *le prisme lui-même*, les angles de ses diffractions qui feront l'objet de l'observation.

²²² Paul ARDENNE, *ART : L'âge contemporain*, p. 9.

L'étude menée précédemment sur les philosophies de Hannah Arendt et de Michel Foucault a permis de dégager deux modalités limites de ce prisme, deux orientations complémentaires de la *fonction réflexive de l'art à l'égard de la société* : mise en scène du monde partagé, proposition d'hétérotopie. Pour constater de quelles manières concrètes cette dimension sociale ou collective de la pratique artistique pénètre les œuvres et se laisse voir par elles, nous avons observé un large pan de la production de jeunes peintres contemporains. En laissant parler les œuvres, en se mettant à l'écoute de leurs formes, de leurs contenus explicites, de leurs caractéristiques matérielles et esthétiques, il a été possible de dégager – parmi d'autres, sans doute possibles – quelques grandes tendances dans l'expression de cette réflexivité sociale particulière à l'art d'aujourd'hui.

Chacune des tendances identifiées concerne à la fois l'aspect thématique et l'aspect indiciel des œuvres. Le travail de l'historienne Esther Trépanier sur la peinture de la prime modernité du Québec et celui de Jean-Philippe Uzel sur la sociologie de l'indice, nous ont servi de guides dans la détermination de ces différentes dimensions de l'œuvre : ce qui se montre – comment on le montre. L'interprétation sociologique qui découle de l'observation ne convoque pas les méthodes issues de la sémiotique ou de la critique d'art, le lecteur constatera par exemple que bien peu de relations sont faites entre ces œuvres et leurs possibles filiations dans le vaste champ de référence de l'histoire de l'art. Dans le même souci de s'en tenir à l'observation de l'aspect manifeste de l'œuvre, les propositions sur l'intention de l'artiste ont été écartées. L'objectif de l'analyse, rappelons-le, est de faire ressortir la manière dont l'œuvre elle-même accomplit une fonction réflexive à l'égard de la société, en termes de monde partagé et d'hétérotopie.

Il va sans dire que les tendances identifiées, à partir d'une description préalable des œuvres fondée sur une observation panoramique du corpus choisi, ne sont certainement pas les seules possibles. Elles nous apparaissent cependant prioritaires, en regard de leur représentativité, et quant à leur capacité à rendre visible la fonction réflexive des œuvres d'art dans la société contemporaine.

Un désenchantement sans cynisme

Répudiation, plus insidieuse, de l'utopie, de la puissance reconnue à l'art de mouvoir le monde. Le crime consommé, cette fois, c'est celui du futur, de l'art compris selon son acception moderne comme ce matériau véhiculaire ouvrant les voies de l'avenir, apte à convertir l'utopie en réalité. À présent, la liberté supporte qu'on s'enchaîne au passé, que l'on se prive de la promesse de l'avenir²²³.

La musique populaire a ses éclats de génie. On reste frappé par la justesse avec laquelle Mylène Farmer a chanté « je suis d'une génération désenchantée²²⁴ », laissant planer dans ce refrain lancinant toute l'incertitude devant des lendemains qui hurlent plutôt qu'ils ne chantent. Il en est de même du péremptoire et catégorique *No Future* des punks britanniques de la fin des années 1970, la devise la plus triste qu'ait jamais connue jeunesse terrestre. Désenchantement : le thème est récurrent dans la littérature philosophique et sociologique des dernières décennies. Ce qu'annonçait de loin Max Weber, ce qu'énonça de près Marcel Gauchet, ce que tenta maladroitement de conjurer Jean-Claude Guillebaud, ce que ces penseurs ont su décrire par le langage, la jeunesse du XXI^e siècle l'aura senti dans sa chair. Une chair proscrite par l'épée de Damoclès du SIDA, surexposée par la pornographie ordinaire, malmenée par la violence télédiffusée, une chair qui, finalement, s'autodétruit trop souvent sur le modèle durkheimien du suicide anémique. Ce sont banalités trop connues, ce sont pourtant réalités sociologiques d'une extrême gravité, évoquées à chaque tournant dans la production artistique contemporaine.

Est-ce par excès, est-ce par résignation, ce désenchantement glisse moins souvent vers le cynisme que vers la dépression. Nul besoin de citer, sur ces tristes points, les accablantes statistiques déjà trop souvent rapportées. Pourtant, la jeune peinture du Québec d'aujourd'hui semble faire écho à Henri Laborit qui, dans *L'éloge de la fuite* et dans *La nouvelle grille*²²⁵, expliquait la chance de ceux possédant, pour éviter l'ivresse et la folie, la capacité de la création pour s'extraire du mal inhérent à l'existence humaine, toujours dépourvue de garantie sur sa finalité.

²²³ *Ibid.*, p. 140-141.

²²⁴ Mylène FARMER, « Désenchantée », Paroles : Mylène Farmer. Musique : Laurent Boutonnat, disque *L'autre*, Requiem Publishing, 1991.

²²⁵ Henri LABORIT, *Éloge de la fuite*, Paris : Robert Laffont; Henri LABORIT, 1974, *La nouvelle grille*, Paris : Robert Laffont, 1976.

Qu'il adhère au cours des choses ou le désavoue, l'artiste des débuts de l'âge contemporain n'entend pas abandonner le terrain de la réalité. Pour autant, non que cette proximité au monde rende la réalité plus représentable, elle la rend au contraire souvent plus étrangère à elle-même. De manière paradoxale, la proximité de l'art au monde signale bientôt une rupture consommée du lien entre représentable et représenté. Rien n'est saisi par l'artiste dans sa simple apparence. Tout en revanche est plastiquement *rejoué*, conceptuellement *repensé*²²⁶.

Ainsi, si ce jeune art contemporain n'est que rarement joyeux, qu'il est même souvent lourd et agressif pour les sens comme pour l'esprit, il paraît s'élever en exutoire plutôt qu'en sarcasme. S'il ne manque pas de jouer d'ironie, de propos de deuxième degré et parfois simplement d'humour, la méchanceté ou le mépris en sont généralement absents. Au contraire, on se surprend à déceler, dans les matériaux utilisés (matières recyclées, objets du quotidien, matériaux kitsch, babioles préfabriquées) de même que dans les imaginaires convoqués – le western, le rock populaire passé de mode, le « québécois » et le mauvais goût en général (Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7, Fig. 8) – une étrange solidarité qu'entretient la forme artistique avec les membres d'une société de consommation de masse quotidiennement aux prises avec la prolifération de l'inutile, du jetable, de la pacotille. Si ces usages artistiques récents de matériaux non nobles en vue de constitution d'œuvres d'art s'avèrent indicateurs de ce qui habite les rêves et les aspirations de la société contemporaine, il n'en reste pas moins que ces usages revêtent différentes modalités, révélatrices de différents niveaux de réactivité à l'égard de cette situation sociale. On perçoit une nuance, dans le rapport de l'artiste à la matière, dans l'effet escompté de l'œuvre et dans l'impression effective de celle-ci sur le public, entre l'étalage ironique qui fait ressortir l'absurde de cette surproduction-surconsommation du banal, et l'assemblage ludique ou esthétique se contentant d'en débusquer la beauté enfouie, malgré tout, dans un jeu de couleurs, de formes, de matières luisantes et scintillantes : « remise en circulation de matériaux pré-utilisés dans une perspective non de mise en valeur du déchet ou de l'hétéroclite [...], mais d'harmonisation plastique²²⁷ ».

Ainsi, désenchantement : peu d'artistes ont les moyens des matières « nobles », ne serait-ce que pour en rêver. Pragmatiques, ils préfèrent se tourner vers ce qu'ils ont sous la

²²⁶ Paul ARDENNE, *ART : L'âge contemporain*, p. 25.

²²⁷ *Ibid.*, p. 145.

main pour continuer de créer; écologiques, ils choisissent de donner une deuxième chance au futur détritux avant de le laisser polluer la planète; ironiques, ils voient comme une petite défiance le fait de proposer à l'amateur d'art un objet qu'il a déjà vu cent fois. Pourtant, cette démarche est différente, bien qu'héritière, de celle qui conduisit Marcel Duchamp à exposer, il y a déjà un siècle, un urinoir, une pelle à neige, un porte-bouteille, parfois sans autre forme de procès ni d'intervention. Car, de nos jours, il y a intervention, mais surtout, il y a la légitimité acquise par la longue histoire des *ready-mades* et des *ready-mades aidés*²²⁸. C'est seulement qu'aujourd'hui, le geste artistique ne se scandalise plus de la nature du matériau qu'il utilise pour se mettre en branle, pour provoquer l'expérience esthétique. Il peut s'agir de n'importe quelle matière disponible puisque celle-ci fait l'objet d'un jeu, et ce jeu, c'est l'art.

Alors, désenchantement : l'œuvre d'art n'est plus cet objet sacré qui méritait un socle, elle peut aussi bien se déposer au sol, se départir de son cadre lorsqu'elle est tableau et exhiber son châssis, s'empiler pêle-mêle dans le coin de la galerie, se déployer discrètement dans l'espace public à hauteur d'enfant, se dérouler dans l'éphémérité, à la merci de la résistance du corps lorsqu'elle est performance, à celle des éléments naturels lorsqu'ils sont pris pour complices.

Pourtant, comme le constate aussi l'historien Paul Ardenne, le culte de l'art se rattrape dans la prolifération de la documentation et de l'archive : l'œuvre, parfois, n'a que celle-ci pour prouver son existence, sa réussite ou son accomplissement révolu. De même, l'identité de l'artiste, problématique au sein d'une société productiviste, ne cesse de revêtir l'habit mythique et romantique dans l'esprit de plusieurs protagonistes. Technique de survie? Détour inconscient pour éviter les derniers retranchements où se terre, quelque part, la certitude, mais indicible, du sens et de l'importance du rôle de l'artiste? Refus stratégique, dans l'affirmation d'un ultra-individualisme, de se comprendre comme celui par qui reviendra l'enchantement? Quelques hypothèses – non vérifiées – avancées pour expliquer cet étrange résidu de modernité constaté chez plusieurs artistes rencontrés, qui entre définitivement en contradiction avec le désenchantement affirmé à l'égard de l'œuvre elle-

²²⁸ Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe : écrits*, Paris : Flammarion, 1994.

même, de sa valeur, de son indépendance à l'égard des imageries non artistiques et de son autoréférentialité. L'activité artistique contemporaine n'appartient plus à l'art moderne, mais le peintre d'aujourd'hui n'est pas tout à fait postmoderne.

La peinture québécoise dans ces manifestations émergentes semble prête, au tournant du XXI^e siècle, à intégrer les acquis nationaux et internationaux de l'histoire de l'art pour dépouiller le tableau de toutes ses règles en antirègles et faire de l'œuvre peinte un point de rencontre autant technique que thématique, à la frontière des disciplines et des propos. En outre, plusieurs artistes rencontrés ont également expliqué comment la prolifération récente des formes diversifiées de création, notamment des arts médiatiques produits à l'aide des technologies numériques, continue paradoxalement à encourager leurs recherches picturales. On remarque qu'est ici à l'œuvre un certain principe de distinction, mais différent de la quête de nouveauté, il faut insister, propre à la modernité artistique.

3.1. Le dialogue des images : matières et pixels

« La notion actuelle de pluralisme stylistique [...] doit être remplacée par un mode de description plus efficace de l'art du présent : une description qui rend compte du déterminisme historique qui y est à l'œuvre. Pour ce faire, j'ai ouvert une nouvelle rubrique, "l'art de l'indice", un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre : le photographique. » Reprenant une idée déjà exposée par Benjamin, Krauss, en employant l'expressio « art photographique », voulait dire que le dispositif technique de la photographie tend à envahir l'ensemble de la création contemporaine, le mode de production indiciaire est repris et décliné sous des formes très variées par les artistes contemporains²²⁹.

À la suite de l'image photographique, l'image numérique s'impose à notre époque comme standard iconographique. Pratique, économique, mobile, maniable, le pixel fait la joie du publicitaire, du reporter, du citoyen ordinaire, sans oublier le sociologue soucieux de documentation visuelle et l'artiste préoccupé de qualité d'image. Mais l'ère numérique consacre le règne de la facilité : nul besoin de s'y connaître en chimies et chambre noire, n'importe qui peut produire une excellente photo en quelques secondes. D'un autre côté, les logiciels de manipulation d'image, de plus en plus accessibles, offrent une multiplicité

²²⁹ Jean-Philippe UZEL, « Pour une sociologie de l'indice », *loc. cit.*, p. 39.

d'options à l'esprit créatif et plusieurs artistes ont choisi de réorienter leur pratique dans ces directions, inspirés par les possibilités presque infinies de l'imagerie numérique, comme Nicolas Baier, ex-peintre, surtout remarqué sur la scène de l'art contemporain depuis sa « conversion » à la photographie numérique. Son travail fut exposé en 2003 lors d'un solo au MACM. Voilà un témoignage concret de la reconnaissance institutionnelle extrêmement rapide dont ont bénéficié ces techniques d'imagerie. En outre, plusieurs organismes et centres d'artistes comme Champ Libre, à Montréal, se sont constitués dans les dernières années afin de promouvoir la recherche et la diffusion des arts médiatiques, participant du même coup à faire grandir la reconnaissance de ces pratiques en tant que production artistique.

Dans ce contexte technologique, une forme de création comme la peinture se trouve nécessairement confrontée à une remise en question. Ceux qui choisissent de poursuivre dans la voie picturale ont néanmoins de bonnes raisons de le faire : la manipulation des couleurs ne s'avère pas toujours aussi précise, mais, plus encore, la *trace*, le *trait*, le *geste* s'effacent de la surface qui laisse plutôt paraître, à l'œil qui se rapproche, une texture uniformisée. Si certains artistes préconisent l'indifférence à l'égard de l'imagerie technologique par désintérêt ou simplement par préférence pour la peinture, d'autres tentent d'inclure dans leur travail pictural des références, des éléments dialogiques qui convoquent cette nouvelle manifestation de l'image du monde contemporain.

La peinture contemporaine agit dans ces cas comme révélateur de la trame d'enjeux s'étant tissée autour de la question des images, une manifestation de la conscience aiguë de la nouvelle génération concernant les impacts de ces technologies récentes sur la vie sociale.

Où la photographie emprunte au monde son apparence, la peinture en fait une image reconstituée. Même à l'âge consommé du « photographique » (R. Krauss), de l'image photographique formule majeure de la représentation des choses, la peinture peut encore trafiquer les images, jouer de l'image du monde, donc de ce dernier, mieux que ne le peut la photographie²³⁰.

Mieux encore : la peinture peut « jouer de l'image du monde », elle peut jouer du jeu de l'image puisqu'elle a la capacité d'évoquer, par le rendu choisi, toutes les autres formes de

²³⁰ Paul ARDENNE, *ART : L'âge contemporain*, p. 60.

fabrication d'image. Dans la série de tableaux présentée par Martin Bureau lors de l'exposition intitulée *Panique au village*, le viseur en croix superposé à la représentation de l'église de St-Jean de l'île d'Orléans appelle un regard différent. Le bâtiment se transforme en cible d'une surveillance ou d'un éventuel bombardement, l'inquiétude chasse le bucolique de la situation. Au sein d'une exposition qui met en scène la documentation fictive d'une non moins fictive guerre dans un village où il ne se passe rien, chacun sent dans ces tableaux l'évocation de la violence et de la fièvre sécuritaire qui s'est emparée du monde au lendemain du 11 septembre 2001. De cette utilisation de l'image technologique au cœur du propos pictural, on pourrait parler en terme de *thématisation*, à côté d'autres formes de dialogues qu'on pourrait définir comme *collaboration* et comme *simulation*. Thématiser, au sens de prendre pour thème, d'exposer en tant que sujet de l'œuvre.

3.1.1. Thématisation

La thématization de la représentation technologique, ou numérique, les deux se confondant généralement, maintient la peinture dans son rôle traditionnel de représentation du réel : donner à voir, traduire et trahir le visible. Peindre, comme si elle se trouvait menacée, une église rurale qu'aucun viseur n'épie, et placer le regardeur dans la position de l'espion derrière l'objectif, c'est prendre pour objet, bien plus que l'église elle-même, l'acte en soi de la surveillance en même temps que son moyen technique : la caméra infrarouge, le missile à tête-chercheuse, mais pourquoi pas aussi la simple vidéo de surveillance du magasin, du métro, du coin de rue un peu sombre qu'on a cru bon équiper d'un œil artificiel, talisman contemporain de la vie sociale sachant conjurer le crime par sa seule présence. D'autres thématizations sont par exemple présentées par les allégories technoscientifiques d'Annie Hémond-Hotte, qui travaille cependant avec une approche plus formaliste (Fig. 9).

Il y a pourtant plus, dans ces choix de sujets, qu'une simple représentation. Il s'agit plutôt d'une joute entre image « manuelle » et image informatique, d'un défi lancé par la tradition à l'insolence du présent. « Résisteras-tu, sauras-tu, comme le pigment, traverser le temps, où n'es-tu qu'éphémérité et virtualité? Peux-tu rendre présent l'absent, comme je le fais en empruntant ton apparence ou n'es-tu pas condamnée à demeurer à la remorque du réel? » C'est précisément ce qu'énonçait un peintre lors d'une entrevue : « un peu comme si la peinture venait narguer la technologie ». Dans ce jeu de la peinture, cette dernière

s'applique à faire entrer, dans la permanence du tableau, la précarité et la fugacité de l'image numérique, en en figeant la forme dans la matière durable. Témoignage de l'époque numérique et mise en discussion des valeurs attachées à ce type d'images : la fonction réflexive de l'art s'exerçant dans la permanence de l'œuvre prend ici une expression des plus frappantes, impliquant à la fois le thème de l'œuvre, sa plastique et son contexte social et technique.

3.1.2. Simulation

La joute peinture-pixels se déroule également sur un autre terrain, déjà moins conflictuel en apparence, héritier d'une autre dimension, celle de la recherche formelle. On parlera alors de *simulation*. Dans le domaine de la *manière de peindre*, l'image technologique laisse également sa marque : les effets de vitesse que propose Rafael Sottolichio dans ses *Paysages américains* ne sont pas que reprises du mouvement photographique, ils sont leçons offertes à la peinture (Fig. 10). Tout s'y passe comme si l'on avait retiré d'un coup la toile en train de se faire, la faisant glisser sous le pinceau en action; comme si c'était le paysage qui, fuyant, avait imprimé son mouvement à l'image; comme si le peintre, en bougeant, avait frotté sa couleur avant qu'elle ne sèche. Au fond, ce qu'on voit, c'est le mouvement, d'où qu'il provienne, caractéristique pertinemment attribuée à l'autoroute, à la bordure forestière de celle-ci, au viaduc, à ce qui, par définition, ne bouge jamais : asphalte, arbre et béton, ce qui pourtant nous transporte. Le paradoxe même de la route, et pourquoi pas, en métaphore de la peinture elle-même, à ses codes mouvants malgré la persistance de ses matériaux, supports, outils. Ce travail d'animation de la peinture, forme statique par excellence, témoigne de la perméabilité des techniques d'imagerie à l'époque contemporaine : « intéressant renversement de perspective, pour le moins, qui voit la photographie, ce défi originel aux arts plastiques, devenir une "forme peinture" majeure²³¹ ».

Dans cette voie de simulation, on peut penser également à tout le courant hyperréaliste, dans lequel se démarque Dominic Gaucher par la limite à laquelle il pousse le procédé (Fig. 11). Ici, la peinture se fait presque photographie, en reproduisant la précision,

²³¹ *Ibid.*, p. 159.

l'effet de lumière, le trouble. En même temps, s'il y a là pour nous une manière de dialogue avec la forme privilégiée de la représentation exacte – la photo –, il y a aussi rappel des objectifs traditionnels de la peinture, orientés vers la ressemblance. Un aspect du travail de Gaucher se trouvant redoublé par son impressionnante collection « d'autoportraits de l'artiste à l'oeuvre » : la mise en abîme mise en abîme, réflexivité extrême, comme on parle de sport extrême (Fig. 12). Nous en reparlerons. Dans une autre perspective, Martin Bureau explore aussi cette voie de dialogue en imitant la pixellisation dans le tableau (Fig. 13), une manière d'affirmer la toute-puissance de la peinture qui, elle, choisit ses moindres apparences; une manière aussi de rendre hommage à l'esthétique incertaine de l'image pixellisée, à son charme bien de son temps et à son don unique pour le morcellement des images; une manière, également, de critiquer l'hégémonie de l'image numérique.

En choisissant de la sorte un « lieu autre » pour la peinture, une manière de la traiter qui imite, évoque et critique le mode de représentation technologique ou numérique, la stratégie de la simulation, paradoxalement, exagère la distance des formes imagièrès, faisant ressortir leur étrangeté relative. On constate la richesse du trait de matière – on remarque l'influidité de la pixellisation. On se demande un peu pourquoi, finalement, le dessin tracé à la main a perdu autant de terrain aujourd'hui : hétérotopie de la peinture dans le territoire visuel du numérique; évocation de l'hétérotopie virtuelle, où l'on accorde plus de confiance aux cristaux liquides qu'au sens de la vue.

3.1.3. Collaboration

Enfin, le dialogue des images s'expose aussi par une autre voix qui se présente plutôt comme *collaboration*, dans laquelle chaque technique se maintient dans son camp. On assiste alors à une noce disciplinaire, plus ou moins harmonieuse. Dans cette tendance peuvent être incluses de nombreuses installations vidéo qui intègrent, en supplément, l'exposition simultanée de tableaux. Collaboration ou exploitation : qui utilise qui dans cette situation? La collaboration disciplinaire transpire parfois la stratégie, car on ne peut ignorer qu'un grand nombre de lieux de diffusion (particulièrement au sein du RCAAQ) hésitent à présenter des expositions de peintures, ayant plutôt choisi de se consacrer à la diffusion des « nouvelles formes de création », des « arts médiatiques » ou des « disciplines émergentes » (voir supra, p. 27). D'autres démarches ne laissent cependant pas de doute sur le travail de

correspondance accompli en amont de l'œuvre. Les tableaux-écrans de Martin Bureau, dispositifs de projection d'images animées, en superposition sur un tableau peint et fixé au mur, présentent un effort étonnant de mélange des techniques.

Dans ces cas, c'est la quête artistique qui prend le dessus, c'est-à-dire que l'apparition de nouvelles possibilités techniques contribue à transformer la pratique, l'artiste se tenant toujours aux aguets pour favoriser les découvertes. Plusieurs sociologues ont mis l'accent sur cette dimension du progrès technique dans la transformation des formes artistiques. On a ainsi considéré comment l'apparition de la peinture en tube a considérablement modifié les conditions des peintres (White). C'est dans cet esprit également qu'Howard S. Becker a parlé de l'art en terme de coopération : l'artiste ne peut pas grand-chose sans le fabricant de pinceaux, de pigments, de toile, etc²³². Par contre, les courants un peu plus récents héritiers de l'Arte Povera (art *pauvre*, parce que produit à partir de matériaux récupérés, d'objets trouvés, de fonds de peinture murale, etc.) tendent à déplacer légèrement l'analyse puisque, si la coopération demeure essentielle entre la collectivité consommatrice et l'artiste récupérateur, l'autonomie de celui-ci s'accroît par l'acte de recyclage du rebut social, posé en contestation du système de surproduction.

Ainsi, alors que l'art est permanence et engagement pour la stabilité (Arendt), il n'en intègre pas moins les innovations, techniques ou autres, de la société qui l'abrite – et qui l'habite. Par le biais de l'expérience esthétique, il propose un point de vue sur le présent en provoquant le dialogue entre tradition et nouveauté. En cela, l'art exerce sans contredit une fonction sociale fondamentale, faisant contre les apparences perdurer un monde partagé, même par référence négative : lorsque les nouvelles formes de création, en peinture ou au sein d'autres disciplines, même inédites, usent de moyens techniques récents, la référence à la tradition devient inévitable, celle-ci se trouvant soulignée en creux. On prend alors conscience des transformations techniques qui affectent la vie sociale, l'histoire de l'art, toujours présente en fond de scène, demeurant lien privilégié avec les traditions techniques.

²³² Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982.

En même temps, les nouvelles pratiques déplacent les enjeux et les modalités de l'expérience esthétique, en proposant l'inédit. C'est une occasion pour le sujet, créateur comme récepteur, de renouveler son rapport de perception. Déstabilisation qui appelle la réflexion; comme l'encyclopédie chinoise de Borges citée par Foucault, comme la pipe de Magritte qui n'en était pas une sans pourtant être autre chose, la peinture qui abandonne ses formes et ses matériaux habituels demeure peinture, mais se fait provocante pour la vue et pour la compréhension, se révélant alors comme hétérotopie par rapport à elle-même.

La collaboration entre image peinte et image numérique se perçoit aussi dans le travail de documentation effectué par les artistes. On peut faire l'hypothèse que l'appareil photo numérique, qui permet un vaste stockage d'images de grande qualité, aura considérablement modifié les pratiques de documentation. De même, l'accessibilité des images et des photos diverses sur Internet simplifie considérablement cette étape du travail, incontournable pour plusieurs artistes. La toile devient ainsi l'occasion de concrétiser une inspiration, une image mentale floue ou difficile à dessiner sans modèle. Cet engouement pour l'image numérique n'est peut-être pas étranger à l'engouement correspondant des institutions de formation. De certains changements récents témoigne la transformation de l'École d'arts visuels de l'UQAM en École des arts visuels et médiatiques, le cours d'intégration des nouveaux étudiants au baccalauréat étant désormais le cours d'art médiatique, un atelier de six crédits donné sur deux sessions et obligatoire pour tous. Ainsi, la transformation de la pratique documentaire et la prolifération d'éléments tirés de l'imagerie numérique au sein des pratiques artistiques pourraient éventuellement être analysées, d'un point de vue sociologique, en parallèle avec la modification des cursus de formation. Existe-t-il quelque chose comme une impulsion envoyée inévitablement par les programmes de formation sur le *contenu* des œuvres d'art? Peut-on relier le type de formation reçue aux types de projets artistiques préconisés? S'il est strictement impossible de considérer la transformation des enseignements comme facteur unique de la vigueur d'une telle tendance, il serait sans doute pertinent d'évaluer les relations de ces deux pôles de la pratique artistiques que sont la formation et les œuvres produites.

3.2. L'individu contemporain : anomie et intimité

Parmi les thématiques privilégiées de la jeune production picturale, le personnage humain frappe par son omniprésence. Une vaste proportion des peintures réalisées par ces jeunes artistes présente une ou – nettement plus rare – plusieurs figures humaines. On est donc en droit de questionner cette remarquable présence de la représentation des personnages, voire du portrait quasi classique (Yann Leroux, Nicolas Grenier, Rafael Sottolichio, Sophie Privé, entre autres, pratiquent ce genre, souvent en adoptant les codes classiques – dynamisme figure/fond, centralité du sujet, mise en valeur de l'expression et de la ressemblance, etc.) (Fig. 14), et d'en étudier les modalités : peut-on dégager quelques généralités de ce type de figuration?

La tradition picturale québécoise accorde une large place au genre du portrait. Esther Trépanier décrit bien un des moments charnières de cette tradition lorsque, durant l'entre-deux-guerres, les artistes cessent de représenter le folklorique canadien-français à la tuque de laine rouge, pour se tourner vers des personnages plus actuels. Vêtus à la nouvelle mode dans les scènes urbaines d'Adrien Hébert, le visage émacié par la crise dans les portraits d'enfants de Prudence Heward, stylisés jusqu'à la forme architecturale lorsqu'ils descendent les escaliers de Marian Dale Scott, il y a, pour Trépanier, quelque chose à lire de l'entrée du Québec dans la modernité dans ces nouveaux modes de représentation de la figure humaine. La matérialisation d'une nouvelle conscience de soi, d'un nouvel individu urbanisé et ouvert sur le monde, peut-être le signe d'une transformation culturelle notoire, y est décelable. En effet, l'époque est à l'ouverture des grands magasins, du téléphone, des tramways : autant de nouveaux attributs de la vie sociale, participant à la différenciation croissante entre ville et campagne, offrant une toute nouvelle mobilité aux individus qui acquièrent ainsi une autonomie sans précédent et entraînant une pléthore de découvertes en ce qui a trait aux produits de consommation courante ou d'importation, désormais disponibles ou du moins visibles en vitrine.

D'une manière analogue, pourrions-nous remarquer dans ces individus contemporains dépeints par les jeunes artistes, quelques caractéristiques marquantes, et en faire l'analyse pour y voir, d'un côté, des manières de montrer le monde partagé dans la permanence de

l'œuvre, et de l'autre, des hétérotopies de la vie sociale? Les prochains paragraphes répondent à cette question.

3.2.1. Réalisme

On a remarqué, dans la section précédente, que certains peintres n'hésitent pas à proposer une image hyperréaliste, proche de l'illusion photographique. Sans parler dans tous les cas d'« hyper », l'observation des personnages représentés nous permet de généraliser une certaine tendance au réalisme. Cet attachement à la ressemblance peut cependant se décrire comme un esthétisme sans complaisance : l'attention portée à la technique, au dessin et au réalisme dans le traitement de l'image, amène rarement le peintre à un quelconque embellissement de la figure choisie. On est surpris souvent des expressions peu flatteuses des personnages, autant que de leurs postures naturelles, voire nonchalantes (Fig. 15, Fig. 16).

De nos jours, le modèle ne pose plus, il vit dans son quotidien et, de façon générale, il semble avoir été saisi en photographie avant de se retrouver croqué sur toile (Fig. 16, Fig. 17, Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20). La quotidienneté, le naturel du mouvement et la banalité des situations représentées suffisent à distancer ces tableaux de la grandiloquence des peintures d'histoire autant que des conventions du portrait académique. C'est donc un regard modeste posé sur des personnages tout aussi modestes, des antihéros dont les portraits s'intitulent souvent par le prénom ou, plus simplement encore, par l'inscription « sans titre ». Si le roman contemporain accomplit également cet effort d'esthétisation de l'individu lambda, la peinture, comme discipline narrative par bien des aspects, participe à cette « transfiguration de l'ordinaire ». L'expression fait écho à celle d'Arthur Danto pour qui, depuis Duchamp, l'art s'applique à la « transfiguration du banal » en déportant au cœur des lieux consacrés de l'art l'objet trivial ou quotidien, questionnant dès lors la nature artistique de l'art, la possibilité même de juger du statut d'œuvre d'art en-dehors de l'institution artistique. À travers cette représentation du personnage ordinaire, c'est un peu le même jeu que l'on joue : une manipulation du territoire thématique de la peinture qui, comme on le verra, va encore plus loin lorsqu'on délaisse la figure humaine pour faire place à l'objet comme s'il était un personnage.

Le sujet humain préconisé par la jeune peinture québécoise est donc résolument contemporain. Peu de personnages historiques ou de nus atemporels : le modèle se présente tel qu'on le rencontre sur la rue, répondant aux critères vestimentaires du début du XXI^e siècle, souvent jeune, sans originalité ni physionomie particulière. Souvent, le protagoniste des peintures étudiées évoque, par sa disposition, son mouvement et sa physionomie, le monsieur Tout-le-Monde, la fille d'à côté, le quidam contemporain. Il est à noter que cette tendance doit être comprise en continuité avec l'histoire de la peinture, du portrait aux scènes de genre. Il s'agit donc d'une manière de passer le relai de la tradition – n'en déplaise à ceux qui continuent d'affirmer la séparation de l'art d'avec la vie concrète. Cependant, on tend à remarquer que ce n'est plus la beauté secrète du personnage que cherche à capter le peintre, comme des générations de portraitiste ont cherché à le faire; c'est au contraire sa faiblesse, sa solitude, son inertie ou son ennui que dévoilent l'expression et le regard représenté.

3.2.2. Anomie

En effet, un autre aspect qui frappe l'observation concerne l'expression de ce personnage standard souvent choisi pour sujet du tableau : une expression d'une neutralité étonnante. Ni sérieuse ni badine, ni gaie ni triste, la figure demeure en général assez dépersonnalisée, l'émotion se fait plutôt rare, que le regard soit posé directement hors de la toile ou qu'il soit impliqué dans une activité interne au tableau. Seulement quelques cas rares d'apparition de ce personnage quotidien expressif sont répertoriés : Martin Bureau, *Du calme, messieurs*, 2004 et *Les amoureux (Panique au village)*; Sophie Privé, *7 juillet* et quelques autres tableaux visiblement réalisés d'après photos de famille. Fait surprenant : lorsque le sourire apparaît, le contexte suffit souvent à faire comprendre l'ironie derrière la représentation : « l'imbécile heureux » est aussi une figure de choix (Fig. 8), signe de la place qu'a su se tailler l'humour en art!

Vie privée, vie publique : on fait le plus souvent une peinture d'intimité, témoignant de cette culture – culte – de l'intimité. L'universalité de la figure personnelle et privée, cependant, approche le propos de ces œuvres de l'étude anthropologique puisque le personnage est, précisément, « désuniversalisé », contextualisé au dernier degré au sein de son petit monde personnel : jeux vidéo, match de baseball, objets à la mode.

Scènes mineures (« scènes de genre », aurait-on dit au siècle passé) pour grands formats : la photographie contemporaine verse aisément dans l'exhibition de l'intimité. Ces artistes photographient souvent leurs amis les plus proches [...] ou eux-mêmes dans des scènes typiquement privées, marquées à plus d'une reprise par la nudité. [...] Narcissisme, exhibitionnisme et duplicité (l'artiste se dérobe souvent sous des masques) sont trois leitmotifs de cette production, que l'édition photographique ne se prive pas d'exploiter pour élargir sa clientèle²³³.

Ce qui est ici proposé au sujet d'une exposition collective de photographies s'applique assez bien à notre corpus pictural, à la différence près que cette dernière discipline s'avère peu marquée par le nu : des siècles de peintures classiques auront suffi à tout dévoiler! Chose certaine, les scènes collectives qui présentent des personnages contemporains sont d'une rareté remarquable, elles sont presque absentes. Pourtant, l'urbanisation croissante, la surpopulation planétaire, la foule elle-même, réalité quotidienne de la vie contemporaine, suffiraient à inspirer une peinture qui cherche visiblement à parler du monde. Le monde que l'on partage ne serait-il plus que celui de l'espace privé? Car, ces scènes de la vie quotidienne ne sont pas des scènes de liberté : ce sont des moments d'attente, de vie en sursis. Pour Hannah Arendt, l'art fait partie de ces choses durables qui prennent le relai de la fugacité de l'action : qu'en est-il d'un art tourné vers la vie privée? De quel « monde commun » parle-t-il? De plus, force est de constater que lorsqu'il est sans équivoque question du public et du politique, ce n'est plus le personnage qui tient l'affiche : l'humain reste le plus souvent chez lui, ou il se perd, solitaire, dans une urbanité artificielle. Ou alors, il est figure publique avérée, mais représentée avec l'ironie de celui qui cherche à ridiculiser : les terroristes islamistes en robe soleil, composés par Marc Séguin, peuvent ici faire figure d'exemples (Fig. 21). Que faut-il en lire?

C'est l'idée d'hétérotopie qui peut prendre ici le relai de la conception arendtienne : l'œuvre comme monde autre, où l'individu anonyme et « numéroté » redevient, aussi banal soit-il, le sujet principal de l'attention; l'œuvre comme moment critique du mensonge de la société des loisirs et de la fausse liberté à laquelle ils convient. L'art ne fonctionne plus comme, à la manière des grandes scènes publiques du peintre Gérard Fromanger, un

²³³ Sylvain MARESCA, « Remix », *Parachute*, no 95, juillet/septembre 1999, pp. 7-36.

manifeste : il cherche le petit récit et agit plutôt en critique discret, ne prônant pas, dévoilant seulement la banalité du réel.

D'un autre côté, il semble que de ces oeuvres ressort en creux la nature plurielle du monde humain qu'explique Hannah Arendt lorsque, dans le lieu habituel de la foule, on installe un individu seul, perdu au milieu d'un monde qui ne le reconnaît pas, comme dans plusieurs peintures de Sottolichio. La peinture, dans ces cas, agit comme hétérotopie topographique, l'œuvre devenant occasion d'une perception du monde social à partir d'un point de vue extérieur, une traversée du miroir. Sous un couvert d'indifférence, le personnage de ces peintures n'est que rarement l'objet d'un portrait classique où le visage se pose, souverain, sur un fond de peu d'importance. À l'intérieur du tableau, le sujet humain fondateur, puissant et stoïque, est supplanté par l'individu solitaire, tragiquement représenté ou carrément agressé par le contexte dans lequel il se trouve, que ce dernier soit une représentation illusionniste d'un contexte réel possible pour un personnage, ou qu'il soit plutôt abstrait, jeu de formes qui peuvent aussi s'avérer menaçantes pour l'intégrité du personnage. (Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24, Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27).

Par ailleurs, c'est également à l'occasion de ce fond, opposé à la figure principale, que s'expérimentent les procédés picturaux diversifiés : coulures, textures ou motifs, formes décoratives, etc., au point que le personnage devient accessoire de la représentation, élément d'achoppement du regard, mais ayant résolument perdu sa centralité hégémonique (Fig. 28, Fig. 30, Fig. 31, Fig. 32, Fig. 33). Ainsi, même si le « contexte peint » du personnage demeure du domaine de l'abstrait, il continue souvent de fournir au tableau sa connotation émotionnelle ou les clés de l'interprétation. En guise d'exemple, on peut évoquer la série des *Engloutie* de Rafael Sottolichio, où le personnage unique semble projeté au fond d'une matière aqueuse, qu'on repère comme telle par son miroitement. Dans un autre registre, ce contexte se pare de différents éléments plus ou moins figuratifs qui participent à la composition de l'image sans permettre d'en indiquer précisément le sens (Fig. 6, Fig. 19, Fig. 22, Fig. 24, Fig. 27, Fig. 28, Fig. 32, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 36). Sur cet aspect particulier, on prend la mesure de la fusion contemporaine effectuée entre l'abstrait et le figuratif, comme quoi ces limites théoriques n'ont plus beaucoup de pertinence pour les jeunes peintres d'aujourd'hui, ce qu'ils ont abondamment confirmé en entrevue (voir ci-après,

Abstraction et figuration : l'échange des héritages, p. 154). On peut en ce sens, en regard de la tradition picturale ancienne et récente, parler d'hétérotopie toponymique : le brouillage de ces frontières témoigne de l'amenuisement d'une problématique artistique au sein de la pratique elle-même. Resterait à savoir comment ces nouveaux aménagements entre figuration et abstraction sont reçus par les regardeurs. Il est probable que les publics moins initiés y perçoivent un affront à leur perception codée en fonction *soit* d'une figuration *soit* d'une abstraction, les mélanges ne s'intégrant dès lors dans aucune catégorie préconçue. La perception de telles œuvres implique, en effet, qu'on les reçoive essentiellement comme travail plastique auquel se greffe un sujet proposé, mais inévitablement ouvert à l'interprétation, décentralisé, entouré de formes au sens incertain et à la composition déstabilisante.

D'autres personnages visibles contredisent cependant ces généralités à propos de la figure du quidam quotidien, intime, domestiqué. Certains éléments contextuels suffisent alors à faire de lui une figure contemporaine, sans fuite devant le réel. Isa B. Junk choisit les squelettes, une figure récurrente dans son travail (Fig. 37), mais alors c'est l'action dans laquelle est impliqué l'individu tragique qui lui ôte son *aura* dramatique, à moins que ce ne soit lui qui confère à la situation banale une gravité paradoxale (la mort rôde au détour du *gaz-bar*). Même procédé dans les figures placardées de Fabrice Landry (Fig. 38) qui évoquent le Far West d'antan autant que les graffitis d'aujourd'hui.

Péio Eliceiry choisit, quant à lui, d'évoquer une époque révolue ou inconnue, un lieu universel délivrant ses mythologies secrètes, rappelant le monde à un devoir de mémoire, mais aussi d'imagination. Des thèmes intemporels pour un rendu plutôt brut que classique (Fig. 39). Démarche similaire dans certains tableaux d'Amélie-Laurence Fortin : le joueur de hockey prend des allures de héros mythologique (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**), un peu comme les personnages de *Casa blanc* (Fig. 40). Cynthia Girard parle des héros du Québec (**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**), dans une forme on ne peut moins traditionnelle : du *Louis Cyr* géométrique esthétisé sur un aplat parfait, au *Lumberjack* humoristique dont le rendu rappelle celui des dessins par ordinateur. Traitement très actuel, également, pour les personnages d'un autre temps dont l'image photographique se trouve transférée sur les toiles de Maguy Carpentier (Fig. 30) ou de Pascal Caputo (Fig. 31),

reproduites hors de leur contexte d'origine par Nathalie Reis (Fig. 7). Ici, l'intérêt esthétique de l'image antique semble primer sur sa signification, bien qu'une ambiance nostalgique de premier degré se dégage généralement de ces tableaux. Dans le même ordre d'usage du corps en tant que forme, voire signe, d'autres privilégient encore la représentation d'un individu abstrait; la « forme humaine » plutôt que le « personnage » (Fig. 43, Fig. 44) L'universalité de l'image se porte alors garante d'une interprétation plus ouverte de la part du regardeur : c'est l'émotion, la violence, la beauté ou la laideur, en tant que catégories absolues relatives à la condition humaine. L'art renoue alors explicitement avec des sources anciennes qui l'enracinent aux fondations de l'expérience humaine, proche des procédés allégoriques.

À certains moments, le personnage semble jouer le rôle d'une métaphore : il se fait allégorie de la surconsommation, planté et béat au milieu d'une accumulation d'objets (Fig. 49), prosopopée du capital, vomissant sa cravate et l'air souffrant (Fig. 47), ou encore de l'indécence touristique, arborant une poitrine pornographique à l'avant-plan de baleiniers ou de chalutiers de réfugiés, on ne sait trop (Fig. 50). David Lafrance présente quant à lui des personnages atypiques qui ne manquent pas d'une certaine étrangeté (Fig. 51), mais par lesquels le rapport problématique entretenu à l'égard de la beauté dans la société contemporaine est mis cause sans équivoque.

3.2.3. Superfluité

Lorsque ce n'est pas l'individu lui-même, c'est parfois son environnement immédiat qui s'invite comme sujet principal du tableau, sous la forme curieuse de l'objet de consommation (Fig. 52, Fig. 53, Fig. 54, Fig. 55, Fig. 56, Fig. 57). C'est alors la babiole industrielle, le carton d'emballage, le déchet domestique qui se fait voir en peinture, malgré son faible potentiel naturel en tant qu'objet artistique. Et pourquoi serait-on si loin, au fond, dans ce jeu d'esthétisation du banal, de la nature morte, du comptoir, de la bouteille de Suze, des papiers collés? Parce qu'en fait, souvent, il y a quelque chose qui cloche : un mot qui donne la clé du second degré, un détail formel qui empêche de comprendre le tableau seulement comme un jeu esthétique ou qui, paradoxalement, rend le thème complètement accessoire par rapport à ce jeu... Est proposée une diversité d'attitudes par rapport à cet objet, mais sa présence demeure indiscutable et, en corollaire, on remarque la disparition presque complète des sujets classiques de la figuration (choses naturelles, bel objet,

assemblage harmonieux ou paysage). Esthétisation du réel par le design oblige, l'attention à la forme n'est plus le fait de l'art seul, et l'art en contrepartie se tourne vers l'objet d'usage pour en extraire l'intérêt esthétique.

Transfert de l'objet d'usage dans « l'objet de pur apparaître », selon la définition arendtienne de l'œuvre d'art, la représentation artistique de l'objet de consommation devient critique de la surabondance et de la futilité : il y a dans ce jeu de référence une manière de défier l'impermanence et le périssable en les glissant au cœur de ce qui perdure, dans le tableau peint. Ainsi, poursuivant la mission de stabilité qu'Arendt dévouait à l'art, la peinture contemporaine reste bien un acte-pour-le-monde, non plus nécessairement selon des critères de beauté et d'harmonie, mais d'après une attitude sceptique envers ce monde, une volonté d'en révéler les failles et les atrophies.

Il s'agit peut-être d'une « infraphysique » plutôt que d'une métaphysique, une peinture du concret qui ne doit plus rien au ciel des idées : sorte de parti-pris pour l'apparaître de ce monde, même superficiel, inutile et laid, un art qui veut rendre compte de cet apparaître, qui prend sur lui d'en redoubler la vision, non pas comme un « reflet direct », non réflexif, imbibé de l'illusion consumériste mais, au contraire, pour en faire sentir la vacuité jusqu'au frisson (Fig. 53). Une infraphysique, ou plutôt une métaphysique du trivial, car il n'y a pas de naïveté dans ce refus du « grand thème » : il y a une volonté d'en montrer la débâcle.

3.3. Le contrepoint de la tradition : écarts et accumulations

[...] l'homme est dans la peinture comme la peinture dans l'homme. Imparable transsubstantiation où la matière-corps n'est rien sans la matière-peinture et inversement. Bien plus qu'un geste païen ou expressionniste. Une érotique²³⁴.

Si certains artistes préconisent des thématiques ultra-actuelles, des manières de pratiquer la peinture qui l'inscrivent résolument dans la contemporanéité technoscientifique, il en est d'autres pour qui l'engagement envers la tradition picturale passe par d'autres moyens. Si les premiers, sans abandonner le monde, choisissent d'en épouser le mouvement

²³⁴ Paul ARDENNE, *ART, l'âge contemporain*, p. 47.

d'accélération, les seconds préfèrent puiser aux racines de la culture pour nourrir leur pratique. Ainsi en est-il de ceux qui poursuivent la tradition de l'abstraction sans compromis, ainsi en est-il également des artistes pour qui l'art populaire des époques révolues demeure une inspiration, et finalement, dans cette veine non pas traditionaliste, mais plutôt légataire, se tiennent aussi ceux dont les œuvres cherchent à remettre en circulation les symboles, les idiomes, les formules d'un autre temps. La peinture devient alors l'aboutissement d'un long processus d'*accumulation*. Toutes ces manières de cultiver le présent avec une attention particulière portée au passé, celui de l'art comme celui de « l'esprit humain » dont Gertrude Stein a su définir sans figer les allers-retours historiques et cognitifs, démontrent l'actualité des postures arendtiennes : la fonction réflexive de l'art s'exerce encore sur ce terrain de la permanence et de l'engagement envers la stabilité du monde commun.

Pourtant, ces évocations agissent, à l'égard de la vie concrète de ce début de XXI^e siècle, encore obsédé de vitesse et de progrès, comme un ailleurs incommensurable, une pratique de l'*écart*, tant à l'égard du présent que du passé. Et c'est dans ce moment, dans cette rencontre contrapuntique des temps que se retrouvent la permanence et l'hétérotopie, comme quoi l'art accomplit son travail – et en immersion, et en émergence – à l'égard du monde concret de la vie en société.

3.3.1. Abstraction et figuration : l'échange des héritages

Si l'on avait à retenir deux moments charnières dans l'histoire de la peinture québécoise, il y aurait l'entre-deux-guerres puis l'apparition de l'abstraction. Jusqu'à la Première Guerre mondiale dominait une peinture religieuse ou folklorique, exaltant le courage du colon canadien-français, soulignant la piété de son âme, représentant à la gloire de Dieu les figures marquantes de la religion catholique. L'entre-deux-guerres fut le théâtre des premiers bouleversements de cet espace artistique traditionnel : le Québec entre dans la modernité esthétique, un peu dans les formes, mais surtout dans les sujets. L'urbanité émergente, les visages d'enfants et de chômeurs ravagés par la crise économique ou encore l'apparition timide des nus, sont des signes des enjeux de la pratique picturale d'alors, comme le défend bien Esther Trépanier.

C'est à travers la crise du sujet que s'instaure au sein d'une pratique artistique qui demeure encore essentiellement figurative un nouveau rapport au réel et, partant, à la peinture. [...] C'est donc, parallèlement à la lutte que mènent certains artistes contre ce nationalisme contraignant, par l'adoption de sujets qualifiés alors de plus « modernes » ou de plus « humains », que s'affirme, à certains égards, l'ouverture à la modernité²³⁵.

Puis, en 1948, c'est Refus Global et Prisme d'Yeux. Rapidement reconnu, le courant de l'abstraction fut, au Québec, peut-être aussi hégémonique que celui de la peinture religieuse plus tôt dans l'histoire : les ruptures violentes qui secouèrent à sa suite le monde de l'art des années 1970 le montrent assez bien. Cette crise, plus récente faisait alors écho aux idéaux soixante-huitards : la liberté artistique devait ainsi passer par l'émancipation à l'endroit du marché, donc de l'objet vendable, donc du tableau. Une période d'ébullition artistique qui vit la naissance du Réseau des centres d'artistes autogérés du Québec, une manière pour les artistes de se donner l'espace pour créer autrement, en art action, en performance, en installation, etc.

La production des jeunes artistes, à laquelle s'attarde cette étude, révèle pourtant un intérêt tout contemporain pour la discipline picturale d'une part, et d'autre part pour la représentation figurative. Cependant, si les formes très traditionnelles de la figuration n'ont jamais disparu du panorama artistique québécois, et continuent d'ailleurs d'occuper une large part du marché – on pense à la peinture paysagiste classique, voire touristique, au portrait, à la nature morte et à tous les sujets traditionnels de la peinture, hormis l'art religieux qui a décidément perdu ses adeptes²³⁶ – la figuration qui intéresse la jeune génération de peintres a visiblement enregistré les acquis de l'abstraction, comme si « [v]is-à-vis de l'art moderne, l'art contemporain se découvre au demeurant dans cette double

²³⁵ Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, p. 21. Une excellente thèse qui bouleverse les idées reçues sur l'art québécois, ces dernières laissant souvent sous-entendre que l'on doit la modernité artistique et culturelle du Québec aux automatistes et autres Alfred Pellan.

²³⁶ Pour un aperçu de la production picturale au Québec en général, on peut survoler les revues dans lesquelles un grand nombre de galeristes présentent leurs expositions (comme *Magazin'art*), le *Guide Vallée* qui répertorie les cotes marchandes des artistes désireux de se retrouver dans ce catalogue, ou encore la revue saisonnière *Vie des Arts* qui fait cependant une large place à l'art dit contemporain et à la relève, couvrant, par exemple, les expositions du MACM et des galeries commerciales orientées sur l'art actuel. On se permet d'évoquer ici la catégorisation de Boisvert, Mizoguchi et associés de 1985 (voir supra p. 43)

situation de l'*après* et du *d'après*²³⁷ ». On remarquera ainsi plusieurs formes composites qui, loin de se limiter à la dynamique figure-fond, intègre la gestuelle caractéristique de la peinture abstraite, voire automatiste, au cœur même du tableau, dans le rendu du sujet principal. Inversement, on rencontrera, au sein de tableau dont on ne peut nommer le thème central pour cause d'hétérogénéité dans la composition, un certain nombre d'éléments figuratifs, voire hyperréalistes, utilisés en tant que signes décontextualisés (voir, par exemple, Fig. 5 ou Fig. 6).

Ceci indique, d'un point de vue sociologique, une nouvelle attitude partagée chez les artistes : une rupture avec la posture moderniste de *réaction* à l'égard de la tradition, et une volonté d'intégrer les différents héritages du patrimoine pictural. On a pu confirmer la dominance de cette attitude lors des entrevues avec les artistes : la longue histoire de l'art pictural est toujours perçue comme une richesse, jamais comme un poids ou un frein à la création, la plupart des peintres répondant sans hésiter que l'exigence moderniste de « faire du nouveau » habite assez peu leurs préoccupations. Si l'on peut considérer cette posture comme postmoderne, au sens historique du terme, on doit nuancer le qualificatif en précisant que, pour cette génération, l'art moderne, pourtant élevé contre la tradition, est perçu *comme tradition* et saisi comme tel. « [L]art contemporain s'affirme non comme le culte de la nouveauté à tout prix, mais bien comme un rapport étroit et raisonné avec la modernité désormais devenue tradition. En ce sens, si la modernité a fait son temps, la contemporanéité demeure, elle, un projet inachevé²³⁸ ».

Si elle s'avère plus rare dans sa version « pure », la pratique de la peinture abstraite – qu'on a aussi nommé « concrète » à certaines occasions – n'en continue pas moins d'être vivante (Fig. 9, Fig. 58, Fig. 59, Fig. 60). En outre, comme nous l'avons déjà évoqué, elle laisse, en tant que tradition, une trace bien tangible dans un grand nombre d'œuvres. Tout se passe comme si les frontières entre abstraction et figuration ne faisaient plus vraiment de sens au moment de la réalisation de l'œuvre, comme nous l'avons déjà mis en évidence. Néanmoins, certains jeunes peintres persistent dans cette voie non figurative, mais en

²³⁷ Paul ARDENNE, *ART : l'âge contemporain*, p. 35.

²³⁸ André DUCRET, *Mesures*, p. 13.

beaucoup moins grande proportion que leurs prédécesseurs, si l'on se fie aux catalogues des lieux d'exposition. Un élément est cependant notoire : la peinture formelle ou formaliste, elle, se fait exceptionnelle, bien que sa trace se fasse encore sentir dans plusieurs productions semi-figuratives. En fait, cette attention extrême accordée à la forme semble plutôt s'être déplacée du côté de l'art médiatique qui, à cet égard, multiplie les possibilités.

Certains auteurs, dont le sociologue Michel Freitag, ont cru bon de lire dans le passage à l'abstraction en art une distanciation radicale et irrémédiable de l'œuvre à l'égard du monde social. Lorsque l'œuvre ne fait plus référence à rien d'extérieur à elle, argue-t-il, elle se ferme dans une autonomie létale, elle abandonne son sens social, voire le sens lui-même²³⁹. Qu'est-ce à dire? Que propose en réalité l'œuvre abstraite à l'expérience?

Si l'on a convoqué, dans le cadre de ce mémoire, la notion foucauldienne d'hétérotopie, c'est entre autres dans le but explicite de se donner la possibilité de comprendre l'art hors du *lieu commun* ou lieu *du* commun, où le confine en quelque sorte certaines philosophies dont celles de Hannah Arendt et Michel Freitag, tributaires, sur les questions d'art, des pensées hégéliennes et kantiennes. Cette pensée, si elle accepte volontiers que l'art n'ait point d'usage, assume plus difficilement qu'il n'ait de finalité que lui-même. Or, c'est pourtant ce que dit Arendt : « seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître²⁴⁰ ». Pourtant, les œuvres qui ne *signifient* rien ne *sont* pas rien : elles existent à la place du vide, elles réquisitionnent l'attention et cette dernière, si elle s'attarde, vivra peut-être ce qu'elle ne peut vivre autrement : la déprise dont parle Foucault, l'expérience du dehors.

Il est probable qu'en comparant la teneur des gestes, des coloris, des formats de ces nouvelles abstractions avec celles des époques passées, on y découvrirait des indices visibles de la contemporanéité. Nous ne risquons point de telles audaces théoriques, qui exigeraient une connaissance approfondie de l'histoire de l'abstraction que nous ne possédons pas. Seulement, il importe de souligner que ces œuvres rappellent avec vigueur l'attachement de

²³⁹ Michel FREITAG, « La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne », *Société*, no 15-16 : L'art et la norme, Montréal : Groupe autonome d'édition, 1996, p. 59-155..

²⁴⁰ Hannah ARENDT, CC, p. 269.

l'art envers sa tradition, un lien qui ne s'est pas encore rompu, quoi qu'en disent les défenseurs comme les pourfendeurs de la postmodernité.

3.3.2. Historicité

Le langage pictural actuel ne se limite pas à ce qui provient de l'époque contemporaine. Alors que certains cherchent pour la peinture de nouvelles ouvertures du côté des technologies numériques, d'autres choisissent d'inscrire leur pratique dans de tout autres filiations thématiques. On dira thématique, car sur le plan technique, la contemporanéité semble faire consensus : on ne travaille plus à la tempera et les pigments naturels se font rares et dispendieux. De même, l'usage d'éléments trouvés – papiers divers, images imprimées, journaux, photos, etc. – amalgamés au médium et incrustés dans la toile même, une pratique peu traditionnelle, bien que largement explorée de Dada à l'Arte Povera, se joint pertinemment à cet usage particulier des langages historiques.

La tendance à la convocation du passé et de l'histoire ne peut pas être considérée d'un point de vue aussi généraliste que pouvait l'être la tendance au dialogue avec les techniques numériques ou celle à la représentation réaliste de l'individu contemporain dans son intimité et sa relation anémique au monde extérieur. En fait, on joue ici sur un terrain plus subtil, chaque peintre y allant de ses références personnelles et de ses mythologies préférées. Déjà, l'adjonction paradoxale d'une référence au *mythe* et d'une évocation de la personnalité : le mythe, réalité collective par excellence, a glissé du côté de l'individu, peut-être en perdant quelques plumes de sa complexité conceptuelle. On peut cependant regrouper ces différents usages sous la rubrique proposée de « langage historique », une manière de parler de la fonction réflexive de l'art par cette manière de conjuguer le passé au présent. Afin de brosser un portrait général sans généraliser, on a choisi de présenter ici trois cas de figure : Cynthia Girard, qui s'intéresse à l'histoire du Québec; David Lafrance, dont les peintures s'inspirent de l'art populaire et du style particulier des ex-voto; Péio Eliceiry, dont l'univers pictural emprunte aux langages et symboles des civilisations disparues, éloignées.

Cynthia Girard travaille l'imaginaire québécois (Fig. 34, Fig. 42, Fig. 63). Elle saisit des figures marquantes de l'histoire québécoise, les caractéristiques remarquables de l'identité, pour leur faire jouer le jeu de l'art contemporain, dans un contexte pictural

complètement non traditionnel. Louis Cyr, Louis Riel, les Filles du Roy, le bûcheron mythique, les oiseaux du Québec, les cordes de bois, se trouvent ainsi représentés dans une peinture qui travaille la couleur vibrante – voire fluorescente – en larges aplats, qui simplifie les formes à leurs plus simples contours et qui ne recule pas devant le détail décoratif – pastilles de couleurs, motifs répétés, etc. Avec un humour certain et une sorte de candeur, Cynthia Girard pratique une peinture technofolklorique qui pacifie le rapport à un passé parfois négativement connoté, libérant celui-ci d'une relation misérabiliste en le dépouillant des thématiques associées de l'exploitation, de la pauvreté et de la colonisation culturelle. Si ce langage de l'imaginaire historique du Québec est ici convoqué en thème central, ce n'est pas pour en rappeler la misère, ce n'est presque plus pour que l'on s'en rappelle avec révérence; le sérieux a fui l'histoire, place à un « je me souviens » dédramatisé.

À l'égard de la réalité historique commune au peuple québécois, cette peinture agit comme pratique de la permanence, en concordance directe avec les propos d'Arendt sur l'art. Toutefois, de par la manière dont elle appelle à une identification sans mortification, elle agit également comme convocation inédite de cette culture partagée, résolument intégrée dans un contexte esthétique hypercontemporain, mais plus encore, portée par une attitude neutralisée par l'humour du contexte de présentation.

David Lafrance, quant à lui, préfère les thèmes plus contemporains – les concours de beauté, les hôpitaux surpeuplés entre autres sujets – ou carrément atemporels – les jardins, les personnages porteurs d'universalité (Fig. 8, Fig. 51, Fig. 62). Cependant, on reconnaît dans son geste les traces de la peinture populaire d'une époque révolue, particulièrement à la naïveté du dessin, à son utilisation de la « fausse perspective » et à l'usage qu'il fait de couleurs franches, mais souvent adoucies jusqu'au pastel. Loin, cependant, de rendre sa peinture traditionnelle, ces indices de l'inspiration tirée des procédés amateurs des peintres régionaux du Québec d'antan, se joignent à une manière très personnelle de rendre, entre autres, les visages. Chaque fois, c'est comme si la maîtrise parfaite du médium s'échappait soudainement des mains du peintre, produisant des effets déformants tout à fait particuliers. Touchante, cette peinture qui parle de la beauté atteint parfois les frontières du repoussant, un peu comme dans un dessin d'enfant, l'innocence en moins. Fait remarquable, Lafrance est un des seuls peintres à représenter sans modération la nudité des corps, toujours pour appuyer ce

propos sur la beauté *versus* la laideur. À des milles d'une représentation pornographique, la manière dont il trace les courbes de la « belle fille » trahit une pudeur qui, par contraste, fait ressortir l'indécence ordinaire des images d'aujourd'hui.

En effectuant le parallèle avec les catégories utilisées précédemment pour aborder la première tendance – thématization, simulation et collaboration – on peut qualifier les différentes modalités picturales d'un rapport conscient à l'histoire à partir des mêmes termes. Lorsque Girard *thématise* l'héritage historique, comme le fait aussi Christian Messier dans la série des Amérindiens (Fig. 61) ou, dans une moindre mesure, Maguy Carpentier, Nathalie Reis et d'autres utilisateurs de photos anciennes (Fig. 30, Fig. 7, Fig. 31), Lafrance *simule* en quelque sorte et avec beaucoup de nuance et, paradoxalement, d'actualité, un mode ancien de représentation, comme le fait également Leroux avec des portraits rappelant à s'y méprendre les techniques des premiers modernes du Groupe du Beaver Hall (Fig. 14). Reste la *collaboration*, qu'illustre particulièrement bien le travail de Péio Eliceiry.

La peinture devient avec cet artiste une occasion de converser avec les signes et les symboles historiques, sans compromettre l'actualité du contexte pictural. On n'imité pas la fresque antique, on en retient les caractères, grecs, romains, hébraïques (Fig. 60). On utilise les lettres comme des signes, en même temps qu'on semble évoquer au sein du tableau leur signification mythique ou hermétique, par des formes circulantes, aériennes. Les nombres, en évidence, participent à un décompte secret; les lettres, parfois disposées comme des carrés magiques, évoquent les symboles alchimiques.

On parle donc de *collaboration* : ce langage historique, ni thématized par le tableau, ni utilisé comme inspirateur de la forme, s'intègre à une composition générale souvent centrée autour d'un sujet principal reconnaissable – un visage, un animal, une forme centrale – sans détenir pour autant un statut décoratif. C'est tout l'imaginaire particulier lié à ces figures qui se trouve convoqué, proposé, en tant qu'*accumulation* historique et culturelle s'étant formée autour de certains éléments. C'est aussi une tradition picturale vigoureuse qui se laisse voir ici dans le travail de Péio Eliceiry, celle de l'usage du signe comme forme qui parcourt l'art moderne en passant par Klee et Antoni Tapiès, qu'on ne pouvait manqué d'aborder dans ces

manifestations contemporaines tant elle correspond aux propos de Foucault sur l'art et l'expérience du dehors.

Dans ces peintures, s'ajoute à l'hétérotopie picturale de la représentation formelle du signe – nombre, caractère, symbole –, la surprise devant le caractère inusité de ces signes dans l'imagerie contemporaine. En effet, sans correspondances dans le monde de l'industrie culturelle, sans référent dans le langage partagé et dans leur utilisation hétéroclite, ces signes appellent la mémoire historique sans lui donner une réelle prise : c'est l'héritage culturel de l'humanité qui se confond, sans égard aux contradictions que cela engendre, apparentes à qui cherche à décrypter ces signes comme signes et non comme images. L'aménagement hasardeux des symboles, ne répondant apparemment qu'à une logique de composition, ruine tout espoir de recomposer le code nécessaire au déchiffrement du sens, un peu comme dans les tableaux de Magritte d'après l'interprétation foucauldienne.

Conclusion de l'expérience du visible

Une peinture en dialogue avec l'imagerie technologique, un individu problématisé, une réintégration innovatrice des acquis de la tradition : que comprendre de ces tendances identifiées dans les œuvres des jeunes peintres québécois?

La présence marquée d'un *dialogue entre l'image peinte et l'image de synthèse*, numérique ou médiatique a révélé sans équivoque l'inscription de la jeune peinture québécoise dans la contemporanéité technique. Agissant comme *indice* à l'égard d'un monde transformé par l'informatique, cette tendance apparaît simultanément comme *indication* d'une posture critique de l'artiste face au nouveau statut de l'image dans ce contexte sociohistorique. Ainsi se trouve mise en lumière une des modalités importantes de la fonction réflexive des œuvres : la discussion permanente de l'art avec l'univers technique d'une époque, menée en toute connaissance de cause, soulignant les rapports privilégiés de l'art avec la technique, dans un sens très général. Trois types de dialogues ont été relevés : *thématisation, simulation et collaboration*. Ces catégories demeurent un acquis de l'analyse

et pourraient sans doute être réactivées dans de nouveaux contextes. On a déjà vu qu'elles s'appliquaient également à notre troisième tendance identifiée.

La seconde tendance réunit les tableaux mettant en scène *l'individu contemporain*. Ici, les rapprochements avec les thèses d'Arendt sur l'espace public et l'espace privé, de même qu'avec les réflexions de Foucault sur le souci de soi vis-à-vis du culte de soi, pourraient sans doute être approfondis. Contentons-nous pour l'instant de lire dans cette tendance le propos le plus manifestement politique se dégageant du corpus. Paradoxalement, c'est en montrant ce personnage solitaire et banal, croqué dans son intimité ou dans un lieu social soudain déserté par la société, que l'œuvre peinte propose le plus distinctement une parole sur l'espace collectif, sur le vivre-ensemble. La littérature philosophique et sociologique sur la question de l'individu contemporain, de Georg Simmel à Christopher Lasch, offre toutes les ressources nécessaires pour élaborer plus avant sur cette question du sujet contemporain en lien avec cette tendance perceptible dans la jeune peinture contemporaine. L'identification de cette tendance illustre avec pertinence ce que signifie aujourd'hui l'accomplissement, par l'art, d'une fonction réflexive à l'égard de la société.

Si la présence de l'antihéros dans les œuvres étudiées tranche avec la tradition du portrait, d'autres aspects de l'héritage artistique ne manquent pas d'être ressaisis par les jeunes peintres du corpus. L'observation a tout d'abord démontré que, pour cette génération d'artistes, les frontières de l'abstraction et de la figuration se sont évanouies, faisant place à des imageries composites. Donnant lieu à des ruptures du langage pictural, en même temps qu'elles produisent, au sein même de l'image peinte, des inadéquations thématiques et formelles, ces techniques produisent des « effets d'hétérotopie », c'est-à-dire qu'elles permettent une expérience où le sujet dont la perception est déstabilisée, se voit forcé de quitter ses modèles habituels d'interprétation. Dans le même mouvement, cependant, ces nouveaux partages des traditions abstraites et figuratives attirent l'attention sur la fonction de mémoire de l'art et son attachement envers la continuité. La jeune peinture québécoise continue, à ce titre, de dire le monde et de le perpétuer précisément en réactualisant les contenus traditionnels : on parle alors d'*accumulation*, mais aussi d'*écart*, deux autres catégories de lecture extraites à même l'observation du corpus, en lesquelles on reconnaît des résultats concrets de la recherche. D'autres manières d'accomplir cette réactualisation ont été

explorées dans de différents procédés qui démontrent également le dialogue actif de l'art avec l'histoire, celle de la société québécoise (Cynthia Girard), celle de l'imagerie populaire (David Lafrance), celle des langages et des symboles (Péio Eliceiry).

L'expérience du visible, ici résumée, confirme la pertinence et du cadre théorique et de la méthodologie d'approche des œuvres. La conceptualisation de la fonction réflexive en termes de permanence et d'hétérotopie nous a en effet permis de faire émerger trois tendances, parmi d'autres possibles, dans les questions qu'adressent les œuvres d'art à la société. L'expérience prouve également l'intérêt d'effectuer l'analyse d'un large corpus d'œuvres.

CONCLUSION

Comment la jeune peinture du Québec actuel exerce-t-elle une fonction réflexive à l'égard de la société? Telle est la question à laquelle s'est efforcé de répondre ce mémoire. Au terme de la recherche qui se conclut ici, pouvons-nous affirmer avoir répondu à cette question?

Lancé comme un défi à la sociologie de l'art contemporaine, dont les insuffisances méthodologiques quant à l'analyse des œuvres d'art nous ont menée à la conception d'une approche originale, le projet de cette recherche devait impérativement s'amorcer par un état des lieux de la discipline. C'est dans cet esprit que nous avons scruté l'histoire, les orientations possibles et les débats actuels de la sociologie de l'art. Ce tour d'horizon disciplinaire visait, d'une part, à contextualiser notre propre recherche dans son champ d'études et, d'autre part, à justifier épistémologiquement la perspective défendue. Encore lacunaire, le modèle d'analyse d'œuvres picturales développé et testé dans ce mémoire ouvre pourtant à de riches perspectives de recherche. En effet, il a permis de démontrer la possibilité et la pertinence de recourir à *un large corpus d'œuvres* pour l'étudier dans sa globalité afin d'y repérer des *tendances* marquantes.

À cette dimension épistémologique et méthodologique du travail s'est greffée une exploration théorique de *la question des rapports entre l'art et le politique*. L'étude des œuvres de Hannah Arendt et de Michel Foucault a permis de dégager une conceptualisation fine de la *fonction réflexive de l'art à l'égard de la société*. C'est alors par ce prisme de la fonction réflexive qu'a été appréhendée l'analyse par tendances du corpus d'œuvres. Précieuse pour les réflexions futures sur l'art dans sa dimension sociologique, cette conceptualisation demeure un acquis important de la présente recherche.

Réunissant plus de cent œuvres d'une soixantaine de peintres québécois nés après 1967, le corpus d'œuvres établi a été décrit avec la précision que nous permettaient les données sociographiques disponibles, malheureusement peu ajustées à cette population

particulière. Ainsi, la description sociologique du corpus, relativement à la formation des artistes, aux lieux de diffusion, aux conditions de pratique et aux instances de reconnaissance, bien que suffisante aux fins de la présente analyse, demeure incomplète : il s'agit pour nous d'une enquête à poursuivre. Il est à noter que la jeune peinture québécoise n'a encore fait l'objet d'aucune recherche. Cette production recèle pourtant un potentiel non négligeable pour accroître les connaissances non seulement sur la production artistique elle-même – ce qui se fait –, mais également sur les rouages institutionnels du monde de l'art. Nos travaux tendent d'ailleurs à démontrer l'intérêt scientifique de s'attarder à la jeune production artistique. La typologie des situations professionnelles des artistes du corpus (voir p. 54) s'avère un exemple concret des possibilités de recherche ouvertes par un tel objet. Par ailleurs, établir un tel corpus représentait déjà un des défis de la recherche. Comment repérer les « jeunes » parmi les artistes-peintres québécois, comment avoir accès aux données sociographiques les concernant et à leurs œuvres, sans compter que plusieurs de ces artistes, encore peu intégrés au milieu de l'art, ne bénéficient ni d'un discours critique abondant, ni d'une large diffusion? Ainsi, la constitution de ce corpus et le panorama qu'il propose de la jeune peinture québécoise en 2007 sont des résultats estimables de la présente recherche.

Concernant l'analyse de ces œuvres présentée dans le chapitre « L'expérience du visible », plusieurs conclusions sont à tirer. L'intention de cette expérience, en laquelle réside la finalité du mémoire, consistait à extraire du corpus d'œuvres des *tendances*, c'est-à-dire des « manières de faire » partagées par un grand nombre d'artistes ou manifestées dans plusieurs tableaux. Ces tendances devaient permettre d'explicitier *les modalités de la fonction réflexive* des œuvres d'art à l'égard de la société, fonction préalablement conceptualisée en termes de *permanence du monde commun* et d'*hétérotopie*, à la suite de l'étude du cadre théorique. Il s'agissait donc de voir comment, d'une part, les œuvres agissent pour la *permanence du monde commun* en évoquant celui-ci, en réfléchissant sur la question du temps et de la durée ou en convoquant les enjeux du vivre-ensemble contemporain. D'autre part, ces œuvres devaient nous renseigner sur leur capacité à agir comme hétérotopie, comme lieu différentiel à l'égard du quotidien et occasion d'une expérience subjective incomparable à toute autre, de même que sur leur aptitude à laisser apparaître l'envers du décor de la vie sociale, devenant alors ouverture sur *l'hétérotopie* à construire.

Nous avons ainsi dégagé trois tendances fortes, avec leurs ramifications et nuances. Pour chacune de ces tendances, plusieurs œuvres ont servi d'exemples puisque nous avons été en mesure de proposer au lecteur un échantillon significatif de ce large corpus (plus de soixante illustrations). Lorsque l'observation y menait, des tableaux échappant à la tendance identifiée ou révélant un contre-courant ont également été désignés.

La première tendance dégagée – *Le dialogue des images : matières et pixels*, p. 140 – indique comment la jeune peinture québécoise questionne les nouveaux rapports à l'image dans la société informatisée du XXI^e siècle. S'en trouve particulièrement bien confirmée notre hypothèse sur la nature indicielle du contenu plastique des œuvres à l'égard de leur contexte social.

La seconde tendance – *L'individu contemporain : anomie et intimité*, p. 147 – souligne la présence, en tant que thème récurrent de cette production picturale, du personnage ordinaire de la vie contemporaine, souvent solitaire, à l'émotion neutre, représenté dans sa situation concrète quotidienne. Cette seconde tendance illustre éloquemment notre hypothèse concernant l'aspect thématique en tant que révélateur des enjeux sociaux.

La troisième et dernière tendance identifiée – *Le contrepoint de la tradition : écarts et accumulations*, p. 154 – montre comment les jeunes peintres pratiquent le mélange formel entre abstraction et figuration, ou encore comment ils ont recours à l'héritage artistique, culturel ou symbolique dont ils sont tributaires. Cette dernière tendance continue d'éclairer le concept de fonction réflexive : par des processus d'*accumulations*, la peinture assume son héritage artistique et par une pratique de *l'écart*, elle le réactualise imprimant, plastiquement ou thématiquement, un déplacement aux éléments issus de cette tradition.

Reste à évoquer le dialogue entre peinture actuelle et philosophie politique, déjà annoncé dans le titre du mémoire. Que ce soit par une réflexion sur l'image dans la société contemporaine, par une méditation sur l'antihéros contemporain ou par une convocation de l'Histoire, la jeune peinture québécoise manifeste sa volonté d'apparaître dans le monde partagé en tant que participante de celui-ci. Ses œuvres *parlent du monde* lorsqu'elles en discutent l'univers technique ou les héritages culturels, elles *parlent le monde* lorsqu'elles se

font porte-parole de la solitude et de l'anomie de l'individu d'aujourd'hui. Pourtant, par leur capacité à brouiller les *a priori* de la perception en intégrant les innovations de l'imagerie numérique, par leur aptitude à montrer les revers de l'individualisme moderne ou par les renversements et retournements qu'elles impulsent aux héritages dont elles sont tributaires, ces œuvres sont également des occasions de surprise, de déprise et de bouleversement. Elles agissent donc aussi en tant qu'hétérotopies, « lieux » autres par rapport au quotidien de la vie sociale, surgissements, interruptions ou suspensions de la perception habituelle.

Cette « expérience du visible » s'avère ainsi concluante : la jeune peinture du Québec actuel exerce bien une fonction réflexive à l'égard de la société, dans les deux directions proposées par le cadre théorique. Nos hypothèses concernant la possibilité de lire le propos de l'œuvre par son contenu manifeste et d'extraire des tendances d'expression de ce propos à partir d'un large corpus d'œuvres, se trouvent elles aussi confirmées.

Deux pistes d'approfondissement de la méthode demeurent cependant à explorer. Premièrement, il aurait été fort pertinent de relier ou de comparer nos analyses à la littérature critique en art contemporain. Comme nous l'avons mentionné, les œuvres du corpus n'ont pas, pour la plupart d'entre elles, fait l'objet de commentaires critiques. Cependant, certaines d'entre elles connaissent ce succès critique, et d'une façon plus générale, les thèmes qu'abordent les tendances identifiées sont présents dans les discours de l'art contemporain²⁴¹. Cette mise en parallèle des conclusions d'une observation sociologique avec le discours issu du monde de l'art devrait cependant être menée avec rigueur et distance critique, ce qui implique une connaissance plus approfondie des rouages et langages particuliers du monde de l'art. De même, une mise en perspective des conclusions de l'analyse des œuvres avec la littérature sociologique et philosophique abordant les mêmes thèmes continuerait de faire de l'œuvre un « partenaire épistémologique de la sociologie » (voir p. 27).

Deuxièmement, et c'est la conclusion principale de cette expérience, on constate que, malgré une description sociologique du corpus et de son contexte au sein du milieu de l'art, le

²⁴¹ En particulier dans les revues spécialisées, dont *ESSE arts+opinions* et *Parachute*, de même que dans les publications des centres d'artistes, les catalogues d'exposition ou les démarches d'artistes.

regard que l'on souhaitait, réellement alternatif entre les contenus des œuvres et leurs conditions de production – formation des artistes, diffusion, reconnaissance, etc. – demeure incomplet. En réalité, la relation entre ces deux dimensions de la pratique artistique n'a pas été problématisée : là n'était pas l'objet du mémoire. Néanmoins, l'ensemble de la recherche fait ressortir plusieurs questions qui mériteraient que l'on s'y attarde. Par exemple, comment peut-on qualifier la répercussion des cursus de formation sur la production ultérieure des artistes? Peut-on effectuer des relations entre l'organisation institutionnelle du milieu de l'art québécois, caractérisé par la présence des centres d'artistes autogérés, et les choix de disciplines ou d'autres dimensions concrètes de la pratique comme les conditions de vie des artistes? D'après quels indicateurs saisir l'influence réelle des programmes de subvention sur les projets artistiques, si influence il y a? Autant de questions qui demeurent à ce jour sans réponses, mais qui guideront sans doute nos prochaines recherches. Ainsi, les contenus des œuvres pourraient être approchés d'un point de vue différent, dans une perspective plus « externaliste », mais dans le même esprit de comprendre ce que les œuvres révèlent de notre monde partagé.

En fin de parcours, il faut donc conclure que le dialogue avec les œuvres, ici amorcé, n'est évidemment pas terminé et qu'il demeure à poursuivre sur d'autres terrains de rencontre, à l'occasion de nouvelles questions. L'expérience réalisée dans ce mémoire invite la sociologie, d'une manière que nous espérons convaincante, à se préoccuper de cette production sociale signifiante qu'est l'art contemporain pour s'aider à comprendre le monde et, pourquoi pas, à le changer.

Cahier des illustrations



Fig. 1 : Diego Vélasquez, *Las Meninas* (1656), huile sur toile, 318 x 276 cm (Madrid, Museo del Prado)



Fig. 2 : Édouard Manet, *Dans la serre* (1879), huile sur toile, 115 x 150 cm (Berlin, Natioalgalerie).



Fig. 3 : Édouard Manet, *Olympia* (1863), huile sur toile, 130,5 x 190 cm (Paris, musée d'Orsay)



Fig. 4 : Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergères* (1881-1882), huile sur toile, 96 x 130 cm (Londres, Courtauld Institute Galleries)



Fig. 5 : Dan Brault, *Radioactive Spring* (2007), acrylique, huile et sérigraphie sur toile, 60 x 48"

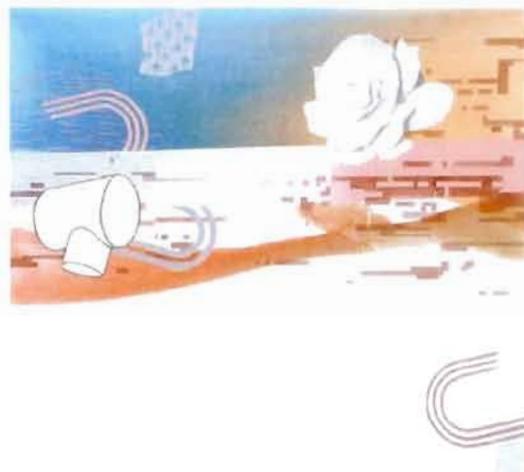


Fig. 6 : Ziad Naccache, *Sans-titre (accélération)* (2004), huile et acrylique sur toile, 183 x 183 cm



Fig. 7 : Nathalie Reis, *Cowpokes* (2007), crayon et huile sur papier marouflé, 22,5 x 25,5"

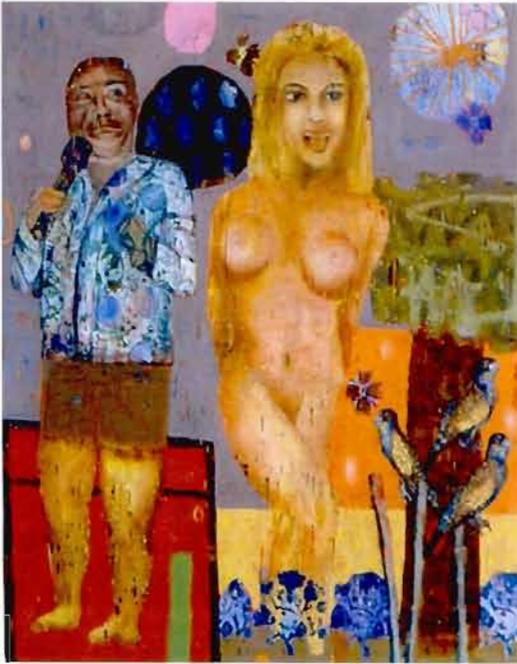


Fig. 8 : David Lafrance, *Le concours des trois perruches* (2006), huile sur toile, 90 x 72 pouce

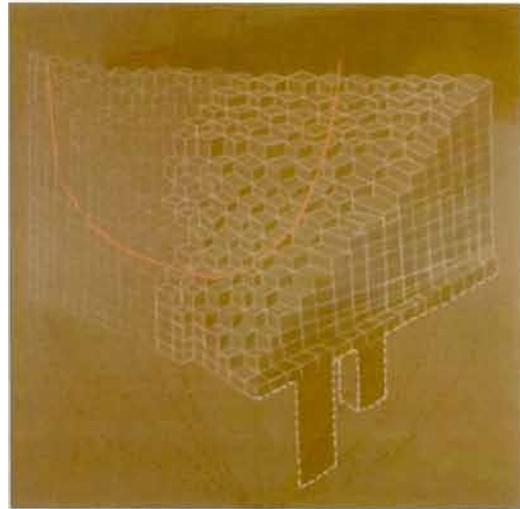


Fig. 9 : Annie Hémond-Hotte (information non disponibles sur le site de la Galerie Art Mûr)



Fig. 10 : Rafael Sottolichio, *Paysage américain no.86* (2003), huile sur toile, 122 x 182 cm



Fig. 11 : Dominique Gaucher, *Plan* (2007), huile sur toile, 36 x 48"



Fig. 12 : Dominique Gaucher, *Draw in No. 3* (2006), huile sur panneau, 24 x 18"



Fig. 13 : Martin Bureau, *La quête du profit* (2007), acrylique et huile sur toile, 162 x 244 cm



Fig. 14 : Yann Leroux, *Gaël gracieuse* (2003), gouache sur carton, 41 x 30 cm



Fig. 15 : Sophie Privé, *Le match* (2005), acrylique et graphite sur toile, 121 x 91 cm



Fig. 16 : Yann Leroux, *Donald joue* (2005), huile sur bois, 246,5 x 124,5 cm



Fig. 17 : Sophie Privé, *Le thé #2* (2006), acrylique et graphite sur toile, 121 x 151 cm



Fig. 18 : Nicolas Grenier, *Sans titre (Early Evening)* (2004), huile sur panneau de bois, 7 x 9"



Fig. 19 : Rafael Sottolichio, *Intérieurs #1* (2006), huile et acrylique sur toile, 77 x 77 cm



Fig. 20 : Amélie-Laurence Fortin, *Mic* (2005), acrylique sur toile, 36,9 x 45,7 cm



Fig. 21 : Marc Séguin, *Saif Al-Adel* (2005), huile et goudron sur toile, 183 x 122 cm



Fig. 22 : Alain Bonder, *Sans titre 2,15* (2004),
huile, conté et acrylique sur toile, 26 x 26 cm

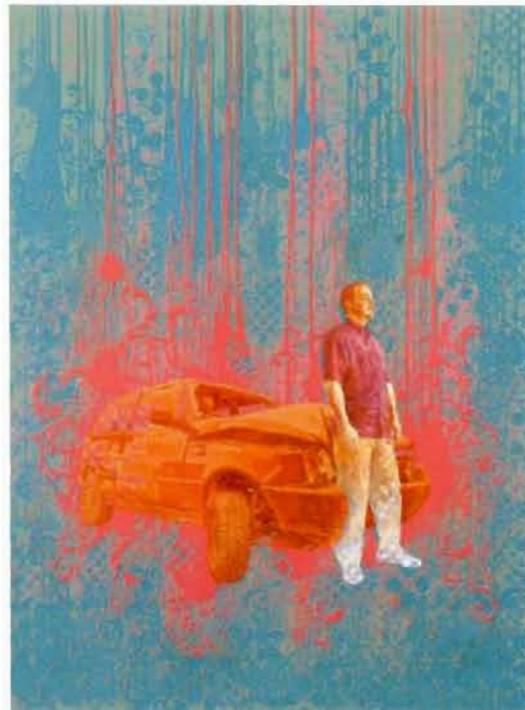


Fig. 23 : Rafael Sottolichio, *Crash* (2005),
huile et acrylique sur toile, 183 x 137 cm

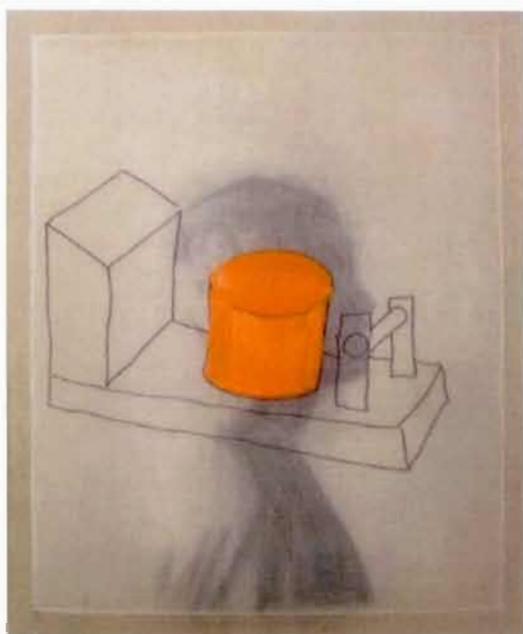


Fig. 24 : Marc Séguin, *Sabotage 5* (2006),
fusain et huile sur lin, 61 x 51 cm



Fig. 25 : Marc Séguin, *Sabotage 16* (2006),
fusain et huile sur lin, 61 x 51 cm



Fig. 26 : Nathalie Reis, *Bitches* (2006), acrylic, medium gel et crayon sur papier marouflé sur bois, 7 x 12", triptyque (7 x 4" chacun) (Giverny Capital Collection)

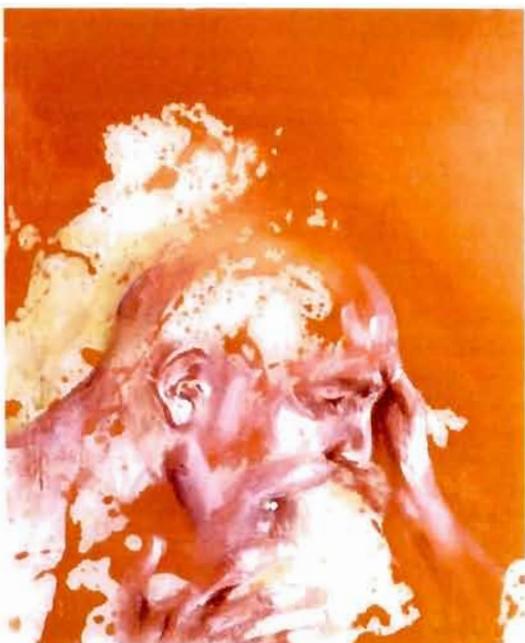


Fig. 27 : Étienne Jubinville, *La perte (complot)* (2002), techniques mixtes, 73 x 61 cm



Fig. 28 : Dan Brau't, *Gone Fishing* (2007), acrylique, huile et marqueur permanent sur toile, 36 x 48"



Fig. 29 : Marie-Hélène Bellavance, *The Long Flight I* (2007), mortier, pastel et graphite sur papier, 24 x 26,5 cm



Fig. 30 : Maguy Carpentier, *La chaise de ma grand mère* (2004), transfert d'image, acrylique, crayon graphique, pastel gras, 25,5 x 30,5 cm

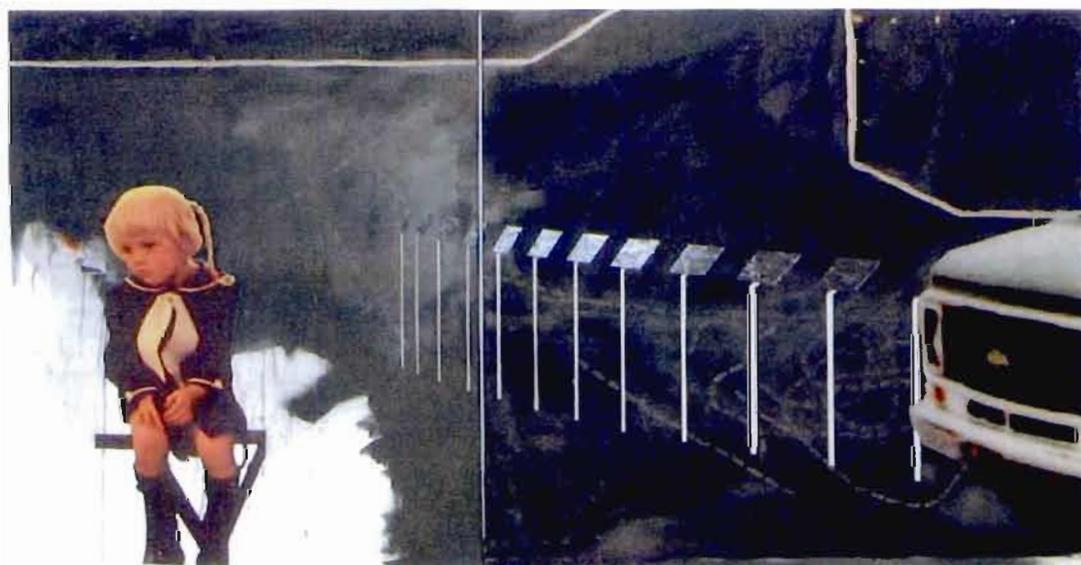


Fig. 31 : Pascal Caputo, *sans titre* (2004), procédé mixte, 180 x 300 cm.



Fig. 32 : Amélie-Laurence Fortin, *Le Visiteur* (2004), acrylique sur toile, 114,3 x 114,7 cm



Fig. 33 : Péio Eliceiry, *Ara* (2006), acrylique et collages sur toile, 152 x 182 cm

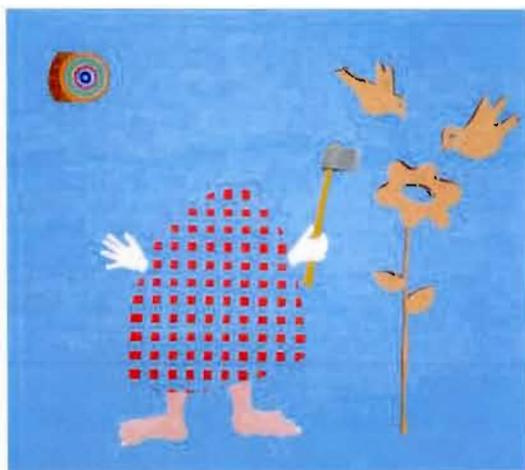


Fig. 34 : Cynthia Girard, *Lumberjack* (2004), acrylic on canvas, 190 x 214 cm



Fig. 35 : Véronique Isabelle, *Requiem* (2005), acrylique sur toile, 151 x 120 cm.



Fig. 36 : Pêio Eliceiry, *Autoportrait* (2007), acrylique sur toile, 122 x 122 cm

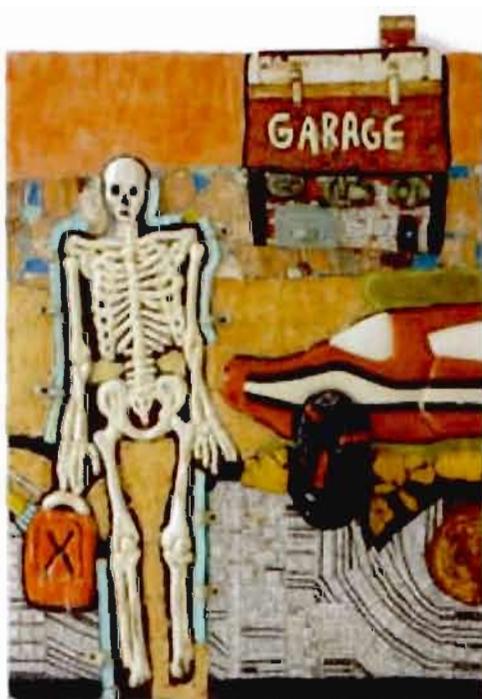


Fig. 37 : Isa B. Junk, *Sur la route* (2005), Médium mixte sur bois, 122 x 91,5cm



Fig. 38 : Fabrice Landry (2006), (informations non disponibles) www.rythmes.tv/festival2006/artists/arts/fabrice2.php



Fig. 39 : Pêio Eliceiry, *Les Gitans* (2007), acrylique et pastel sur papier marouflé, 51 x 65 cm



Fig. 40 : Amélie-Laurence Fortin, *Casa blanc* (2003), acrylique sur toile, 114,3 x 114,7 cm

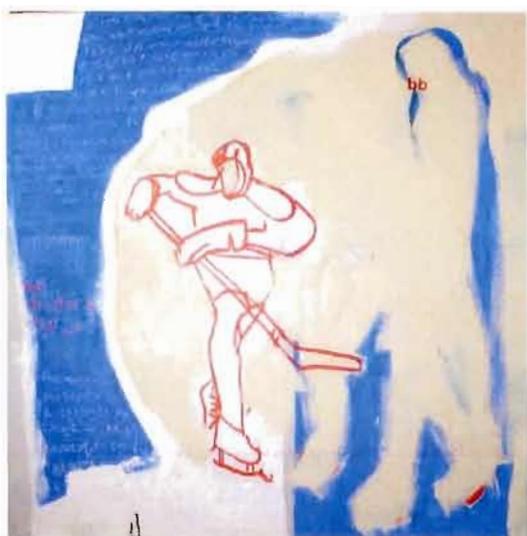


Fig. 41 : Amélie-Laurence Fortin, *Le hockey bleu* (2004), acrylique sur toile, 121,3 x 121,3 cm

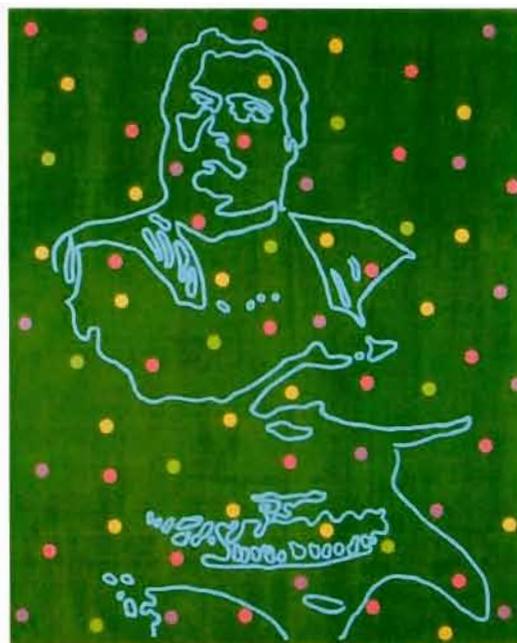


Fig. 42 : Cynthia Girard, *Louis Cyr* (2002), acrylique sur toile, 160 x 193 cm



Fig. 43 : Julie Ouellet, *Éloge de la gravité #3* (2005), huile et encaustique sur bois, 152,5 x 152,5 cm



Fig. 44 : Marie-Hélène Bellavance, *Le porteur d'ombre no 3* (2007), mortier, pastel et graphite sur toile, 15 x 15 cm



Fig. 45 : Véronique Isabelle, *Crash* (2005), acrylique sur toile, 107 x 122 cm.



Fig. 46 : Amélie Desjardins, *Élan* (2006), acrylique et collage sur toile, 2 x 36 x 51 cm



Fig. 47 : Max Wyse, *Le marché* (2006), technique mixte sur plexiglas, 122 x 122 cm



Fig. 48 : Thierry Arcand-Bossé, *Pork Brand* (2007), acrylique sur toile, 158 x 122 cm

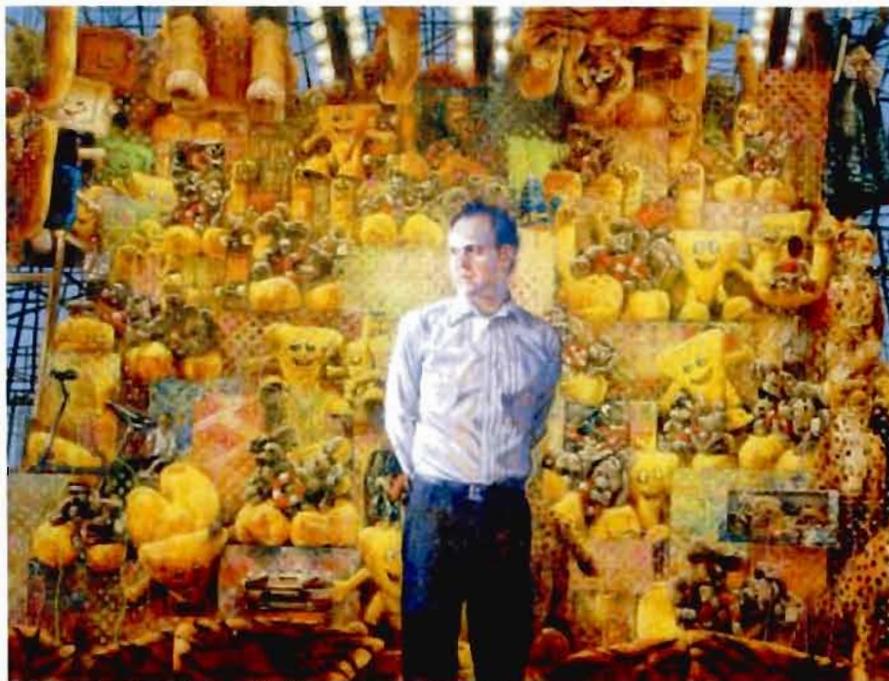


Fig. 49 : Rafael Sottolichio, *Horror Vacui (Le collectionneur)* (2005), huile et acrylique sur toile, 183 x 244 cm



Fig. 50 : Christian Messier, *Babe* (informations non disponibles)



Fig. 51 : David Lafrance, *Toxic Man* (2005), huile sur toile, 40 x 48"



Fig. 52 : Pascal Caputo (2006), (informations non disponibles) www.rythmes.tv/festival2006/artists/arts/pascal2.php

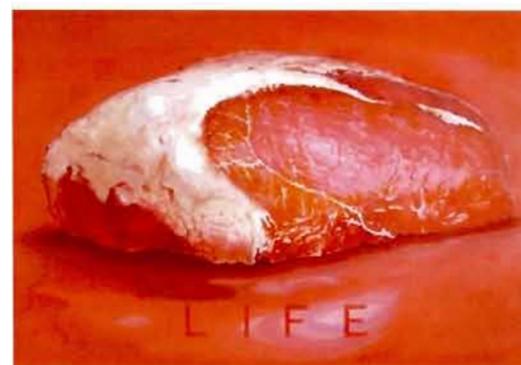


Fig. 53 : Thierry Arcand-Bossé, *LIFE (steak no.3)* (2006), huile et acrylique sur toile, 168 x 244 cm



Fig. 54 : Nicolas Grenier, *Sans titre (personnage 1)* (2006), huile sur panneau, 152 x 122 cm



Fig. 55 :Thierry Arcand-Bossé, *Figures avec vache* (2005), acrylique sur toile, 228,6 x 228,6 cm



Fig. 56 : Martin Sénéchal, *Sans titre (série Logo-trip)* (2004), acrylique sur toile, 92 x 84 cm



Fig. 57 : Bruno Gareau, *Sans-titre* (2002), techniques mixtes, détail.



Fig. 58 : Jean-Sébastien Denis, *Embranchement 05-08* (2005), technique mixte sur toile, 97 x 138 cm



Fig. 59 : Pierre-Yves Girard, *Triscapellei* (2006), huile sur toile, 30 x 46"

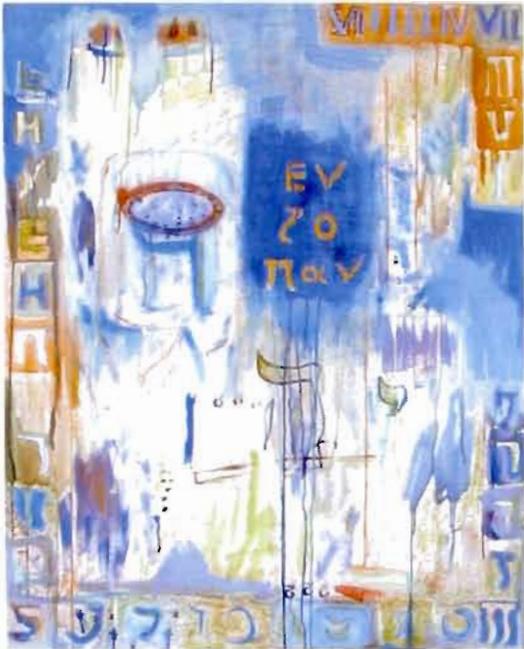


Fig. 60 : Péo Eliceiry, *Un le Tout* (2006), médiums mixtes sur toile, 125 x 105 cm



Fig. 62 : David Lafrance, *Sceptic friendly* (2006), huile sur toile, 40 x 48".



Fig. 61 : Christian Messier, *Chef*, (informations non disponibles)

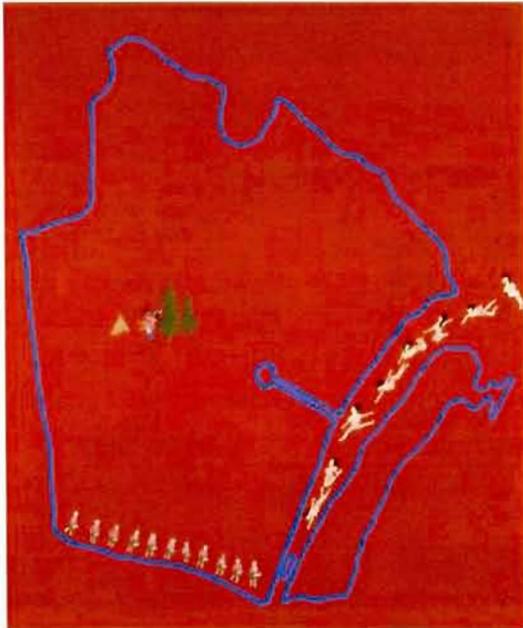


Fig. 63 : Cynthia Girard, *Filles du roi / Filles de joie* (2002), acrylique sur toile, 216 x 184 cm (MNBAQ)



Fig. 64 : Nancy Bourassa, *Composition bêtes* (2005), techniques mixtes, 130 x 173 cm



Fig. 65 : Bruno Gareau, *Grandir* (2005), médiums mixtes sur papier, 26 x 30 cm



Fig. 66 : Alain Bonder, *Sans-titre* (2003), techniques mixtes, 51 x 55"



Fig. 67 : Max Wyse, *Tlalpujahu* (2005), technique mixte sur plexiglas, 61 x 244 cm



Fig. 68 : Marc Séguin, *Void 2* (2006), huile sur toile, 274 x 406 cm

Annexe I : Grille d'entretien avec les artistes

1. Commençons par tracer en quelques mots ta²⁴² biographie et les grandes lignes de ton cheminement artistique...
 - a. Date de naissance
 - b. École des arts
 - c. Les étapes importantes de la reconnaissance, comme l'entrée sur le marché de l'art
 - d. Des projets d'avenir particuliers?

2. Tu pratiques la peinture depuis plusieurs années? ____
 - a. As-tu pratiqué ou pratiques-tu d'autres formes de création? ____
 - b. Que signifie pour toi le fait de faire de la peinture plutôt qu'une autre forme d'art? Est-ce un choix, une préférence, tout simplement un médium qui te convient?
 - c. Est-ce que ça veut dire quelque chose de particulier de faire de la peinture actuellement, par rapport aux autres formes de création possibles aujourd'hui?
 - d. Comment peut-on décrire la place de la peinture dans le monde de l'art actuellement? Une pratique vivante, vraiment vivante, ou plutôt laissée pour compte? Est-ce qu'il y a eu à ton avis une évolution là-dessus dans les dernières années, un «retour» ou plutôt un «recul» de la pratique picturale?

3. Tu te considères comme un artiste professionnel ____
 - a. Est-ce que tu vis de ton travail de peintre?
 - b. Réponse OUI - Fais-tu aussi des demandes de subventions, de bourses, est-ce que tu vends suffisamment d'œuvres?
 - c. Réponse NON – As-tu un autre emploi? Vends-tu tout de même quelques œuvres? Fais-tu aussi des demandes de subventions, de bourses?
 - d. Quel serait ton idéal d'exercice de ton métier : une entente avec UNE ou PLUSIEURS galeries ou encore un mécène, un collectionneur, ou ça serait plutôt un travail plus en retrait avec des expositions occasionnelles, dans des galeries, dans des événements...?
 - e. À ton avis, est-ce que les modalités du travail d'artiste dont on vient de parler influencent le travail créatif?

4. Et en tant qu'artiste professionnel, comment conçois-tu ton rapport à la société?
 - a. Est-ce que tu exerces un métier comme un autre ou penses-tu que tu as un rôle particulier à jouer dans la société avec ton travail : de documenter, de questionner, de montrer quelque chose, par exemple?
 - b. Est-ce que l'implication dans ton milieu de vie fait partie de ta pratique? Par exemple est-ce que tu accepterais d'aller parler de ton travail dans des écoles, ou de participer à la vie communautaire en tant qu'artiste?
 - c. Est-ce qu'on t'a déjà sollicité en tant qu'artiste pour participer à des activités particulières?
 - d. Et par rapport à la communauté artistique, quel est ton rapport au milieu de l'art? Est-ce que c'est important pour toi d'être impliqué dans cette communauté-là?

²⁴² Cette version du questionnaire est conçue à la deuxième personne du singulier, s'adressant généralement à de jeunes artistes envers qui la forme de politesse semble déplacée et inutilement protocolaire. Il va sans dire qu'à l'occasion de certaines entrevues, le questionnaire devrait être modulé.

Parlons un peu de la réception de ton travail.

5. Pour toi, à qui s'adresse ton travail? Qui, idéalement, devrait recevoir tes œuvres?
 - a. Quel serait ton idéal à l'égard de la réception de tes œuvres... Comment décrirais-tu la réception dont tu bénéfices actuellement, et qu'est-ce que tu aimerais?
 - b. ... À l'intérieur de la communauté artistique? / ... Par les médias, la critique / ... Dans le reste de la société
 - c. As-tu des ambitions internationales?
6. À ton avis, quel est le contexte le plus propice pour entrer en contact avec tes œuvres? Une galerie, un musée, un autre lieu d'exposition comme un café, un restaurant, un lieu public comme un édifice gouvernemental ou une bibliothèque, ou encore sur Internet par exemple.
 - a. Et pour l'art en général, et la peinture en particulier, penses-tu qu'il y a des contextes plus appropriés que d'autres?
 - b. Quel discours serait le plus approprié pour approcher les œuvres d'art aujourd'hui, particulièrement les œuvres peintes? La description, le sentiment ressenti, la critique formelle, l'analyse du sens, l'interprétation? Penses-tu qu'il y a des types de discours à bannir ou à encourager?

Merci beaucoup pour ces précieuses informations, c'était la partie un peu plus sociologique de l'entrevue... Si tu le veux bien, on va continuer en parlant un peu de ton travail...

1. J'aimerais savoir comment tu abordes une toile vierge, un nouveau projet. As-tu une technique d'approche spéciale?
2. Utilises-tu une technique de documentation particulière? Avant, pendant, après la réalisation?
3. Comment procèdes-tu au choix des thèmes, des figures, des signes?
4. Dirais-tu que tu fais une peinture narrative, qui raconte?
5. Accordes-tu une grande place du travail formel ? *Si NON*, qu'est-ce qui est plus important?
6. As-tu un rapport particulier aux couleurs, à la lumière?
7. Est-ce que le choix du format, ou l'aspect de l'objet-tableau est un enjeu de ton travail?
8. Accordes-tu une grande importance au travail de réflexion, d'élaboration conceptuelle ou décrirais-tu ta démarche dans de tout autres termes?
9. Dirais-tu que ce qui se passe dans la société influence ton travail, l'actualité, les enjeux sociaux, ton opinion à l'égard du monde?
10. Cherches-tu à produire une réaction particulière chez le regardeur de tes œuvres?
11. Est-ce qu'on aborde différemment une œuvre faite pour soi, à temps perdu et une œuvre pour un concours, une commande?
12. Quel est ton rapport au temps dans ton travail artistique? Au temps et à la durée.
 - c. Est-ce que c'est différent de travailler dans l'urgence ou à temps perdu? Est-ce que ce sont des situations auxquelles tu es confronté?
 - d. Trouves-tu qu'il y a un rythme dans la transformation de ton travail?
 - e. Les matériaux avec lesquels tu travailles impliquent-ils des contraintes de temps particulières qui influencent tes choix artistiques?
 - f. La durabilité de l'œuvre est-elle un enjeu pour toi?
 - g. Est-ce que le passé et le futur, le tien, celui de la société, ou encore celui de l'histoire de l'art a une importance particulière pour ton travail?
 - h. Penses-tu que travail artistique est-il un travail différent des autres à l'égard des exigences contemporaines de productivité et d'efficacité?

En terminant, pourrais-tu me dire deux ou trois mots qui te viennent spontanément à l'esprit quand tu penses à l'art contemporain? À ta propre pratique?

BIBLIOGRAPHIE

- ARBOUR, Rose-Marie. 1999. *L'art qui nous est contemporain*. Montréal : Éditions Artexes.
- ARDENNE, Paul. 1997. *ART L'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*. Paris : Édition du regard.
- . 1999. *L'art dans son moment politique*. Bruxelles : La Lettre volée.
- ARENDT, Hannah. 1972. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- . 1981. *La vie de l'esprit. Tome 1 : La pensée*. Paris : PUF.
- . 1986. *Vies politiques*. Paris : Gallimard.
- . 1988. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Presses pocket.
- . 2001. *Qu'est-ce que la politique ?* Paris : Seuil.
- . 2005. *Journal de pensée 1950-1973*. Paris : Seuil.
- . 1996. « La politique a-t-elle finalement encore un sens », *Politique et pensée: colloque Hannah Arendt*, Paris : Payot, pp. 235-242.
- . 2000. *La philosophie de l'existence et autres essais*, Paris : Payot.
- ARTIÈRES, Philippe. 2004. *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy, juin 2001*. Paris : Kimé.
- BABIN, Sylvette. 2005. « Éditorial : Pour un monde imparfait », *ESSE Arts+Opinions*, no 53 « Utopies et dystopies ».
- BAUDRILLARD, Jean. 1997. *Illusion, désillusion esthétique*. Paris : Sens et Tonka.
- BAYRLE, Thomas (dir.). 2003. *Vitamine P : New Perspectives in Painting*, New York: Phaidon.
- BECKER, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- BAUDELAIRE, Charles. 1863. « Le peintre de la vie moderne ». *Le Figaro*, 26 et 29 novembre 1863. Paris. Disponible en ligne : <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1>, consulté le 10 avril 2007.

BELLAVANCE, Guy, Léon BERNIER et Benoît LAPLANTE. 2006. *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels Rapport d'enquête, phase 1* (Document produit pour le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec – RAAV). Montréal : INRS Urbanisation, Culture et Société.

BELLAVANCE, Guy. 1991. *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec (Thèse de Sociologie)*. Montréal : Université de Montréal.

BOURDIEU, Pierre. 2001. « Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question » dans *Penser l'art à l'école*, Paris : Actes Sud et École des Beaux-Arts de Nîmes, pp. 13-54.

BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Paris : Presses du réel.

BRADLEY, Jessica et Lesley JOHNSTONE (dir.). 1998. *Réfractions : Trajets de l'art contemporain au Canada*. Montréal : Éditions Arttextes / Bruxelles : La Lettre Volée.

BRECHT, Bertolt. 1978. *Journaux 1920-1922 ; Notes autobiographiques 1920-1954*. Paris : L'Arche.

———. 1967. *Poèmes*, 9 v., Paris : L'Arche

———. 1968. *Me-ti, livre des retournements : fragment*. Paris : L'Arche.

———. 1974. *Théâtre complet*, 6 v., Paris : L'Arche.

BORDET-MAUGARS, Maryse. 1994. *Kandinsky : 1866-1944*. Paris : Cercle d'art.

CALQ. 2006. *Les arts visuels au Québec : États de la situation*. Hélène LAROCHE (s.l.d.) (document préparé par la Direction des arts visuels, des arts médiatiques et de la littérature du Conseil des arts et des lettres du Québec dans le cadre du Forum sur les arts visuels au Québec). Québec : CALQ (Conseil des arts et lettres du Québec).

CALQ. 2004. *Les expositions d'art contemporain dans les centres d'artistes en arts visuels au Québec, Constat du CALQ*, no 8, juillet 2004. Québec : CALQ

CARANI, Marie (dir.). 1992. *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Québec : Éditions du Septentrion.

CHEVRIER, Jean-François (dir.). 1997. Dossier « Michel Foucault – Of Other Spaces », *Documenta x : The Book*. Ostfildern-Ruit, Allemagne : Cantz, pp. 274-429.

CÔTÉ, Jean-François. 2003. *Le Triangle d'Hermès : Poe, Stein, Warhol : figures de la modernité esthétique*. Bruxelles : La Lettre volée.

CUCHE, Denys. 2001. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte.

- DANTO, Arthur. 1996. *Après la fin de l'art*. Paris : Seuil.
- DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY (s.l.d.). 1999. *Déclics Art et société : le Québec des années 1960 et 1970*. Québec et Montréal : Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides.
- DE DUVE, Thierry. 2004. « Ah! Manet... Comment Manet a-t-il construit *Un bar aux Folies-Bergères* », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp.95 à 112.
- DEFERT, Daniel. 1997. «Foucault, Space and Architects», *Documenta x: The Book*. Ostfildern-Ruit, Allemagne: Cantz, pp. 274-283.
- . 2004. « L'espace s'écoute (texte de présentation) » dans Michel Foucault, *Utopies et hétérotopies*, disque audio, Paris : INA Mémoire vive. Disponible en ligne : <http://www.abeillemusique.com/produit.php?cle=10832>
- DELEUZE, Gilles. (1986) 2004. *Foucault*, Paris : Minuit.
- DOYON/DEMERS. 2003. «Citoyen "volontaire"». *ESSE Arts+Opinions*, no 48, p. 6-11.
- DUCHAMP, Marcel. 1994. *Duchamp du signe : écrits*. Paris : Flammarion.
- DUCRET, André. 1990. *Mesures. Études sur la pensée plastique*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- . 2006. *L'art pour objet. Travaux de sociologie*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- ESSLIN, Martin (trad. Renée Villoteau). 1961. *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*. Paris : Julliard.
- FISCHBACH, Fred. 1976. *L'évolution politique de Bertolt Brecht 1913-1933*. Villeneuve-d'Ascq : Publications de l'Université de Lille I.
- FLYNN, Bernard. 1991. «Positions de l'œuvre d'art dans la philosophie de Hannah Arendt», *La Part de l'œil : Art et phénoménologie*, no 7, Bruxelles : La Part de l'œil, pp. 73-80.
- FOUCAULT, Michel. (1966) 1990. « Les Suivantes », *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, pp. 19-31.
- . 1966. «La pensée du dehors» dans *Critique*, no 229, juin 1966, pp. 523-546. (DÉ II, p. 547)
- . 1968. «Ceci n'est pas une pipe» in *Les Cahiers du chemin*, no 2, 15 janvier 1968, pp. 79-105. (DÉ II, p. 663)
- . 1972. «La Folie, absence d'œuvre» dans *Histoire de la folie*. Paris : Gallimard, pp. 575-603.

———. 1975. «La peinture photogénique», *Le désir est partout, Fromanger*, Paris : Galerie Jeanne Bucher, pp. 1-11.

———. 1982. «La pensée, l'émotion» dans Duane MICHALS, *Photographies de 1958 à 1982*. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris, pp. III-IV. (DÉ II, p. 1062)

———. 1984. «Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)», dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5, s.l., pp. 46-49. (DÉ II, p. 1571)

———. 2001. *Dits et écrits : 1954-1988*, 2v. Paris : Gallimard.

———. 2004. « La peinture de Manet », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp. 21-50.

———. 1976. *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

FOURNIER, M. et V. RODRIGUEZ. 2002. «Le monde des arts visuels», dans *Traité de la Culture*. Québec : Éditions de l'IQRC (Institut québécois de recherche sur la culture).

FRANCASTEL, Pierre. 1970. *Essais de sociologie de l'art*. Paris : Denoël/Gonthier.

FREITAG, Michel. 1986. *Dialectique et société*, 2 v. Montréal : Éditions Saint-Martin.

———. 1996. «La condition paradoxale de l'art dans la société postmoderne», *Société : L'art et la norme*, no 15-16. Montréal : Groupe autonome d'édition. pp. 59-155.

———. 2002. *L'oubli de la société*, Québec et Rennes : Presses de l'Université Laval et Presses universitaire de Rennes.

GADAMER, Hans Georg. 1992. *L'actualité du beau*. Aix-en-Provence : Alinéa.

GAILLARD, Françoise. 2004. « La culture de l'individualité », *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy, juin 2001*. Paris : Kimé, pp. 109-124.

GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME. 1994. *L'art contemporain en question*. Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume, Conférences et colloques.

GLEIZAL, Jean-Jacques. 1994. *L'art et le politique : Essai sur la médiation*. Paris : PUF.

GROS, Frédéric. 2004. « De Borges à Magritte », *Michel Foucault, la littérature et les arts : actes du colloque de Cerisy, juin 2001*. Paris : Kimé, pp. 15-22.

GROUT, Catherine. 2005. « Destination publique », dans *Abus mutuel : actes du colloque*. Montréal : Optica.

HEINICH, Nathalie. 2004. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, Repères.

- . 1997. «Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art et comment pourrait-elle en parler», *Sociologie de l'art*, no 10. Bruxelles : La Lettre volée, p. 11-23.
- . 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- IMBERT, Claude. 2004. «Les droits de l'image», dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp. 147-164.
- IRVIN, Sherri. 2005. «Interprétation et description d'une œuvre d'art», *Philosophiques*, vol. 32, no 1. Montréal : Bellarmin, pp. 135-148.
- JEUDY, Henri-Pierre. 1999. *L'irreprésentable*. Paris : Sens & Tonka.
- JIMENEZ, Marc. 2004. *L'esthétique contemporaine : tendances et enjeux*. Paris : Klincksieck.
- KAREL, D. et MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC. 2005. *Peinture et société au Québec*, Québec : Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval.
- LACERTE, Sylvie. 2007. *La médiation de l'art contemporain*. Montréal : Le Sabord.
- LÉVESQUE, Luc. 2004. Communication dans le cadre du colloque *Art actuel et espace public*, Montréal Arts Interculturels (MAI), 29 septembre au 2 octobre 2004, organisé par le Comité art public d'Artextes.
- LORIES, Danielle. 1989. «Nous avons l'art pour vivre dans la vérité», *Man and World*, vol. 22, pp. 113-132.
- LUHMANN, Niklas (trad. Michel Meune). 2001. «La littérature comme réalité fictionnelle» in *Revue canadienne de littérature comparée*, no 26 : 3-4, pp. 23-35.
- MACM : MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL. 2002. *L'œuvre comme traceur du social, Colloque, Montréal, 2002*. Montréal et Québec, Musée d'art contemporain de Montréal. Enregistrement sonore et vidéo.
- MAJASTRE, Jean-Olivier et Alain PESSIN (dir.). 2001. *Vers une sociologie des œuvres (tome I et II), Cinquièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble, 1999*. Paris : L'Harmattan. (Actes du colloque, Grenoble, 1999)
- MAJASTRE, Jean-Olivier, Alain PESSIN et G. RODRIGUEZ, (dir.). 1992. *Art et contemporanéité, Premières rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble, 1991*. Bruxelles : La Lettre volée.
- MAJASTRE, Jean-Olivier. «Sociologie de l'art, art de la sociologie», dans MAJASTRE, Jean-Olivier, Alain PESSIN et G. RODRIGUEZ, (dir.). 1992. *Art et contemporanéité, Premières rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble, 1991*. Bruxelles : La Lettre volée.

- MARESCA, Sylvain. 1999. « Remix », *Parachute*, no 95, juillet/septembre 1999, pp. 7-36.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964) 2005. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.
- MICHAUD, Yves. 1997. *La crise de l'Art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris : PUF.
- MILLET, Catherine (s.l.d.). 1994. *ArtPress*, Hors-série, no 15, Paris.
- MOULIN, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion
- NEYRAT, Yvonne. 1999. *L'art et l'autre : le miroir dans la peinture occidentale*. Paris : L'Harmattan.
- NOCHLIN, Linda. 1989. *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York : Harper & Row.
- PERRET, Catherine. 2004. «Le modernisme de Foucault», dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp.113-126.
- PEQUIGNOT, Bruno. 1993. *Pour une sociologie esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- . 2005. « Sociologie de l'art en France : un état des lieux », *Sociedade e estado*, vol. 20, no 2, Brasilia : Departamento de Sociologia de Universidade de Brasilia, pp. 303-335.
- PONTBRIAND, Chantal (dir.). 2001. *Parachute : L'idée de communauté_The Idea Of Community 1, 2 et 3*, no 100 à 103, 2000-2001, Montréal.
- . 2003. *Parachute : Économies Bis_Economy-Biz*, no 110, juin 2003, Montréal.
- . 2003. *Parachute : Démocratie_Democracy*, no 111, septembre 2003, Montréal.
- . 2004. *Parachute : Résistance_Resistance*, no 115, septembre 2004, Montréal.
- RICOEUR, Paul. 1996. « Pouvoir et violence », *Politique et pensée: colloque Hannah Arendt*, Paris : Payot, pp. 205-232.
- RODRIGUEZ, Véronique. 2002. « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, no 2. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 121-138.
- SAISON, Maryvonne. 2004. «Michel Foucault, un regard» dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil.
- SIMMEL, Georg (trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel). 1988. *La Tragédie de la culture et autres essais*. Paris : Rivages.

- SIOUI-DURAND, Guy. 1997. *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec : Éditions Intervention.
- SPECTOR, Nancy. 1994. « Felix Gonzalez-Torres: Travelogue », *Parkett*, no 39. Zurich : Parkett Verlag.
- SOJA, Edward W. 1996. « Heterotopologies: Foucault and the Geohistory of Otherness », dans *Thirdspace : journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, États-Unis : Blackwell.
- TALON-HUGON, Carole. 2004. « Manet ou le désarroi du spectateur », dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp. 65-80.
- TELLIER, Frédéric. 2003. *La société et son double. Essai sur les formes sociales*. Castelnau-le-Lez : Éditions Climats.
- TRÉPANIÉ, Esther. 1998. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec : Nota Bene.
- TRIKI, Rachida. 2004. « Foucault en Tunisie » dans Maryvonne SAISON (dir.), *La peinture de Manet suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris : Seuil, pp. 51-64.
- UZEL, Jean-Philippe. 2003. « L'art micropolitique est-il politique? ». *ESSE arts+opinions*, n° 48, pp. 12-15.
- . 1995. *L'exposition dans l'art contemporain : critique sémiotique des fondements politiques de l'esthétique moderne*. Thèse de Sciences politiques. Grenoble : Université Pierre Mendès France – Grenoble II / Institut d'études politiques de Grenoble.
- . 1997. « Pour une sociologie de l'indice », *Sociologie de l'art*, no.10, p. 25-51.
- VANDER GUCHT, Daniel. 2004. *Art et politique, Pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Labor.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. 1997. *Philosophie des images*. Paris : PUF.
- ZOLBERG, Vera L. 1990. *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge, É.-U. : Cambridge university Press.

Sites internet utilisés pour la recherche sur le corpus²⁴³

CENTRE D'ARTISTE CLARK : www.clarkplaza.org/programmation/04-05/04-05.html (Annie Conciecao-Rivet, Martin Cuillerier, Ziad Naccache)

CENTRE D'ARTISTE GALERIE VERTICALE : www.galerieverticale.com/web/wb/pages/fr/membres/mathieulevesque.php (Mathieu Lévesque)

CENTRE D'ARTISTE PLEIN-SUD : www.plein-sud.org/encans/senechal.html (Martin Sénéchal)

CENTRE D'ARTISTE PRAXIS : www.artactuel.ca/main.cfm?p=05_100&l=fr

ENTREPRISES PIERRE LAFLEUR : www.pierrelafleur.com/index_fr.htm (Hugo Bélanger, Péo Eliceiry, Pierre-Yves Girard)

EXPOSITION FAIT À MONTRÉAL/MADE IN MONTRÉAL (janvier 2006, Musée Juste pour rire, Commissaire : Marc Séguin). http://info.branchez-vous.com/communiqués/cnw/ART/2006/01/200601191400CANADANWCANADAPF_C3864.html (Peintres du corpus participants: Philippe Allard, Christian Audet, Marie-Hélène Bellavance, Simon Bilodeau, Nancy Bourassa, Pascal Caputo, Maguy Carpentier, Martin Cuillerier, Bruno Gareau, David Lafrance, Mathieu Lévesque, Natalie Reis, Marc Séguin, Martin Sénéchal.)

FESTIVAL RYTHMES DU MONDE (juin 2006, Vieux-Port de Montréal)
www.rythmes.tv/festival2006/artists/arts/gallery.php (Peintres du corpus participants: Pascal Caputo, Étienne Jubinville, Fabrice Landry, Nancy Bourassa)

GALERIE ART MÛR : www.artmur.com/english/artistes/ (Annie H.-Hotte, Nicolas Grenier)

GALERIE DEBELLEFEUILLE : www.debellefeuille.com/artists.html (D. Gaucher, O. Longpré)

GALERIE LA FABRIQ : www.lafabric.com/fr-ben.html (Benjamin Klein)

GALERIE LACERTE / ORANGE : www.galerielacerte.com/Qc/Artistes.asp et www.galerieorange.com/Mtl/Artistes.asp (Thierry Arcand-Bossé, Martin Bureau, Sophie Privé, Iannick Raymond, Rafael Sottolicchio)

GALERIE PEAK GALLERY : www.peakgallery.com/artists/brault_dan.htm (Dan Brault)

GALERIE SAS : www.galeriesas.com/fr/artists/index.php (Amélie Desjardins, Bruno Gareau, Isa B. Junk)

²⁴³ Note : Le contenu de tous ces sites a été confirmé le 20 septembre 2007. Pour chaque référence, le ou les noms des artistes concernés par ce site sont donnés entre parenthèses.

GALERIE SIMON BLAIS : www.galeriesimonblais.com/fr/artistes.php (Jean-Sébastien Denis, Yann Leroux, Julie Ouellet, Marc Séguin, Max Wyse)

GALERIE ST-LAURENT+HILL :
www.stlaurentplushill.com/artists/03_list/gauvreau/gauvreau.html (Isabelle Gauvreau, etc.)

GALERIE TROIS POINTS : www.galerietroispoints.qc.ca/artists.php

MACM : www.macm.org/en/presse/9.html (Cynthia Girard)

MUSÉE DES LAURENTIDES : www.museelaurentides.ca/bourassa.html (Nancy Bourassa)

SYMPOSIUM DE BAIE-SAINT-PAUL : www.symposium-baiesaintpaul.com/artistes.aspx
(Simon Bilodeau, Thierry Arcand-Bossé)

SYMPOSIUM PAN!PEINTURE (Symposium de peinture, 4 au 27 août 2006, Le Lieu, Québec) :
www.inter-lielieu.org/panpeinture/index.html (Peintres du corpus participants: Christian Audet, Thierry Arcand-Bossé, Francis Arguin, Dan Brault, Paul Brunet, Nicolas Fleming, Caroline Jean, Benjamin Klein, David Lafrance, Christian Messier, Marie-Eve Pettigrew, Sophie Privé, François Simard)

www.alainbonder.com (Alain Bonder)

www.all-art.ca (Philippe Allard)

www.artnet.com/artists/424884504/maguy-carpentier.html (Maguy Carpentier)

www.davidlafrance.com (David Lafrance)

www.dgillanders.com (David Gillanders)

www.flickr.com/photos/cmessier/sets/72157601081565887/ (Christian Messier)

www.heiditaillefer.com (Heidi Taillefer)

www.junskool.no-ip.org/amelialaurencefortin/artwork.html (Amélie-Laurence Fortin)

www.mariehelenebellavance.com (Marie-Hélène Bellavance)

www.nataliereis.com (Natalie Reis)

www.patrickbernatchez.com (Patrick Bernatchez)

www.sophiejodoincom (Sophie Jodoin)

www.stephaniegevrey.com (Stéphanie Gevrey)