

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*HÉTÉROTOPIE : DE L'IN SITU À L'IN SOCIUS*

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
HÉLÈNE DOYON

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.»

## REMERCIEMENTS

En tout premier lieu, c'est à Jean-Pierre Demers que se dirige toute ma reconnaissance pour l'ensemble de notre œuvre, Doyon/Demers, et pour cette relation exceptionnelle que nous développons depuis 1983. Plus spécifiquement, je le remercie sincèrement d'avoir su m'accompagner, me soutenir, me relire et me conseiller tout au long de ce parcours qui, de par la nature de ses exigences, se voulait plus diviseur que rassembleur.

Ensuite, j'aimerais remercier ma directrice, la professeure Joanne Lalonde. Son écoute, la finesse de ses questions et commentaires ainsi que sa compréhension et sa patience m'ont été très précieuses. Ma gratitude va également à toutes les personnes qui ont collaboré à nos œuvres d'autocaptations que ce soit à titre de participants ou d'aides techniques. Je ne les nommerai pas ici, elles sont trop nombreuses, mais qu'elles se sachent toutes incluses dans l'expression de cette pensée. On trouvera toutefois les crédits pour *Hétérotopie panoptique* en appendice.

Enfin, je remercie le Fonds FCAR pour avoir soutenu mes études jusqu'à l'obtention de mon poste de professeure à l'École des arts visuels de l'Université Laval, en 2003.

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>LISTE DES FIGURES.....</b>	<b>V</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>8</b>
<b>CHAPITRE I : APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES .....</b>	<b>16</b>
1.1 ARTICULATION DES RAPPORTS THÉORIE/PRATIQUE.....	16
1.2 MÉTHODOLOGIES.....	19
1.2.1 <i>Heuristique</i> .....	21
1.2.2 <i>Herméneutique</i> .....	26
1.2.3 <i>Indisciplinarité</i> .....	32
<b>CHAPITRE II : CIRCONSCRIRE L'HÉTÉROTOPIE, L'IN SITU ET L'IN SOCIUS .....</b>	<b>41</b>
2.1 LE LIEU.....	42
2.2 ESPACE LEIBNIZIEN ET ESPACE SOCIAL.....	44
2.3 HÉTÉROTOPOLOGIE.....	49
2.4 <i>HÉTÉROTOPIE</i> : ESPACES IDENTITAIRES .....	54
2.5 DE L'UTOPIE À L'HÉTÉROTOPIE .....	56
2.6 LA NOTION D'IN SITU.....	60
2.7 IN SITU ET IN SOCIUS .....	67
<b>CHAPITRE III : DIVERSIFICATION DES HÉTÉROTOPIES.....</b>	<b>75</b>
3.1 ESPACES <i>HÉTÉROTOPIQUES</i> FOUCALDIENS .....	75
3.1.1 <i>De l'influence structuraliste</i> .....	75
3.1.2 <i>Du panoptisme</i> .....	81
3.2 RETOUR SUR L'HÉTÉROTOPIE DE VATTIMO.....	88
3.2.1 <i>Postmodernité et distorsion ontologique</i> .....	89
3.3 L'ESPACE DES AUTRES.....	93
3.3.1 <i>Le Troisième espace</i> .....	94
3.3.2 <i>Limites du texte</i> .....	98
3.3.3 <i>Rencontre : Hétérotopie<sup>F</sup> + Hétérotopie<sup>V</sup></i> .....	104
3.4 ESPACES PARTAGÉS EN DEHORS DE TOUS LIEUX.....	106

<b>CHAPITRE IV : LA TRILOGIE DES AUTOCAPTATIONS .....</b>	<b>109</b>
4.1 DÉFINITION DU CORPUS .....	110
4.1.1 <i>Communauté d'auteurs dispersés en société et cie</i> .....	111
4.1.2 <i>Veuves de chasse</i> .....	116
4.1.3 <i>Hétérotopie panoptique</i> .....	120
4.2 SPÉCIFICITÉS DU CORPUS.....	121
4.2.1 <i>Incitatifs à la participation autonome et volontaire</i> .....	121
4.2.2 <i>Dispositifs d'autocaptation</i> .....	126
4.2.3 <i>Dispositifs de diffusion</i> .....	129
4.2.4 <i>Singularité contextuelle : l'installation Hétérotopie panoptique</i> .....	132
4.2.5 <i>Le repas et la table comme lieu hétéropique (in socius)</i> .....	138
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>148</b>
<b>APPENDICE A .....</b>	<b>151</b>
A1. ENTENTE CONTRACTUELLE .....	151
<b>APPENDICE B .....</b>	<b>155</b>
B1. FICHE TECHNIQUE .....	156
<i>Enregistrement des autocaptations</i> .....	156
<i>Diffusion à la Galerie r<sup>3</sup></i> .....	156
B2. ÉTAPES DE RÉALISATION.....	157
B3. CRÉDITS.....	158
<b>RÉFÉRENCES .....</b>	<b>159</b>

## LISTE DES FIGURES

<b>Figures 1 et 2 :</b> <i>Communauté d'auteurs dispersés en société et cie</i> , 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec). .....	112
<b>Figure 3 :</b> <i>Communauté d'auteurs dispersés en société et cie</i> , 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec). .....	113
<b>Figure 4 :</b> <i>Communauté d'auteurs dispersés en société et cie</i> , 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec). .....	115
<b>Figure 5 :</b> <i>Veuves de chasse</i> , 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3 <sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec). .....	117
<b>Figures 6 et 7 :</b> <i>Veuves de chasse</i> , 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3 <sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec). .....	119
<b>Figure 8 :</b> Avis de recherche, <i>Hétérotopie panoptique</i> , 2005. Galerie r <sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec). .....	122
<b>Figures 9 et 10 :</b> Les participants. <i>Hétérotopie panoptique</i> , 2005. Galerie r <sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec). .....	124
<b>Figure 11 :</b> Dispositif de suivi technique. <i>Veuves de chasse</i> , 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3 <sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec). ..	128
<b>Figures 12 et 13 :</b> Installation. <i>Hétérotopie panoptique</i> , 2005. Galerie r <sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec). .....	129
<b>Figure 14 :</b> Plans de l'installation, <i>Hétérotopie panoptique</i> , 2005. ....	131
<b>Figure 15 :</b> Installation. <i>Hétérotopie panoptique</i> , 2005. Galerie r <sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec). .....	132
<b>Figure 16 :</b> Représentation, plans et réalisation inspirés du <i>Panopticon</i> de Bentham. ....	133
<b>Figure 17 :</b> <i>Œuvres et œuvres d'art d'assaut</i> , 1992 [Première partie, à la Galerie Simon Blais]. In <i>La Quinzaine de la performance</i> , Optica, Montréal (Québec). .....	141
<b>Figures 18 et 19 :</b> <i>Œuvres et œuvres d'art d'assaut</i> , 1992 [Deuxième partie, terrain vague et troisième partie, colonne du Musée d'art contemporain de Montréal]. In <i>La Quinzaine de la performance</i> , Optica, Montréal (Québec). .....	142

## RÉSUMÉ

C'est à partir du concept d'*hétérotopie* et à la lumière de mon expérience et de ma connaissance du domaine des arts visuels et médiatiques que cette thèse-crédation propose une investigation de l'espace et du lieu, et ce, en vue de considérer les espaces relationnels, les espaces sociaux et, singulièrement, les *espaces autres*. Cette recherche qui se situe en continuité idéologique avec des productions artistiques des années soixante, *happenings* et *land art*, contribue au développement des nouvelles pratiques artistiques qui émergent dans le contexte actuel de démocratie culturelle. De fait, l'idée d'une intégration de l'art à la vie tend à se répandre, favorisant la participation du plus grand nombre d'individus à des activités artistiques ou culturelles — et inversement, favorisant l'implication créative des artistes dans l'espace urbain ou rural et, au mieux, avec une communauté donnée.

Ainsi, le concept d'*hétérotopie* sert de pivot à cet exercice d'interprétation, tant philosophique que sociologique, du phénomène des pratiques artistiques *in socius*, en lien avec les pratiques *in situ* qui se sont développées dans l'espace social. Ce dialogue herméneutique se veut donc une réflexion sur les *lieux et espaces autres* à partir desquels Michel Foucault élaborait, en 1966, son concept d'*hétérotopie*. Les années passant, certains protagonistes des *études culturelles* de même que le philosophe Gianni Vattimo en ont fait un concept paradigmatique de la postmodernité, en référence à la pluralité des communautés exprimées dans des expériences esthétiques particularisées. Dans l'exploration des liens qui s'établissent entre la conception foucauldienne et la conception vattimonienne, mon analyse de l'*hétérotopie* s'intègre à un regard que je porte sur ma pratique artistique qui — du lieu *autre* à la micro-communauté à laquelle elle donne provisoirement lieu — se manifeste dans la création de situations auxquelles des citoyens sont appelés à participer volontairement. Cette façon de conjuguer *hétérotopie* foucauldienne et *hétérotopie* vattimonienne présente l'intérêt d'opérer un rapprochement conceptuel qui, à ce jour, n'a pas encore été exploré. Cette dissertation doctorale est donc l'occasion de proposer une conception originale de l'*hétérotopie* et, ce faisant, d'apporter une notion opératoire dans l'analyse des pratiques *in socius*.

À l'appui de cette recherche doctorale, ma pratique artistique dispose d'un creuset créatif et réflexif dans l'invention du duo d'artistes Doyon/Demers. D'ailleurs, cette thèse-crédation se traduit également dans la conclusion d'un cycle de trois œuvres de Doyon/Demers prenant assise sur l'autocaptation audiovisuelle d'un *être-ensemble* impliquant la réunion de cinq à huit personnes autour d'un repas et d'une composante socioculturelle qui les relie en une micro-communauté qui s'ignore, mais que ces mises en œuvres actualisent. La trilogie débute avec *Communauté*

*d'auteurs dispersés en société et cie* (2000), ensuite vint *Veuves de chasse* (2001) et, finalement, *Hétérotopie panoptique* produite, au printemps 2005, en collaboration avec l'Unité de recherche en arts visuels de l'Université du Québec à Trois-Rivières. La table s'y révèle à chaque occasion comme étant le lieu *hétérotopique* de l'œuvre.

**Mots clés :** arts actuels, art et vie, *in situ*, *in socius*, *hétérotopie*, panoptisme, démocratie culturelle, micro-communauté, *indisciplinarité*, manœuvre.

## INTRODUCTION

Préalablement à toutes autres explications concernant cet essai qui vise à éclairer le passage de *l'in situ* à *l'in socius* par le biais du très postmoderne concept d'*hétérotopie*, il faut d'abord souligner qu'il s'agit ici d'une thèse-crédation. Aussi, c'est à mon engagement dans un vécu d'artiste et aux œuvres réalisées depuis une vingtaine d'années que je dois mon intérêt à présenter une théorie, à travailler un concept opératoire ou encore à construire une réflexion. Par conséquent, les dimensions théoriques de cette thèse, les notions qui y sont explorées et développées, lieu, espace, *in situ*, *site specificity*, *in socius*, *hétérotopie*, esthétique (sociale, relationnelle), manœuvre, etc., sont intrinsèquement liées à ma pratique artistique. En ce sens, il est primordial de préciser d'ores et déjà qu'à l'appui de cette thèse, ma pratique artistique en arts visuels et médiatiques dispose d'un creuset créatif qui se nourrit dans l'invention du duo d'artistes Doyon/Demers. En fait, depuis 1987, c'est dans une création réflexive que Jean-Pierre Demers et moi-même intégrons le projet de l'autre comme étant sien. « Et cela ne saurait être comme si nous étions seuls. » (Doyon/Demers, 1998a). Disant cela, je préciserai du même souffle que la relation entre Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers est souvent comparable à celle qu'entretient Doyon/Demers<sup>1</sup>, ou n'importe quel artiste individuel, avec les autres. Dans la conception de chacun de nos projets, nous sollicitons l'apport des uns et des autres, selon leurs compétences, expériences et habiletés. C'est dire que nous tenons compte de nos propres ressources et capacités, mais aussi de celles de notre réseau social, que ce soit en regard de la disponibilité et de l'accessibilité des connaissances et expertises que de celles des ressources matérielles.

---

<sup>1</sup> Par convention, Doyon/Demers s'accorde comme un nom collectif, à la troisième personne du singulier ou à la première personne du pluriel, selon le cas. Pour cette raison et afin de dissiper toute confusion, j'écris ce texte au « je » et j'emploie le « nous » quasi strictement en référence à nous deux (Doyon et Demers). Lorsqu'il s'agit de parler au nom du groupe auquel j'appartiens, que ce soit en tant que chercheur en arts visuels et médiatiques, ou parfois, tout simplement en tant qu'être humain (occidental), j'adopte plutôt le « on » ou à la rigueur le « nous » et le « notre » en italique.

Quoi qu'il en soit, vivre et travailler ensemble ne sauraient non plus se réduire au même que de travailler en solo. Questionnés à ce sujet par la revue *Espace* (1998a) qui se penchait justement sur le pourquoi des duos en art, nous avons formulé une sorte d'interprétation explicative qui correspond toujours, pour l'essentiel, à notre projet commun.

Un duo d'artistes qui vit et travaille ensemble, où l'un et l'autre se relancent continuellement — de l'impulsion à la réalisation — et se censurent mutuellement pour mieux se séduire. Cette méthode est pour nous porteuse d'un tel usufuit que chacun en oublie les redevances (n. 2).

[Les échanges au sein de notre duo ont produit] des manières, systèmes et processus pour s'affranchir momentanément de la modernité [et de sa normalisation]. Par incidence et à force de nous produire à même l'occupation d'espaces non-protégés — c'est-à-dire non identifiés à un ordre éthique et esthétique du domaine des arts visuels [et médiatiques], avec les années nous nous sommes créés : Doyon/Demers.

Cela implique une mémoire des attitudes et des actes de création issue d'un *être-ensemble* et d'une intention de continuité conceptuelle et intellectuelle dans la recomposition du moi divisé. Dans cette relation, la dimension que l'on reconnaît aux « je » est à même les décisions quotidiennes à prendre en ce qui concerne le couple, le couple d'artistes et le duo d'artistes. Or, ce qui nous habite et nous pousse à vouloir fusionner ces « je » — sensibles à différents réseaux d'intérêts — à ce « nous » constant dans le projet créateur, c'est la perspective de voir la réalisation de nos objectifs personnels à travers l'altérité désirée (p. 14).

Cela dit, c'est dans une pensée sans réelle préoccupation disciplinaire et dans une action sans discipline fixe que Doyon/Demers se manifeste le plus souvent, mais non exclusivement, en dehors des lieux protégés de l'art. Ce faisant, il s'agit pour nous de mettre en relief une réflexion sur la présence de l'artiste dans la société occidentale. D'où l'expression d'un art en immersion concrète dans l'espace social, politique ou scientifique, à l'exemple de l'invention d'une profession à laquelle s'identifier — le socio-esthéticien (depuis 2000). Et, en ce sens, ce qui retient particulièrement notre attention, c'est ce à quoi l'activité de l'artiste donne forme, afin de soutenir pour reprendre l'expression de Kaprow « un art qui ressemble à la vie » (*likelife art*, 1996) ou, encore, afin d'être en correspondance avec ce que Filliou

annonça, à même son principe de création permanente, c'est-à-dire que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art [dixit les dadaïstes] » (2003, p. 3).

Par ailleurs, cela implique que notre intérêt se porte non seulement sur le lieu de diffusion de l'œuvre mais aussi sur son lieu de production. L'atelier n'est pas, comme nous nous plaisons à le répéter en citant Buren (1983), le « lieu unique où le travail se fait », comme le musée, ou la galerie, n'est pas le « lieu unique où le travail se voit » (p. 61). En d'autres mots, notre pratique se réalise là où en principe on ne s'attend pas nécessairement à trouver l'art. Inversement, si les circonstances impliquent d'intervenir dans un lieu protégé de l'art, il s'agira pour nous d'y créer un contexte de déterritorialisation, que ce soit, par exemple, en donnant forme à une mise en abyme du système de l'art, en introduisant l'idée d'un art en tant qu'art et au-delà ou les deux à la fois, comme ce fut le cas à l'occasion de notre participation à l'exposition de groupe *L'art inquiet. Motifs d'engagement*, présentée à la Galerie de l'UQÀM en 1998. En de nombreux cas, l'exploration de *lieux autres* a pour effet de rétrécir l'écart habituel entre lieux de production et lieux de diffusion de l'œuvre, et, ce faisant, de le ramener à une simultanéité. Simultanéité que nous avons nous-mêmes maintes fois expérimentée; resituant ainsi à chaque occasion le défi de faire œuvre, là où on ne l'attendait pas.

Que ce soit en forêt au-dessus de la rivière Portneuf, sur un quai de Pêches et Océans Canada à Terre-Neuve, sur la Transcanadienne de Québec à Banff, sur un échangeur sans issue de l'autoroute Dufferin à Québec, dans le hall de l'hôtel de ville de Hull, sur le toit de l'immeuble abritant le Dollarama situé au 482-488 de la rue Sainte-Catherine Ouest à Montréal [et visible des fenêtres du Centre d'information Arttexte], au sein de la communauté de Saint-Raymond, ou sur Internet, nous persistons à intervenir dans des [lieux] « autres » ou [comme certains diront] dans des non-lieux de l'art. Cette action provoque une réflexion nécessaire sur la spécificité de tout lieu en regard de l'art, puisque la singularité du lieu met de l'avant le motif du paradoxe autonomie/dépendance en regard des lieux protégés de l'art. Car, finalement, dans leur versatilité, les non-lieux se transforment tôt ou tard en lieux d'art, puisqu'en dépit du fait que l'on revendique la distinction d'un non-lieu, on lui impose forcément, pour qu'il soit reconnu comme tel, une association au champ de l'art (Doyon/Demers, 2004, p. 192).

Ayant ainsi constaté la versatilité des lieux et des non-lieux de l'art, mon intérêt s'est progressivement tourné vers des *espaces autres*, que l'on peut également nommer, à la suite de Foucault, des *hétérotopies*. Cet effort pour reconsidérer le lieu de l'œuvre est assurément en continuité idéologique avec les *happenings* et le *land art* des années 60, mais, il participe aussi des nouvelles pratiques artistiques qui, émergeant en contrepoint à la démocratie culturelle qui se concrétise de nos jours, explorent à nouveau la relation art et *praxis* au quotidien. En effet, l'idée d'une intégration de l'art à la vie tend à se répandre, favorisant la participation du plus grand nombre d'individus à des activités artistiques ou culturelles— et inversement, favorisant l'implication créative des artistes dans l'espace urbain ou rural et, au mieux, avec une communauté donnée. Pour nous, la relation art et *praxis* au quotidien a lieu dans la création de situations où la conjonction des processus de création, de production et de diffusion de l'œuvre forme un tout impliquant de prendre en compte l'indéterminisme contenu dans l'action autonome du participant. Longtemps confiné à un rôle de contemplation, le spectateur devient figurant, utilisateur, participant, interagissant et citoyen volontaire.

C'est ainsi que de nombreux *acteurs* du domaine des arts visuels et médiatiques occidentaux (artistes, spécialistes et commentateurs) qui s'étaient d'abord captivés pour le lieu de l'œuvre (un intérêt qui allait culminer dans les pratiques installatives des années 80), orientent désormais leur réflexion vers l'idée de communauté, implicite à l'œuvre, particulièrement, avec les pratiques réseaux et relationnelles des années 90. Un phénomène que Bourriaud (1999) a d'ailleurs identifié en parlant du « passage de l'*in situ* à l'*in socius* » (p.168).

À la lumière de ce qui précède, l'objectif de ma démarche dans le cadre de cette thèse est de proposer une lecture de ce passage à travers ma propre pratique et à travers le concept d'*hétérotopie* tel que défini en premier lieu par Foucault à la fin des années soixante (2001a, DE 360; 2001b), puis plus récemment par Vattimo (1990). Sommairement, l'*hétérotopie* de Foucault renvoie aux lieux et espaces *autres*, qu'on peut qualifier d'espaces chargés symboliquement, alors que celle de

Vattimo renvoie à la pluralité des communautés exprimées dans des expériences esthétiques particularisées, une situation existentielle liée à la postmodernité nihiliste.

Dans le contexte de la dématérialisation grandissante de l'œuvre, l'intérêt se déplacerait donc du lieu à la communauté esthétique<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, dans les faits, Doyon/Demers expérimente depuis ses débuts des pratiques du type que l'on qualifie aujourd'hui de *relationnelles* en raison de leur inscription dans la « sphère des interactions humaines et son contexte social » (Bourriaud, 1998, p.14).

Au cours des années, Doyon/Demers aura ainsi créé l'Agence d'enfouissement d'œuvres et d'œuvres d'art (1990); l'Aire de service pour œuvres et œuvres d'art (1991); les Pastiches nomades et réduits de l'Aire de service pour œuvres et œuvres d'art (1993); le Centre d'œuvres et d'œuvres d'art excédentaires (1996); Doyon/Demers, Œuvrière et ouvrier indisciplinaires (1999) et enfin Doyon/Demers, Socio-esthéticiens (2000). À l'instar d'un nombre grandissant d'artistes qui s'adonnent à des jeux de rôle en créant des fictions d'entreprises ou des sociétés de service, les relations professionnelles/clientèles retiennent notre attention.

Ces différentes pratiques d'exploration des liens sociaux [...] concernent des types de relations préexistants dans lesquels l'artiste s'insère pour en extraire des formes. D'autres pratiques visent à recréer des modèles socioprofessionnels et à en appliquer les méthodes de production : l'artiste opère alors dans le champ réel de la production des services et des marchandises, et vise à instaurer une certaine ambiguïté dans l'espace de sa pratique entre la fonction utilitaire et la fonction esthétique [...] (Bourriaud, 1998, p.36).

---

<sup>2</sup> La notion de communauté esthétique étant ici entendue, succinctement, dans le sens que je lui donne, de communauté révélée ou créée dans le cadre d'une expérience esthétique proposée dans une intention artistique.

Notre point commun avec ces artistes se situe dans l'exploration et la modélisation d'une activité professionnelle, avec l'univers relationnel qui en découle, en tant que dispositif de production artistique.

Assez marginales dans les années 80 et au début des années 90, les *nouvelles pratiques* d'intervention artistique (ré-)émergent néanmoins dans la foulée révolutionnaire des années soixante. On retiendra qu'à partir de ce moment, s'est manifesté un véritable mouvement de *désinstitutionalisation* de l'œuvre d'art : *happening* (1959), *land art* (1969) et autres pratiques aux dénominations aussi variées que art action (1958), art vidéo (1962), art sociologique (1969), *eat art* (1961), *space art* (1970) et art contextuel (1976) se réalisent dans des lieux non protégés de l'art. De sorte que l'éclatement de l'art dans la société se structure dans de *nouvelles* pratiques, dites démocratiques. Ces dernières années, on remarque un regain d'intérêt pour des pratiques *in socius* que l'on voit de plus en plus fréquemment émaner directement des institutions. Si les revues spécialisées, mais plus marginales comme *Inter*, *Esse* et la défunte *Parpaing* s'y adonnent presque entièrement, les plus connues, par exemple *Parachute* et *Artpress*, y consacrent régulièrement des articles voire des numéros entiers. Les grandes expositions internationales (les Biennales de Venise, de Lyon et de Montréal, la Documenta de Kassel...) incluent systématiquement des expérimentations intégrées aux tissus sociaux qui leur sont propres ou proches, alors que les centres d'artistes, partout au Québec comme au Canada, multiplient les interventions s'inscrivant dans cette mouvance et même le Musée national des beaux-arts du Québec s'y intéresse. On les appelle plus ou moins indifféremment art de proximité, d'attitude, contextuel, communautaire, réseau, citoyen ou encore manœuvre, pratique infiltrante, etc. En effet, il semble qu'en réponse à l'exclusion et à l'anomie créées par l'autonomie de l'art, plusieurs artistes actuels revisitent ainsi les *nouvelles*, bien que si peu *nouvelles*, *pratiques* visant à rapprocher l'art des gens. Ce qui est particulièrement mis en jeu dans ces pratiques, ce sont les relations interpersonnelles qui se présentent non plus dans un rapport d'humains à objets, mais plutôt dans un rapport d'humains à humains.

On notera que c'est précisément sous l'appellation *nouvelles pratiques* que le Conseil des arts du Canada, via son programme Inter-Arts mis sur pied en 1999, apporte son appui aux pratiques qui m'intéressent dans le cadre de cette étude, et que, par souci de clarté, je désignerai dans cette thèse sous l'appellation *pratiques in socius*.

C'est ainsi que dans le cadre de cette recherche doctorale, le concept d'*hétérotopie* sert de prétexte et de point de départ à l'interprétation sur les plans tant philosophique que sociologique du phénomène des pratiques *in socius*, lequel survient dès après l'apogée des pratiques *in situ*. Ce dialogue herméneutique prendra donc la forme d'un essai et vise le développement du concept d'*hétérotopie* conjuguant à la fois les *espaces autres* et la pluralité des esthétiques micro-communautaires.

En effet, mon intuition est que ces *espaces autres*, qui sont aussi des espaces communautaires, qu'investissent les artistes en ce début du vingt-et-unième siècle pourraient être définis en tant qu'*espaces partagés en dehors de tous lieux*, lesquels trouveraient ici tout leur sens dans l'interprétation des acceptions les plus répandues du concept d'*hétérotopie*. Cette façon de conjuguer *hétérotopie* foucauldienne et *hétérotopie* vattimonienne présente l'intérêt d'opérer un rapprochement conceptuel qui, à ma connaissance, n'a pas encore été exploré. Partant de mon point de vue d'artiste, il s'agit donc de parvenir à une conception renouvelée de l'*hétérotopie* et, ce faisant, d'apporter une définition qui serait opératoire dans l'analyse des *pratiques in socius*.

Cette recherche-crédation se traduit également dans la conclusion d'un cycle de trois œuvres d'autocaptations entamé en 2000 avec *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, réalisée à la Maison du citoyen de Hull (aujourd'hui nommée Gatineau), dans le cadre de l'événement *Le millénaire est mort, il faut le manger* (Axe-Néo 7). Ensuite, vint *Veuves de chasse* qui fut réalisée à St-Raymond en 2001

sous les auspices du collectif ALICA du 3<sup>e</sup> Impérial et, finalement, l'œuvre examinée dans le contexte de cette thèse, *Hétérotopie panoptique* produite en mars et avril 2005, en collaboration avec l'Unité de recherche en arts visuels de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Par la création de situations qui prennent en compte l'indéterminisme contenu dans l'action autonome des participants, cet ensemble de projets implique la réunion d'individus (cinq à huit personnes liées par la thématique du projet) autour d'une table et d'un repas, alliant convivialité et autocaptations audiovisuelles. Plus précisément, avec *Hétérotopie panoptique*, est littéralement soulevée la question de la présence de l'artiste dans notre société à travers la réunion de cinq *Citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant*. Qui plus est, tant le titre que la forme de l'œuvre se répercute dans l'objet principal de cette recherche, c'est-à-dire *l'hétérotopie*.

En effet, le panoptique constitue un élément à part, mais néanmoins très intéressant, dans l'analyse théorique de *l'hétérotopie* foucauldienne et, de surcroît, dans l'exploration de la relation qui s'établit entre cette dernière et celle de Vattimo. Car, en symbolisant l'utopie d'une société transparente, le panoptisme se rattache à l'ouvrage de Vattimo, où il est justement question du passage de l'utopie à *l'hétérotopie* à savoir *La société transparente* (1990).

En conclusion de cette thèse, j'exposerai comment le concept d'*hétérotopie* renvoie pour moi à des créations de situations *hétérotopiques* auxquelles l'individu adhère momentanément, le temps d'éprouver quelques émotions au sein d'un groupe contextuel, d'affinité et d'intérêt.

# CHAPITRE I :

## APPROCHES ET CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

### 1.1 Articulation des rapports théorie/pratique

À l'évidence, la conception du récent événement de Doyon/Demers faisant l'objet de cette recherche-crédation, *Hétérotopie panoptique* (2005), est en continuité avec deux de nos manœuvres précédentes, *Veuves de chasse* (2001) et *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie* (2000). Elle l'est aussi avec nos écrits *Profession socio-esthéticien* (2001), *Citoyen volontaire* (2003) et *Repenser la présence de l'artiste* (2004). S'esquisse ainsi une réflexion théorie/pratique qui, bien au-delà de cette démarche académique, se redimensionne au gré de notre relation art et vie. Une relation qui s'élabore donc à travers une pratique réflexive ménageant une large place aux approches conceptuelles et contextuelles qui, à maints égards, se révèle critique face aux diktats<sup>3</sup> du système de l'art.

#### Posture du socio-esthéticien

C'est dans ce contexte que s'insère l'invention du socio-esthéticien. Il me faut ici mentionner qu'un partage des divers aspects des intérêts intellectuels de Doyon/Demers a dû être effectué afin de délimiter la matière principale de chacune

---

<sup>3</sup> Des diktats qui s'appuient sur ce que Cauquelin (1999) a appelé la *doxa*, c'est-à-dire un ensemble de croyances et d'opinions partagées par le plus grand nombre et qui disent comment doit être un objet d'art. La *doxa* c'est des préceptes qui forment des injonctions imprécises mais convaincantes, guidant les artistes à chaque époque et en différents réseaux. Elle se constitue à travers un amalgame de théories fondatrices et de théories *ambientales* (l'expression est de Cauquelin) agissant telle une rumeur sur son milieu. Quant à l'expression de cette position critique, voir au point 1.2.3 *Indisciplinarité la section Indisciplinés*.

de nos thèses doctorales<sup>4</sup>. La définition du socio-esthéticien est centrale dans la recherche conduite par Jean-Pierre Demers, aussi je ne l'aborde ici que pour donner une vision globale de cette démarche<sup>5</sup>.

Malgré sa parenté évidente avec deux disciplines des sciences humaines, où il pourrait faire figure d'une sorte de chercheur, probablement du type « observateur-participant », je préciserai d'emblée que l'incarnation du socio-esthéticien ne détermine en rien la conduite de cette recherche, au-delà du fait que ce soit un personnage (double) mis en œuvre dans la création de situations. C'est dire que le matériel anthropologique résultant de ces situations ne fait aucunement l'objet d'analyse dans cette recherche. C'est à titre de matière artistique, réutilisable ou non, que des témoignages sont recueillis, que des enregistrements sont réalisés.

Cette figure du socio-esthéticien est en fait une posture qui se présente en contrepoint de la démocratie culturelle. L'esthétique étant de moins en moins un domaine réservé aux beaux-arts, l'empire marchand propose et impose les cadres et les styles de vie auxquels adhérer pour un temps, au gré de nos désirs et besoins de nouvelles esthétisations de soi<sup>6</sup>. Il s'agit, à n'en point douter, d'une reprise de l'impératif – bien moderne – du développement de soi. Ce dernier trouvant sa

---

<sup>4</sup> Nous sommes tous les deux candidats au doctorat en Études et pratiques des arts. Deux thèses, nécessairement complémentaires, sont rédigées en parallèle. Celle-ci est la première à être déposée.

<sup>5</sup> Pour la même raison, certains éléments de réflexion et d'argumentation tels que ceux qui sont liés à la réalité augmentée anthropologique, à la démocratie culturelle, à la dyade *reliance/déliance* ainsi que ceux qui concernent les notions d'esthétiques processuelles ou expérientielles, qu'elles soient relationnelle, communicationnelle, situationniste ou existentielle, sont abordés ou évoqués dans cette thèse sans pour autant être pleinement développés, puisqu'ils font l'objet de la recherche menée par Jean-Pierre Demers.

<sup>6</sup> Toute une économie se développe autour des supports à l'esthétisation de soi que sont les modes vestimentaires, les produits liés aux soins du corps, les services de maquillage, piercing et tatouage, les centres de conditionnement physique, etc. Ceci se manifeste en parallèle avec l'explosion des professions de l'esthétisation du quotidien (graphisme, design, architecture d'intérieur, décoration). La publicité s'attache même à esthétiser l'éthique en faisant la promotion non seulement des cadres de vie stylisés, mais également des valeurs à adopter.

concrétisation dans la construction de réalités, et de vérités, au sein d'une multitude d'identifications individuelles, qui sont, somme toute, à la mesure des modes de vie qui imposent dans l'esthétisation généralisée du quotidien. Et cela quitte à s'associer simultanément à une culture et à sa contre-culture. C'est dire qu'il y a production de nouvelles subjectivités à travers la commercialisation des attraits de l'*autre* culturel, peu importe à quel ordre puisse cet *autre* appartenir. La différence se présente comme objet de consommation.

Dans ce contexte pressant de développement de soi, qui se traduit par une sorte d'individualisme de masse en harmonie tensionnelle avec le pluralisme culturel, propice, s'il en est, à la démocratie culturelle, Doyon/Demers Socio-esthéticiens se manifeste par une posture qui se présente sous la forme d'une pratique conceptuelle. On peut même parler d'une philosophie pratique, d'une théorie en actes ou d'une *praxis* du quotidien, en pensant notamment à l'influence des philosophes présocratiques sur la pensée de Foucault.

[L]e mode grec de la construction esthétique d'une vie, une construction stylisée du sujet éthique non en termes de prescriptions morales catégoriques mais selon un sens de l'art de vivre fondé sur certaines formules génériques et des idéaux socialement reconnus comme convenables (Shusterman, 1992, p. 257).

Dans cette perspective et afin de lancer l'événement *Hétérotopie panoptique* en collaboration avec l'Unité de recherche en arts visuels (UQTR), notre intervention impliquait d'actualiser dans sa continuité la profession du socio-esthéticien. Et, dans les faits, il s'agissait de réunir les conditions nécessaires à la mise en œuvre d'une troisième autocaptation anthropologique. Ce, afin de rencontrer dans la pratique, à un maximum d'égards, les visées de ma recherche doctorale, lesquels s'expriment à travers une question qui aura guidé ma réflexion tout au long de cette recherche : « Comment, à partir du concept d'*hétérotopie* tel que proposé par Foucault et Vattimo, comprendre l'émergence des espaces relationnels qui, momentanément, se créent au sein des pratiques *in socius* et, plus particulièrement, dans ma pratique ? »

Ainsi, à partir du concept d'*hétérotopie* et à la lumière de mon expérience et de ma connaissance du domaine des arts, mon principal objectif est d'interpréter, à travers le *passage de l'in situ à l'in socius*, les *espaces autres* qui se définissent entre publics (les citoyens deviennent volontaires, participants, figurants, utilisateurs ou co-auteurs) et artistes (animateurs, embrayeurs, créateurs de situation, manœuvriers, socio-esthéticiens).

En résumé, l'approche herméneutique me permet de définir le concept d'*hétérotopie* à partir d'une lecture croisée de Foucault et de Vattimo et, ce faisant, de proposer ma propre définition qui se veut opératoire dans l'analyse des pratiques artistiques *in socius*. Cet exercice de théorisation, ancré dans mon expérience et ma connaissance du domaine des arts, contribue ainsi au discours sur l'art et sur l'esthétique, particulièrement, dans le contexte actuel de la démocratie culturelle. Enfin, cette recherche-crédation est l'occasion de compléter un cycle de trois œuvres d'autocaptations avec la réalisation d'un projet qui s'inscrit explicitement en lien avec ma problématique de recherche, *Hétérotopie panoptique*.

## **1.2 Méthodologies**

Afin d'aborder cette double démarche, alliant à la fois création d'œuvres et élaboration d'un discours théorique, j'ai recours à une méthode qualitative. Plus précisément, ma recherche s'élabore suivant une approche composite s'inspirant, d'une part, de l'heuristique pour structurer cette recherche globalement et, d'autre part, de l'herméneutique, parce qu'elle procède des principaux textes à l'étude. La seconde m'est d'abord apparue utile spécifiquement pour ce qui est du processus d'interprétation lié à la production du discours en tant que tel, ce qu'elle ne manque pas d'éclairer. De plus, sous son influence, je puis maintenant imaginer englober l'ensemble de ma démarche dans une *herméneutique de la praxis*. Et cela n'exclut en rien que des modalités inspirées de la poétique soient aussi mises à contribution au moment d'explicitier ma position d'artiste-chercheur, ainsi que les circonstances de réalisation de la série d'œuvres créées dans le cadre de cette recherche.

Néanmoins, l'étude du processus créateur et du fonctionnement des conduites de création ne fait pas explicitement partie des objectifs de ce projet doctoral.

Ce genre de bricolage méthodologique n'est apparemment pas chose rare dans le cas de programmes de recherche impliquant la création. C'est d'ailleurs sous la dénomination de « processus de bricolage » que l'artiste-chercheuse australienne Robyn Stewart (2001) a caractérisé cette démarche. De plus, les cours de méthodologie offerts dans le cadre de mes études doctorales m'auront permis de constater qu'il n'existe pas de solution entièrement adéquate à chacune des situations singulières des artistes-chercheurs. Qui plus est, ce statut même d'artiste-chercheur étant encore assez nouveau, peu d'ouvrages se sont penchés sur cette problématique en particulier. *Tactiques insolites* (Laurier & Gosselin, 2004), conçu en collaboration avec des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'UQÀM (concentration création), à l'intention des étudiants en art inscrits à des programmes d'études supérieures, constitue l'un des premiers efforts significatifs en cette matière et son titre indique bien que les solutions se doivent d'être originales.

La réflexion sur la méthodologie employée pas tant pour la production de l'œuvre que pour la production de la thèse apparaît dès lors dans sa méta-dimension : une réflexion sur comment produire le texte qui contribue à la réflexion sur la production d'une recherche-crédation. Cette métaréflexion me conduit à la nature même des deux principales approches méthodologiques adoptées, l'heuristique et l'herméneutique. Dans leur passage à la modernité, ces deux courants méthodologiques en sont venus à répondre non pas (ou non plus) à la question de la définition des outils et techniques qui leur seraient propres, mais plutôt à celle de savoir, plus fondamentalement, « comment on comprend », pour l'herméneutique, et « comment on découvre », pour l'heuristique. De même, il serait plausible d'affirmer que la poétique cherche à répondre à la question « comment on crée ». La similarité de ces questions porte en elle la similarité des réponses. Car toute recherche digne de ce nom suppose des moments de compréhension, des moments de découverte et des moments de création (ou d'invention, de production ou d'application, suivant les domaines). Elle suppose aussi un moment de planification (comment je m'y

prends, suivant les buts visés). On pourrait croire que c'est en regard des résultats recherchés qu'on choisira l'une plutôt que l'autre, en raison de l'accent qu'elle met sur un de ces moments en particulier, plutôt qu'un autre. Cependant, il m'est apparu que ce serait plutôt en fonction des domaines ou champs disciplinaires où elles se sont développées et où elles ont acquis leur légitimité que la sélection se fera et prendra son sens.

### 1.2.1 Heuristique

L'heuristique se veut une méthode exploratoire qui met l'accent sur la découverte. Son nom est tiré de « EUREKA », une interjection que la légende attribue à Archimède et qui se traduit par « j'ai trouvé ! ». C'est ainsi qu'il se serait exclamé au moment où il a brusquement fait la découverte de la loi de la pesanteur. L'épellation juste en grecque est « Heureka » duquel découle l'adjectif « heuretikos » qui signifie « inventif », le verbe correspondant voulant dire « trouver ». Le terme sert non seulement à désigner l'ensemble des techniques de découverte mais encore à désigner une théorie générale de l'*élaboration* de la science, un art d'inventer (*Encyclopædia Universalis en ligne*, 2002-). Cet art, c'est-à-dire les fondements de l'heuristique, remonterait à la dialectique aristotélicienne, pour avoir révélé le principe de l'induction.

Aussi, la consultation de l'*Encyclopédie Universalis* m'aura permis d'apprendre que loin d'être confinée aux seules sciences humaines, l'heuristique est une méthode qui s'est notamment développée au profit des sciences de la nature, pour éventuellement couvrir la recherche en toutes choses. Les conceptions modernes de l'heuristique prendront des accents psychologues, en admettant la spontanéité de l'esprit à saisir les choses et à découvrir l'inconnu. Les premières tentatives de révéler un schéma plausible dans l'accomplissement du processus heuristique résulteront en un modèle en quatre phases. Une première dite de préparation, une deuxième d'incubation, puis vient le moment d'illumination qui est suivi par une dernière phase de vérification. Autrement, l'heuristique générale se donnera pour objet d'examiner la rationalité du processus de découverte. Cela conduira à deux

directions aujourd'hui très répandues dans divers domaines scientifiques, l'une déductive que l'on doit principalement à Leibniz, et l'autre, inductive, attribuée à Bacon. Enfin, les sciences cognitives réactualiseront l'heuristique en lui donnant le sens de procédure de résolution de problème, pour tout système intelligent !

Si j'ai pris soin ainsi de situer l'heuristique en tant que méthodologie générale et en tant que technique de la découverte, c'est que, pour ma part, quand j'ai pris connaissance de la méthode heuristique, je l'ai perçue comme étant une approche réservée à la recherche en sciences humaines (Craig, 1978). Ignorant le rôle qu'elle avait joué à travers les âges, particulièrement, en ce qui a trait à son influence en tant que théorie de la découverte en science, j'avoue n'avoir pas vraiment saisi en quoi le fait de pouvoir énoncer l'interrelation des processus de recherche en quatre étapes *fluctuantes* me serait d'un quelconque secours dans la poursuite de ma recherche. Honnêtement, la révélation de la séquence *question, exploration, compréhension et communication* m'est tout simplement apparue comme vérité de La Palice. Je n'ai pu réprimer mon élan d'incrédulité devant pareille évidence : « C'est comme ça qu'on fait habituellement, quand on réfléchit ! ».

Or, quand j'ai entrepris d'étudier de plus près la question de la méthodologie heuristique, quel ne fut pas mon étonnement de trouver la confession de Bolzano, citée par Polya, puis par Craig :

Je ne crois pas pouvoir décrire ici une procédure d'investigation qui n'ait été pressentie depuis longtemps par tous les hommes de talent : et je ne peux vous promettre que vous y trouverez quelque nouveauté, mais je m'efforcerai de décrire clairement les règles et les démarches de l'investigation suivies par tous les chercheurs sans qu'ils en soient, la plupart du temps, même conscients. Libéré de l'illusion d'une réussite totale de ma tâche, je n'en espère pas moins que le peu que j'apporterai intéressera quelques personnes et pourra trouver quelque application dans le futur (Craig, 1978, p. 3).

Serait-ce donc là l'enjeu principal de la méthodologie, c'est-à-dire d'arriver à saisir et à partager, avec une communauté intellectuelle, les règles et procédures opérantes dans notre démarche ? Il s'agit donc ici d'explicitier avec un certain raffinement nos modes de fonctionnement, que seules par ailleurs, l'expérience, l'observation et l'introspection m'auront permis de révéler à nous-mêmes et aux autres. On prendra soin de les expliciter dans une forme qui leur préserve la flexibilité nécessaire aux individualités. Ceci me conduit à penser qu'en définitive, dans la recherche comme dans la création, on ne peut que se tourner vers soi-même pour déterminer sa démarche... C'est d'ailleurs sur une note similaire que Laurier et Gosselin (2004) concluent *Tactiques insolites* :

[N]ous croyons que le praticien-chercheur en art aura toujours, dans une certaine mesure, à « se construire une méthode de recherche », soit en adaptant des modes mis en lumière par d'autres praticiens-chercheurs en art, soit en conjuguant des modes existants dans d'autres domaines de recherche, ou encore, en innovant méthodologiquement. [...] Ce serait là le corollaire méthodologique d'un champ de pratique qui compose de façon continuellement nouvelle avec ses matériaux, ses outils et ses modes de création (p.181).

Heureusement, la méthodologie « de toutes les recherches », l'heuristique, est une approche de la recherche « basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité » (Craig, 1978, p.1). Des valeurs extrêmement significatives dans la pratique des arts, c'est d'ailleurs pourquoi j'ai choisi d'emprunter cette méthode, telle que l'a formulée Craig. Cette procédure récursive m'est apparue intéressante comme cadre général à une recherche doctorale en études et pratiques des arts parce qu'elle est très apparentée à ma façon naturelle de résoudre des problèmes *a fortiori* dans le contexte de ma pratique artistique *indisciplinaire*<sup>7</sup>. Qui plus est, cette parenté admet, comme les directeurs de publication de *Tactiques insolites* le soulignent, la prise en compte de la relation dyadique à la thèse recherche-crédation :

---

<sup>7</sup> L'approche *indisciplinaire* sera développée un peu plus loin dans ce chapitre.

L'observation de la démarche naturelle du praticien en art laisse transparaître son caractère heuristique, nous y observons, d'une part, un aller-retour entre les pôles expérimentiel et conceptuel et, d'autre part, une certaine récurrence des opérations qui en traduit le caractère plus spiralé que linéaire (Laurier et Gosselin, 2004, p.181).

À chaque nouveau projet, il s'agit donc de trouver la façon de faire la mieux adaptée à la situation et au thème que je désire explorer dans l'œuvre à réaliser et de régulièrement la re-questionner dans son contexte évolutif. En d'autres mots, il s'agit, pour moi, de trouver comment résoudre le problème que je me pose non pas d'une manière préprogrammée par une expérience disciplinaire ou autre, mais dans une attitude de découverte.

La structure en quatre étapes de la méthode heuristique, telle que développée par Craig, suppose donc un processus de réitération des opérations suivantes : question, exploration, compréhension et communication. L'introduction de cette thèse aura permis de circonscrire le contexte d'inscription de ma problématique de recherche. C'est à travers un pareil travail de mise en perspective que j'ai pu formuler mes question, objectif et sous-objectifs de recherche. Ceux-ci découlent de nombreux réajustements qui, tout au long de la progression de ma recherche, ont permis d'en préciser la teneur jusqu'à ce qu'ils prennent cette forme définitive simplement parce que c'est celle qu'il vous est donné à lire présentement. Si je pouvais poursuivre ce travail de rédaction de la thèse *ad nauseam*, sur lequel il est d'ailleurs extrêmement difficile de mettre le point final, il est certain que ces énoncés, qui viennent cerner ma problématique au plus près, pourraient encore bouger.

À mesure que progresse la compréhension de mon *problème*, que s'élargissent mes connaissances à son égard et que se multiplient les références, se manifeste un très léger mais souvent déterminant changement de position. Ce phénomène est partie prenante de la phase exploratoire. Car, si à première vue on peut croire que l'exploration est un processus dont on s'acquitte essentiellement dans la période préparatoire (ou initiale) à la recherche, il s'agit dans les faits d'un processus qui accompagne le chercheur tout au long de celle-ci. C'est d'ailleurs pour cela que l'on

parle de *processus plus spiralé que linéaire* (Gosselin, 1998, 2000; Laurier & Gosselin, 2004).

Dans mon cas, la plus importante opération d'exploration consiste en la recension des écrits portant sur l'*hétérotopie*, sur les notions de lieu et d'espace. Ce travail, qui en est aussi un d'inventaire des connaissances, s'accomplit notamment à partir d'une veille thématique via Internet. Cette démarche me permet d'être à l'affût de nouvelles utilisations du concept d'*hétérotopie* et de diverses propositions philosophiques et sociologiques concernant l'esthétique à l'heure des réseaux numériques et de la micro-politique qui en découle. Car, en effet, ma recherche se situe ici et maintenant et se veut productrice d'un certain état de la question. Aussi, mon état de veille ne se limite aucunement à ce que je viens de mentionner, il implique d'observer le monde qui m'entoure, l'environnement culturel dans lequel je m'inscris, et de tenter de saisir l'impact de changements sociaux récents sur la place de l'art dans notre société et sur notre compréhension de la démocratie culturelle. C'est à travers les médias quotidiens (presse, radio, télévision), que s'effectue cette *chasse aux idées*.

Pour compléter ma quête exploratoire, je consulte aussi les dictionnaires, encyclopédies et ouvrages spécialisés afin de bien choisir et définir les mots qui deviennent mes mots-clés. La collecte de ces données suppose l'élaboration d'un système de classement des informations recueillies au moment de la lecture. C'est donc en évaluant la pertinence d'usage d'une information et de son potentiel associatif que se détermine son classement suivant les thèmes anticipés pour les différents chapitres de la thèse. Régulièrement, il devient utile d'effectuer un reclassement des données qui s'accomplit par le délaissement de certaines avenues rendues moins pertinentes par la découverte de nouvelles qui se trouvent mieux adaptées à la poursuite de mes objectifs.

Une autre opération nécessaire à l'étape exploratoire réside dans l'analyse de ma propre démarche artistique contextuellement aux pratiques en cours en arts actuels et à celles qui les ont précédées. C'est, principalement, le corpus de trois œuvres d'autocaptations d'un *être-ensemble*, incluant la plus récente, *Hétérotopie panoptique*, qui est étudié en accord avec mon approche théorique. Considérant la pratique artistique professionnelle en tant que lieu propice « à l'élaboration d'un certain type de savoir », je me trouve dès lors, à l'instar des recherches en sciences sociales et humaines pouvant générer des théories issues de la pratique, être partie prenante de mon champ d'investigation (Laurier & Gosselin, 2004).

Les étapes de compréhension et de communication étant intimement liées entre elles et explicitement à la rédaction de la thèse, c'est donc à ce moment qu'entre vraiment en jeu l'approche herméneutique. Une fois la structure de ma recherche établie, c'est à travers elle que s'explicitent le processus d'interprétation nécessaire à la réunion des divers éléments impliqués dans la problématique de cette recherche-création.

### 1.2.2 Herméneutique

Tel que précisé précédemment, l'objectif de cette recherche est d'interpréter, pour comprendre *hic et nunc*, à travers le *passage de l'in situ à l'in socius*, les *espaces autres* qui se définissent entre public et artiste, et ce, à la lumière de mon expérience dans le domaine des arts et à partir du concept d'*hétérotopie*. Cet objectif annonce intentionnellement une position philosophique qui relève de l'herméneutique en tant que théorie de l'interprétation conformément à ses différentes acceptions : méthodologique, critique et ontologique. Cette position s'est avérée incontournable au regard des auteurs qui m'ont influencée dans le choix de mon sujet de recherche et qui sont à la base même de mon argumentation. En effet, Foucault et Vattimo, principaux théoriciens du concept d'*hétérotopie*, figurent parmi les penseurs significatifs de l'herméneutique, notamment en lien avec les positions, si je puis dire, « postmodernes » de Nietzsche et Heidegger. Le processus spéculatif échafaudé à partir de l'analyse des philosophes anciens et contemporains, particulièrement

développé chez Vattimo, m'interpelle grandement. Cela dit, sans vouloir prétendre en égaler l'érudition et l'envergure, ni même m'en approcher. En prolongeant l'interprétation gadamérienne, Vattimo s'inscrit littéralement dans la tradition de la philosophie herméneutique. Cette spécialisation suffit à le définir dans le cadre de ce qui m'occupe ici. En revanche, l'œuvre de Foucault n'est certes pas aussi simple à circonscrire. Originale par sa forme et son contenu, on la situera dans la transdisciplinarité des sciences humaines, voire leur dé-disciplinarité (j'y reviens plus loin), contribuant aux champs de l'histoire, de l'anthropologie, de la sociologie, de la psychologie, de la philosophie, mais aussi à l'histoire de la médecine et à la critique littéraire... dans une démarche marquée, avec les années, par le militantisme.

Donc, chez Foucault, on ne retrouve que de brèves allusions au courant de la philosophie herméneutique, il se dit lui-même pas très philosophe. On mentionnera néanmoins ses réflexions sur le travail d'interprétation critique de la conscience dans l'œuvre de *Nietzsche, Freud, Marx* (1967, DE 46), duquel ressort une compréhension du travail d'interprétation en tant qu'œuvre toujours inachevée, un processus sans fin. Mais encore, avec *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (2001b), tout en explorant les conditions d'émergence des savoirs, il contribuait à la réflexion sur l'apport de l'herméneutique en tant que théorie générale de la compréhension dans tout le champ des sciences humaines. À ce sujet, distinguant l'herméneutique de la sémiologie, il donnera une définition suffisamment exemplaire pour figurer au *Petit Robert* : « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances [et des techniques] qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens. » (2001b, p. 44). Sa démarche globale se caractérise par un processus hétérodoxe de théorisation des conditions historiques de production du savoir, du pouvoir et de la subjectivité. Son intérêt marqué pour « une philosophie de la pratique humaine » et une « esthétique de l'existence », lui-même inspiré du surhomme nietzschéen, conduira le Foucault tardif à se concentrer sur le souci et la pratique de soi. Un thème qu'il développera particulièrement dans le cadre de ses cours au Collège de France (1981-1982) et c'est justement sous le titre de *L'herméneutique du sujet* (2001c) que paraîtront, à titre posthume, les fruits de sa véritable entreprise de débusquage des principes qui sous-tendent les modes

de subjectivations dans l'art de vivre *notre* rapport au monde depuis l'Antiquité gréco-romaine.

Le cheminement philosophique herméneutique s'est donc avéré être en adéquation avec ma démarche d'investigation notionnelle. L'herméneutique, bien entendu, telle qu'elle se présente chez Gadamer qui, dans le sillage de Heidegger, réalise la transition entre méthodologie herméneutique et philosophie herméneutique. Il s'agit, comme Gadamer l'a perçu, à travers, notamment, l'expérience de l'art (1996a), d'une approche qui cherche à expliciter le processus de compréhension, ou en ses propres mots : « une radicalisation du comprendre tel que quiconque comprend l'effectue déjà » (1996b, p. 50). Le mot qui « est un emprunt savant (1777) au grec *hermēneutikê* (*tekhné*) « art d'interpréter, de faire comprendre », du verbe *hermeneuein* « interpréter, expliquer » », désigne, dès son apparition dans l'encyclopédie, « l'art de découvrir le sens exact d'un texte ». Avec la modernité, elle témoignera de la multiplication des sens (*Dictionnaire historique de la langue française*, 1992, p. 956). L'herméneutique qui *nous* intéresse n'a évidemment plus rien à voir avec l'étude des textes sacrés ni avec la recherche *du* sens exact. Pour une grande part, elle s'emploie à expliciter *comment ça se fait* comprendre, en lien avec la subjectivité.

Comme l'a si bien exprimé Gadamer dans *Vérité et Méthode* (1996a), le travail d'interprétation herméneutique consiste à opérer un rapprochement continu entre l'interprète (moi) et l'interprété (le texte, l'œuvre, leurs contextes respectifs), jusqu'à ce qu'une *fusion d'horizons* se produise. En ce sens et en regard du sujet à l'étude, il ne s'agit pas de laisser tomber ce que je suis au profit de l'autre ou d'abandonner mon sens critique, mais au contraire, d'entamer un dialogue avec lui en m'impliquant d'une manière toute subjective avec, même, mes préjugés. Je reviendrai sur ce point.

Cela étant, comme l'a suggéré Heidegger dans *L'Être et le Temps* (1964), en interprétant la compréhension comme un « *existential* fondamental » (sic) (p.178), comprendre prend le sens de *s'y connaître* ou de *savoir s'y prendre*. À sa suite, Gadamer se veut plus explicite : « toutes les compréhensions se réduisent finalement au noyau commun d'un « je sais comment je m'y prendrais », c'est-à-dire à une compréhension de soi en rapport à quelque chose d'autre. » Succinctement, « réaliser une compréhension, c'est former de ses propres possibilités de projets. » (1996b, p. 51-52). Ainsi, chez Heidegger, l'« être-jeté » et le « pro-jet » sont deux moments qu'il nous faut penser ensemble, puisque la mise en œuvre de cette structure ontologique est intrinsèque à la compréhension et à l'interprétation. Pour ainsi dire, l'existence humaine est herméneutique.

[L]e comprendre est la forme originaire d'accomplissement de l'être-là humain, en tant qu'être-au-monde. Et, avant toute différenciation du comprendre dans les deux directions de l'intérêt pratique et de l'intérêt théorique, le comprendre est le mode d'être de l'être-là qui constitue celui-ci en « savoir-être » et « possibilité » (Gadamer, 1996b, p. 50).

C'est d'ailleurs à cette quête du *savoir-être* ancestral que le Foucault des années quatre-vingt occupera ses recherches. Et c'est là le principal sens à donner à cette recherche doctorale : interpréter pour comprendre ici et maintenant est, en fait, un processus qui me permet de m'interpréter moi-même à travers mes avancées tant pratiques que théoriques. Il s'agit donc bel et bien d'un rapport ontologique ou, en d'autres mots, une façon de définir et de projeter, à un moment donné et d'une certaine façon, mon rapport au monde. Une quête de soi qui se traduit, dans le cadre de l'épreuve académique que représente le doctorat, par un apprentissage entendu dans le sens de transformation de soi.

Et, pour cela, on ne trouvera aucune véritable méthode dans l'herméneutique, entendu que celle-ci s'appuie grandement sur la subjectivité qui s'exprime dans un chassé-croisé entre la *connaissance* que l'on a et que l'on est en train d'acquérir, la *vie* « qui implique toujours conscience et réflexivité » (Gadamer, p.16, 1996b) et le

vécu. *Mon* vécu qui compte, ici singulièrement, de nombreuses années consacrées à la pratique, dont presque autant à une pratique en duo. Ce qui implique surtout un échange constant avec mon partenaire dans une continuité conceptuelle et intellectuelle qui se construit depuis maintenant deux décennies.

Gadamer (1996a) a cependant révélé les principales caractéristiques de l'herméneutique : compréhension, interprétation et application. La compréhension pouvant elle-même se décomposer en trois moments. Le premier est l'anticipation perceptive (pré-compréhension), que l'on traduira vulgairement par *avoir confiance au texte*, ou à l'œuvre, à l'étude. C'est dire qu'on le sélectionne et le retient en fonction de la confiance qu'on lui accorde. Le deuxième implique sa contextualisation ou une « compréhension marquée du sentiment de la situation » (Heidegger, 1964, p. 180). Il s'agit d'explicitier son appartenance à la tradition ou à l'histoire. On fait aussi référence au rapport circulaire qui existe entre le *tout* et ses parties. Le *tout* entendu ici comme contexte antérieur ou concentrique. Et, en troisième lieu, s'installe une structure de communication, aussi appelée le dialogue. D'autre part, la compréhension peut aussi s'interpréter dans le sens global de l'herméneutique et contenir intrinsèquement les phases d'interprétation et d'application. Ainsi, Denis Simard (2002), professeur en éducation à l'Université Laval, propose six principes de la compréhension qui implique l'ensemble des conditions herméneutiques :

- 1) La compréhension a une structure herméneutique circulaire;
- 2) La compréhension s'enracine d'abord dans le passé;
- 3) La compréhension est toujours linguistique;
- 4) La compréhension est toujours productive;
- 5) La compréhension comporte une application;
- 6) La compréhension possède la structure logique du questionnement.

Gadamer a pris soin de préciser la nature de la structure circulaire de la compréhension. Contrairement à l'épistémologie traditionnelle, dans le cercle herméneutique les propositions doivent être comprises par rapport au contexte. *La*

vérité y est relative. Sans faire obstacle à la compréhension, nos préjugés, constitués des notions courantes qui avec le temps se sont fixées dans le langage, contribuent à ce *tout* dont dépend l'interprétation.

[Au sujet du cercle herméneutique,] son jeu se situe [...] à l'intérieur de l'espace qui s'établit entre le texte et celui qui comprend. L'intention de l'interprète est de se faire *médiateur* entre le texte et le tout que celui-ci sous-entend. Ainsi donc, le but de l'herméneutique est de restituer et de rétablir l'accord, de combler les lacunes (1996b, p. 76).

Puisqu'il découle de la tradition, le *tout* contextuel précède et conditionne la compréhension de n'importe quelle des parties. « L'explicitation ne transforme pas la compréhension en autre chose mais la fait devenir elle-même (1996a, p. 185). » Ce processus est d'ailleurs à l'œuvre dans le travail effectué ici pour livrer ces quelques éléments portant sur la philosophie herméneutique. Ce qui me conduit à révéler les limites qui sont les miennes dans cette approche. Ici, aucune prétention de philosophe, herméneute ou pas. C'est dans les limites de mes acquis en arts visuels comme en d'autres domaines que j'explore et m'approprie, partiellement, ce mode de connaissance.

Interroger certains textes qui me sont antérieurs, y trouver des pistes d'interprétation qui pourraient contribuer à en révéler le sens, leur donner une signification qui trouve son actualisation dans notre quotidien et dans nos propositions actuelles à cheval entre le champ de l'art et le champ social, là se trouve ma tâche herméneutique. Plus précisément, il s'agit de m'entendre avec certaines idées avancées dans les textes étudiés, de tenter, même partiellement, de les mettre en contexte avec l'œuvre de l'auteur et de choisir, en fonction de ce j'ai le projet de dire, les passages qui pourront contribuer à former mes propres interprétations du monde, incluant de nouvelles que je n'avais pas imaginées. Encore une fois, le processus se voudra *plus spiralé que linéaire*. Car, somme toute, ce travail, qu'il se décompose en trois, quatre ou six temps, s'inscrit dans un processus évolutif de régulation itérative, corollaire à la méthodologie heuristique.

### 1.2.3 Indisciplinarité

Par ailleurs, puisque ma recherche-création s'inscrit dans l'axe de l'interdisciplinarité tel qu'il s'articule dans le cadre du programme d'études et pratiques des arts, il me faut préciser les particularités de cette articulation. Dans les faits, la création de situations s'inscrit pour Doyon/Demers dans l'*indisciplinarité* et, depuis le début des années 90, nous utilisons le néologisme « *indisciplinaire* » pour nous définir en tant que sans discipline fixe et indisciplinés. Une définition n'excluant pas pour autant l'interdisciplinarité. Ma position à l'égard de l'interdisciplinarité se conçoit donc dans une attitude non disciplinaire et a fait l'objet d'un certain nombre de communications, dont une, notamment, dans le cadre du Forum des études supérieures et de la recherche : *L'interdisciplinarité dans tous ses  tats, études et pratiques des arts — Interdisciplinarité, point de consensus*, (UQÀM, février 2002). Cette position/attitude qui, à première vue, peut sembler paradoxale dans le contexte universitaire et particulièrement dans ce processus d'explicitation des approches méthodologiques, trouve néanmoins écho dans le domaine des arts comme dans d'autres domaines généralement plus conservateurs sur le plan méthodologique.

En premier lieu, il me paraît impératif de répondre à la question, du point de vue des institutions artistiques : Qu'est-ce que l'interdisciplinarité ? Les documents (site Web et dépliants)  manant du Bureau Inter-Arts du Conseil des Arts du Canada (CAC) nous apprennent qu'il s'agit d'une : « pratique inclusive qui transcende et intègre différentes formes d'art dont le résultat est en dehors du cadre des disciplines établies » (Schryer, 1999). Au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), on ne définit pas l'interdisciplinarité en tant que telle, parce qu'ici c'est à travers le programme d'aide aux pratiques multidisciplinaires que le Conseil apporte son appui à tout ce qui se définit comme étant une « forme d'expression qui exploite plusieurs codes disciplinaires et dont la pratique, le discours et les œuvres échappent à une forme artistique reconnue » (2002-2005).

On l'aura compris, ces deux définitions résument pourtant une même idée relativement aux croisements disciplinaires. Dans l'Europe francophone, on se réfère plutôt à la transdisciplinarité pour qualifier la rencontre synergique et transformatrice des disciplines (Sirot & Norman, 1997). Faut-il le spécifier, à l'exception du CALQ, le terme multidisciplinarité est généralement utilisé pour parler de pluridisciplinarité, c'est-à-dire pour désigner non pas le métissage des disciplines, mais plutôt leur juxtaposition. Cela étant dit, il n'en demeure pas moins que c'est à partir de 1991, suite à d'intéressantes discussions avec Gilles Arteau qui écrivait justement la définition du multidisciplinaire pour le compte du Ministère des affaires culturelles du Québec (MACQ) que nous avons, pour notre part, opté pour *l'indisciplinarité*. En effet, il nous apparaissait que ce dont il était question avec la définition du multi s'ancrait dans un langage toujours disciplinaire et, qui plus est, plus aisément dans celui des arts de la scène<sup>8</sup>. En tant qu'artistes issus des arts visuels, nous avons conscience que ce qui pouvait servir à définir notre pratique alors « inclassable » ne trouvait pas écho dans la proposition d'Arteau et ne s'apparentait non plus à aucune des cases disciplinaires proposées sur les formulaires des conseils des arts québécois et canadien. Nous nous disions qu'il faudrait y ajouter les cases « philosophie » ou « attitude » ! Nous en avons d'ailleurs glissé un mot au directeur du secteur des arts visuels du Conseil des arts et des lettres du Québec, Réjean Perron, lors d'une entrevue menée dans le cadre de nos études à la maîtrise (1996). Perron nous avait alors expliqué qu'il fallait que suffisamment de pairs, exprimant une réalité similaire, se trouvent dans une zone grise relativement aux différents programmes de subvention, pour que cette « nouvelle » pratique devienne admissible à des programmes de subventions.

---

<sup>8</sup> D'ailleurs, la liste des organismes qui y sont subventionnés démontrent bien ce parti pris.

Or, au CAC et au CRSH tout au moins, cette période où les praticiens<sup>9</sup> partageant cette position non disciplinaire accroissaient progressivement l'étendue de la zone grise est dorénavant révolue. Il est maintenant reconnu que l'on retrouve dans le processus créateur interdisciplinaire des attitudes ou des approches qui peuvent être soit disciplinaires, soit *indisciplinaires*.

L'interdisciplinarité influence notre compréhension des disciplines. Le Programme interdisciplinaire est le fondement sur lequel nous nous appuyons pour accueillir les pratiques **non disciplinaires**, les remettre en question et leur faire une place au sein de notre institution de financement. Ainsi, nous prenons une part active à la beauté des sables mouvants (Schryer, 1999, np. C'est moi qui souligne en caractères gras.).

Comme en témoigne le Bureau Inter-Arts du CAC dans son *Examen du Programme d'aide aux œuvres interdisciplinaires et de performance*, la dynamique disciplinaire dans le processus créateur interdisciplinaire se caractérise : « par des concepts (combinant des idées liées aux disciplines), des procédures (combinant des méthodes liées aux disciplines) ou des formes interdisciplinaires (combinant des structures liées aux disciplines) » (Schryer, 1999, np). Ceci étant, c'est à travers la catégorie « nouvelles pratiques artistiques » évoquées en introduction à ce texte, que le Bureau Inter-Arts offre par ailleurs son appui aux approches non disciplinaires : « Catégorie ouverte aux pratiques qui ne reposent pas sur une discipline donnée et qui explorent des aspects autres que ceux (forme, esthétique, technique) qui régissent traditionnellement la production d'œuvres d'art ».

---

<sup>9</sup> Un nombre grandissant d'artistes emploie maintenant l'expression « indisciplinaire » pour qualifier leur démarche. Au Québec, mentionnons les artistes Mathieu Beauséjour, Hélène Matte, Marc Fournel, Stephan Bernier, Janick Rousseau ainsi que James Partaik et Marcio Lana-Lopez; en France, les artistes Christian Rizzo, Pierre Bongiovanni, Yves-Noël Genod, le collectif et la revue *Mouvement indisciplinaire des arts vivants* (Paris <http://www.mouvement.net/>), Le Festival indisciplinaire MENS ALORS! (Mens, Isère), le Centre d'art Passerelle (Nantes). Ailleurs dans la francophonie, on retrouve un numéro d'un semestriel consacré à l'«INCLASSABLE/LA SCÈNE «INDISCIPLINAIRE» » (Scènes, no 15, décembre 2005, édité par la Maison du spectacle La Bellone (Bruxelles)), et au Maroc, L'appartement 22, Espace de rencontre indisciplinaire art contemporain (Rabat, <http://www.appartement22.com/>).

### Sans discipline fixe

Pour notre part, nous avons développé une attitude *indisciplinaire* tout simplement parce que nous n'avons pas, singulièrement depuis que nous avons choisi de travailler en duo, de préoccupations disciplinaires (comme celle de développer une spécialisation dans une discipline). Dans l'élaboration de nos projets, l'intention de départ n'est pas disciplinaire et les résultantes, lorsqu'elles sont visibles, n'ont pas nécessairement, dans un premier temps du moins, l'apparence d'un produit artistique reconnaissable. Cette spécificité de notre pratique « sans discipline fixe », nous a valu par moment d'être perçus comme des « sculpteurs mous » c'est-à-dire « pas de vrais sculpteurs ». En ce sens, on pouvait tout aussi bien dire « pas de vrais performeurs, pas de vrais vidéastes, pas de vrais artistes audio ou nouveaux médias, etc. ». Cependant, cette description par la négative a pris ces dernières années une valeur positive. Toutes ces *molles* positions (ou ces positions affaiblies) dans les divers champs disciplinaires s'accumulaient pour composer une position *exemplaire* dans le champ de la pratique actuelle qui s'affirme de plus en plus dans la mobilité des approches dictées par les projets. Ainsi, comme le souligne Loubier (2001) dans *Penser l'indiscipline*, l'approche disciplinaire renvoie explicitement au paradigme de l'art moderne alors que l'art contemporain, qu'il qualifie de *générique* parce que justement on s'y réfère de façon générale plutôt qu'en terme de division disciplinaire, « est par avance méta-, voire postdisciplinaire ».

[L]'art contemporain générique, lui, [...] se déploie [...] à partir d'un espace qui se situe *entre* les disciplines plutôt qu'à l'intérieur d'elles, les artistes puisant indifféremment selon les exigences de leurs projets aux médiums spécifiques comme à de multiples techniques ou protocoles issus de secteurs d'activité non artistiques [...] (p. 25).

Cette façon d'aborder la création artistique s'accorde avec l'idée selon laquelle l'interdisciplinarité désigne : « la situation créatrice où les disciplines [artistiques] sont [au besoin] mises en relation entre elles et en relation avec les autres champs d'activité, de connaissance et de discours » (Comité d'élaboration de la Maîtrise Inter-Art, 2005, p. 16). C'est aussi dans cet esprit que Sirot & Norman (1997)

réunissaient, dans le cadre d'une étude portant sur la transdisciplinarité et les nouvelles formes artistiques, les propos de plusieurs artistes et agents culturels européens faisant état de leur intérêt pour le caractère non disciplinaire des nouvelles pratiques. « Il s'agit de convier non pas à la transdisciplinarité ou à l'interdisciplinarité mais à l'indisciplinarité ». Cette citation du directeur du défunt CICV, Pierre Bongiovanni, est explicitée notamment en ces termes :

Le travail artistique, qui provoque des changements de « points de vue », qui incite à renouveler son regard sur le monde, à porter un autre regard sur le monde, renforcerait donc notre capacité à assumer une vie moderne [...], étendant notre forte capacité d'adaptation. [...] Les nouvelles formes artistiques dépendraient surtout de situations, de processus d'échange, d'associations éphémères de personnes autour d'une intention esthétique commune (Sirot & Norman, 1997).

On reconnaît là, parmi d'autres positions similaires rapportées par Sirot et Norman, une attitude très proche de celle de Doyon/Demers. Pour nous, être *indisciplinaires* se traduit dans le fait de se créer des identités sociales et d'intervenir dans différents champs d'activités qu'ils soient productifs ou non. Et, puisqu'il ne s'agit pas d'attendre que la société nous accorde des responsabilités clairement établies, le plus souvent nous intervenons là où on ne s'attend pas à retrouver l'artiste. Dans ce dessein, nous explorons les modes d'inscription systémique — plutôt que les allégeances disciplinaires — dans un registre de services et de fonctions, nous permettant de créer des situations *in situ* et *in socius*, selon les actualités urbaines ou rurales et nos intérêts du moment. Et, à l'évidence, cette spécificité de notre pratique se trouve être la condition même d'une pratique qui interroge la *praxis* au quotidien et, plus particulièrement, la relation entre art et vie dans le contexte de la démocratie culturelle.

[...] en tendant à abolir la frontière le séparant de la vie et de la praxis, la pratique artistique s'est trouvée à proposer et à admettre en son sein, non seulement des artefacts qui n'étaient plus visuels à proprement parler, mais aussi à s'étendre et à faire siens tous ces champs connexes qui la déterminent du dehors — et l'artiste s'est fait philosophe, muséologue, sociologue ou anthropologue pour mieux sonder sa « discipline » propre (Loubier, p. 27, 2001).

Cet énoncé de Loubier trouve une certaine résonance dans le *Manifeste V de l'art sociologique*, publié par Fred Forest dans le journal *Le Monde* (7 février, 1980) :

Une nouvelle attitude mentale favorise les interférences entre des secteurs cloisonnés. Une volonté d'indisciplinarité a donné naissance dans le domaine des sciences à la théorie de la « systémique ». Dans le champ artistique, cette donnée « relationnelle » s'affirme également. L'œuvre comme structure ouverte introduit aléatoire et participation du public dans des processus de communication interactifs. L'artiste ne s'impose plus comme le fabricant d'un objet artistique matérialisé mais fonde sa démarche sur une relation particulière qui s'établit entre lui-même et son contexte. Agent de communication, travaillant sur celle-ci, l'artiste devient un prestataire de service.

Une position/attitude, donc, que je ne limite pas à la pratique artistique puisqu'elle se répercute aussi dans le travail théorique. Et, encore là, d'autres que moi ont saisi le caractère *indisciplinaire* des approches méthodologiques empruntées, notamment, en lien avec la théorisation de la pratique artistique. J'évoquais précédemment le fameux bricolage méthodologique proposé par Stewart (2001), Leter (1995, 1998), pour sa part, parle à propos de l'heuristique d'abduction *indisciplinaire*. « C'est ainsi qu'en critique (arts et littérature), j'ai appelé heuristique cette abduction indisciplinaire à la faveur de laquelle l'acte critique et l'acte créateur s'instituent réciproquement. » (Leter, 1995).

Or, la théorisation de l'œuvre, son interprétation, est partie prenante d'un processus de création comme le mien. Un processus qui s'inscrit on le comprend dans la pensée complexe telle qu'énoncée par Morin (1990) et conduisant à la théorie systémique, que plusieurs, à l'instar de Forest, associe à l'*indisciplinarité*.

### ***Indisciplinés***

En se disant *indisciplinaires*, de façon plus ou moins implicite suivant les circonstances, nous revendiquons par le fait même le droit à l'indiscipline. Évidemment, dit ainsi, sans autres explications, cela peut poser problème dans le

contexte universitaire. D'entrée de jeu, je préciserai donc que ce droit à l'indiscipline ne saurait dans mon esprit s'exprimer par des manquements à la rigueur de la pensée académique ou au travail assidu essentiel à la rédaction de cette thèse ou même à la production d'une œuvre originale. Il s'agit donc d'autre chose. Cette autre chose renvoie néanmoins à la revendication d'un écart, écart qui se distingue de la simple désobéissance. Il est pourtant question d'une nécessaire insoumission à la discipline, c'est-à-dire de l'importance de ne pas se soumettre aux disciplines qui régissent notre domaine, mais plutôt d'agir hors d'elles. Cette insoumission, je l'énonce comme nécessaire parce que c'est la seule position possible pour qui veut créer « un art qui ne ressemble pas à l'art »<sup>10</sup>, c'est-à-dire qui ne se résout pas à l'observation normative.

[...] envisager la pratique de l'artiste comme discipline, c'est l'observer du point de vue de la catégorie normative — compétence, profession, spécialité — par laquelle elle est reconnue et désignée socialement... (Loubier, p. 24, 2001).

Cette position qui nous accompagne depuis les débuts et que certains peuvent qualifier de romantique (ce serait bien le dernier repli où personnellement je pourrais m'assimiler à une position romantique de l'artiste), nous l'assumons pleinement. Si l'art et les artistes sont constamment renvoyés à la marge, mal traités et mal perçus au sein de la société et même au sein des institutions sensées les former et les représenter, il faut bien que ce soit pour une quelconque raison. Et, cette raison pourrait bien être la difficulté de les enrégimenter, malgré tous les efforts déployés, et ce, même trop souvent avec succès. L'art qui nous intéresse, lui, résiste ! L'art qu'il nous intéresse de faire, lui, combat l'assujettissement de l'artiste au système de l'art, il s'agit d'un art qui prend le risque de ne pas être reconnu comme tel. L'art qu'il nous intéresse de faire, lui, revendique encore aujourd'hui une zone de liberté (toute relative et utopique soit-elle) pour la création artistique. Mais aussi, l'art qu'il nous intéresse de faire, lui, propose une zone de liberté (toute relative et utopique soit-elle) à ceux qui y participent !

---

<sup>10</sup> Merci à Otto Piene de nous avoir parlé de « l'art qui ressemble à l'art » (entretien, Québec, 1992).

Or, cette façon d'envisager l'indiscipline, voire de la revendiquer, n'est pas, là encore, le fait unique des artistes. Dans un texte au titre évocateur, *Quelques réflexions à propos d'écologie : défense de l'indisciplinarité*, l'écologiste Legay (1986) exprime aussi sa nécessité. Car, croit-il, l'imagination est proche parente de l'innovation et c'est essentiellement ce qu'il faut pour proposer de nouvelles idées et de nouvelles voies de recherche :

L'indiscipline, où qu'elle s'exerce, est très exigeante, pour ses auteurs; elle entraîne en outre bien des risques (de flou, de malentendu, d'erreur) et la société s'en protège toujours fortement, et souvent vicieusement, y compris dans cette fraction de la société qui s'appelle la communauté scientifique et technique. Et il est vrai que l'indiscipline, qu'il est facile de critiquer, n'est nullement une garantie de génie ! Cependant les innovations ont presque toujours été bâties sur des gestes plus ou moins graves d'indiscipline (Legay, 1986, p. 395).

Dans la foulée de ces propos, Legay souligne la convergence dont témoigne la pensée créatrice contemporaine, artistique ou scientifique. Selon lui, dans le contexte actuel d'accumulation désordonnée de connaissances et d'avancées scientifiques et technologiques, cette pensée s'appuie sur une conscience partagée « d'une réalité inépuisable, dans l'espace et dans le temps ». Une réalité que, pour ma part, j'interprète en tant qu'objet de connaissance extensible à l'infini. Chacun cherche à sa façon, et partant de son propre point de vue plus ou moins ancré dans un champ disciplinaire, à se l'approprier et à en saisir une cohérence d'ensemble, même si celle-ci s'avère, somme toute, toujours parcellaire. En ce sens, la position *indisciplinaire* s'appuie sur l'idée que la culture (pris dans son sens le plus large) n'est pas un domaine déjà formé, mais se présente plutôt comme un processus jamais complété (Bell, p.93, 2001). Ainsi, conclura-t-il :

Finalement, il n'est donc pas incongru d'être indiscipliné. L'organisation de la recherche est une nécessité à la fois technique et sociale, qu'il n'est pas question de contester, mais elle doit — pour des raisons de fond — inclure dans sa problématique la liberté du chercheur (Legay, 1986, p. 395).

Indiscipline, insoumission, liberté, autant de mots qui nous renvoient directement à la question du pouvoir. Les disciplines sont des structures ou des dispositifs, comme dirait Foucault, de savoir et de pouvoir. C'est pourquoi, nous rappelle-t-il aussi, « [l]a relation de pouvoir et l'insoumission de la liberté ne peuvent donc être séparées. » (Foucault, 2001a, DE 306, p. 1057) Ceci étant dit, il n'est pas inutile de souligner que, par ailleurs, c'est en réponse à *Surveiller et punir* de Foucault (1975), que Certeau s'est engagé dans *L'invention du quotidien. Arts de faire* (1980) dans un processus d'exploration visant à mettre au jour les stratégies créatrices développées au quotidien pour contrer un tant soit peu le pouvoir disciplinaire qui régit la vie de tout un chacun.

[l] ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes et des individus pris désormais dans les filets de la surveillance (Certeau, 1980, p.14).

Il est question ici d'un « art « ordinaire » » que Michel de Certeau appelle aussi « anti-discipline » en parlant de pratiques de détournement. Cette expression, à l'instar de ces ouvrages respectifs de Foucault et de Certeau, inspirera grandement certains protagonistes des *études culturelles* qui chercheront à travers elle à s'affranchir du principe de souveraineté des domaines disciplinaires (de la répression et des limites qui l'accompagnent).

Pour conclure, il est un fait qu'il m'apparaît opportun de signaler, afin de mieux revenir à la question des *espaces autres*, au cœur de cette thèse. Si, comme le dit Foucault, bien que dans un contexte différent, « la discipline procède d'abord à la répartition [...] dans l'espace. » (1975, p. 143), on remarquera que c'est justement en sortant de l'espace isolé de l'atelier moderniste, du « lieu protégé de la monotonie disciplinaire » (p. 143) que plusieurs artistes ont été amenés à remettre en question les catégories disciplinaires qui les régissaient... and « *Take the position that today's artists are not isolated from history and politics of everydaylife.* » (Bell, 2001, p. 92).

## CHAPITRE II :

### CIRCONSCRIRE L'HÉTÉROTOPIE, L'IN SITU ET L'IN SOCIUS

La rédaction de cette thèse est l'occasion d'approfondir une réflexion concernant l'espace et, plus précisément, les *espaces autres* à partir desquels Michel Foucault a élaboré son concept d'*hétérotopies* à la fin des années soixante. Les années passant, certains protagonistes des *études culturelles*<sup>11</sup> et le philosophe Gianni Vattimo en font un concept paradigmatique de la postmodernité, en écho à la pluralité des communautés exprimées dans des expériences esthétiques particularisées. Dans l'exploration des liens qui s'établissent entre la conception foucauldienne et la conception vattimonienne, mon analyse de l'*hétérotopie* s'intègre à un regard que je porte sur ma pratique artistique qui se manifeste dans la création de situations auxquelles des citoyens sont appelés à participer volontairement. Ce qui donne lieu à une reliance temporaire entre participants.

Espace autre, espace social et espace identitaire forment une configuration dans laquelle le lieu se réalise là où l'individu advient. Individuellement ou collectivement, l'usage concret du lieu crée des espaces relationnels et relatifs. Ainsi, les lieux permettent l'inscription réelle et successive des *hétérotopies* dans l'espace social, que j'étudierai avant d'aborder les liens particuliers qu'elles entretiennent avec l'*in situ* et l'*in socius*. Du coup, les notions de lieu et de *site specificity* feront également l'objet de mon attention.

---

<sup>11</sup> J'y reviendrai à la section 2.4. *Hétérotopie : Espaces identitaires*.

Pour les occidentaux, dont je suis, l'espace se perçoit sous plusieurs aspects notionnels significatifs et historiques. Ne serait-ce que cet aller-retour entre l'image de la composition infrastructurelle de mes intestins et la contemplation de la rondeur de notre planète bleue, dont une prise de vue de l'espace me situe ontologiquement alors que la planète rapetisse. Cosmologie et nanotechnologie définissent les infinis actuels. Cela pour dire que la question de l'espace, malgré une primauté philosophique longuement accordée au temps, est centrale dans l'évolution de *notre* rapport au monde. Cela pour dire aussi que parler ainsi de l'espace en termes de positionnement ou de localisation que ce soit dans l'infiniment petit ou dans l'infiniment grand, ce n'est qu'une façon parmi bien d'autres d'envisager cette notion. Et, à bien y penser, en parler ainsi conduit à devoir d'abord la distinguer d'une autre notion qui s'en approche et s'en trouve donc souvent confondue, celle du lieu. Une confusion qui, comme le souligne Anne Cauquelin (2002), s'étend d'ailleurs à l'ensemble des termes qui y renvoie.

Dans le langage de tous les jours, nous confondons joyeusement *espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site...* Généralement, ces termes servent à désigner des emplacements plus ou moins précis, emboîtés les uns dans les autres (p. 74).

Un très bon exemple de cet usage nonchalant est justement celui de Foucault qui, dans son texte *Des espaces autres* (2001a, DE 360), utilise « espace » et « lieu » sans distinction. Ainsi, l'*hétérotopie* se trouve à être l'équivalent d'un *espace autre*, alors qu'étymologiquement parlant, il s'agit bel et bien d'un *lieu autre*.

## 2.1 Le lieu

Du lieu, on dit que c'est un espace déterminé. De l'espace, Certeau (1980) dira que c'est « le lieu pratiqué » :

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre » (p. 173).

Ainsi l'un est très utile pour définir l'autre. Mais c'est le caractère stable du lieu qui fait sa spécificité. Le mot « lieu », en français, doit ses origines étymologiques au latin *locus* qui serait une traduction du grec *topos*, signifiant « endroit », « place ». « Si *topos* indique un endroit précis où l'on veut se rendre, *locus* est davantage un emplacement où l'on dépose quelque chose (Paquot, 1997, p. 13) ». Ainsi dans *Lieu, hors-lieu et être-au-monde* paru dans *Lieux contemporains*, Thierry Paquot considère le lieu tant pour ses qualités de réceptacle et donc d'accueil que pour celles qui figurent la halte (à atteindre), distinguant du coup l'acception topologique de la localisation par deux types de temporalité. Disons que l'une évoque la succession (de points sur une ligne, entre autres) alors que l'autre invite à penser en termes de durée (co-existence, simultanéité). Puis, en grec, non seulement *topos* signifie « lieu », mais aussi *chôra*. Si *topos* est le lieu cartographiable, *chôra* est le lieu existentiel. Au sens de *locus* qui accueille, avec la *chôra* s'ajoute le sens d'engendrer : « un lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l'identité de son être » (Berque, 2000, p. 25). Autrement dit, l'humain façonne le lieu qui réciproquement le façonne dans un mouvement incessant de l'espace.

Un lieu devient alors autre chose qu'un réceptacle, c'est un objet mais un opérateur actif que l'on peut utilement étudier comme une réalité singulière structurée par des habitudes et des rythmes, ayant une histoire, des pratiques et un devenir (Lévy & Lussault, 2003, p. 561).

C'est aussi ce que Marc Augé (1992) souligne, à travers sa lecture anthropologique des non-lieux quotidiens (ces espaces d'anonymat qui prolifèrent dans l'espace urbain), estimant, par opposition à ceux-ci, que l'essence du lieu se trouve dans son caractère à la fois identitaire, relationnel et historique. Ainsi, est-il constitutif d'une

« expérience de relation au monde d'un être essentiellement situé « en rapport avec un milieu » » (p. 102), un milieu d'appartenance qui le façonne tant à travers sa mémoire, son histoire, qu'à travers son actualité.

En fait, dans un lieu il y a des espaces tout comme dans l'espace, il y a des lieux. Toutefois, par l'emploi du lieu, que l'on qualifie souvent par l'usage de son nom propre (et qui renvoie au lieu cartographiable), on se réfère à un événement qui a lieu ou qui a eu lieu (lieu existentiel). L'extension est au lieu ce que l'emboîtement serait à l'espace. C'est du moins ce que soutient Cauquelin qui expose dans *Le site et le paysage* (2002), les distinctions entre lieu et espace (en similitude avec Augé).

Ce sont les qualités mémorielles de lieu, son génie, son esprit, qui le font s'inscrire dans la *logique de l'extension*. Une logique qui s'appuie sur la profondeur historique du lieu et non sur son étendue<sup>12</sup>. La *logique de l'emboîtement* que Cauquelin réserve à l'espace est celle qui permet de quadriller, diviser, zoner « en secteurs, arrondissements, blocs ou quartiers, [...] participant au schéma d'organisation générale de la société » (p.78).

En somme, le lieu est à la fois un point sur une carte et une concrétude de l'existence circonscrite. C'est donc un endroit déterminé par un nom, une situation, une localisation. Puis en complémentarité, l'espace se révèle dans toute sa malléabilité.

## 2.2 Espace leibnizien et espace social

Permettez-moi d'imaginer que c'est au pied d'un océan, face au lointain, à l'horizon et à Dieu que l'homme du XVII<sup>e</sup> siècle se représente l'espace : le mathématicien, dans son désir de prendre la mesure de son monde, et le philosophe, dans celui de construire un savoir sur une logique divine. Ainsi, à l'aube des Lumières, dans sa

---

<sup>12</sup> Ceci, puisque l'étendue est justement ce par quoi l'on définit le plus souvent l'espace, c'est-à-dire en termes d'intervalle, de distance, d'espacement et de durée.

vision du monde, du sublime et du point de fuite, Leibniz pose la *monade* comme unité substantielle insécable, sans distinction entre matière et esprit : « des points d'énergies, absolument simples, dont est faite toute réalité » (Rivelaygue, 1990). À la suite de travaux mathématiques sur l'infiniment petit, le philosophe-mathématicien en vient à se représenter l'espace dans des dimensions qui ne sont plus matérielles mais relationnelles, où l'enchaînement d'une multitude d'unités hétérogènes, les dites monades, s'actualisent dans des possibles distincts.

Leibniz conçoit l'espace comme un système de *places*, un réseau relationnel ou un ordre idéal de coexistence, pour l'ensemble de tous les êtres non seulement réels, dit-il, mais également possibles (Croizer, 2001, p. 22).

Comme le temps et la matière, chez Leibniz l'espace est constitué de monades. Il n'y a pas de monde hors d'elles. La *monade* se maintient à la fois dans une infinité de possibles et dans la nécessaire concomitance de ces possibles pour qu'ils puissent se réaliser au fur et à mesure de chaque état inspiré par une raison suffisante. Chez l'individu, on pourrait dire que c'est au fur et à mesure de chaque moment d'attention à des sensations distinctes et à des modalités sociales intrinsèques à la sphère existentielle en action, que ces possibles pourront, ou non, se réaliser. En fait, les principes de raison suffisante et de non-contradiction guident l'activité de la monade — qui s'en remet à Dieu — et régissent l'unité dans le choix d'un possible. Autrement dit, ces principes « détermine[nt] l'avènement du meilleur des possibles, celui qui ne contreviendra pas à l'harmonie de l'ensemble » (Cauquelin, 2002, p.119). Leibniz admet donc un nombre incalculable de possibles qui, pour s'accomplir, doivent cependant être exempts de toutes contradictions internes. Il y a, pour reprendre sa terminologie, « compossibilité » entre les actualisations des possibles.

De nos jours, les géographes Lévy et Lussault interprètent encore l'espace à partir de considérations leibniziennes. Si, à l'évidence, ils ne sauraient les admettre intégralement, ils s'en inspirent pour situer l'espace dans des dimensions impérativement relatives et relationnelles :

L'option en faveur de l'espace leibnizien [...] rend possible une approche dimensionnelle, propre à faire de l'espace un véhicule pour parcourir l'ensemble des faits sociaux et, dans le même temps, à refuser d'en faire un « territoire » clos, autosuffisant : c'est l'idée de la « substance », c'est-à-dire de la nécessaire caractérisation de tout espace par des dimensions non spatiales, de manière tout à fait symétrique à ce qui se produit (ou devrait se produire) dans les autres dimensions [...] (Lévy et Lussault, 2003, p.328).

Ainsi, des espaces correspondant à la coexistence de phénomènes et de situations se succèdent en proposant un enchaînement de relations des possibles dans une simultanéité de réalités les plus diverses seulement observables suivant l'attention portée à ce moment. En fait, il s'agit ici de constructions perceptives et susceptibles de se transformer selon l'interaction des réalités sociales entre les choses, individu inclus. Disant cela, Lévy et Lussault proposent une lecture de l'espace en tant que composante multidimensionnelle de la société. « L'espace entre *en entier* dans la société qui niche *en entier* dans l'espace » (p. 330). C'est dire, pour résumer très succinctement cette conception en l'assimilant à la critique de l'espace entreprise par Henri Lefebvre (1974), qu'il est impensable de ne pas considérer à la fois l'espace physique (matériel, naturel), l'espace mental (idéal — pensées, langages) et l'espace produit par l'activité des humains (social — matériel et immatériel) pour se faire une idée des effets concrets occasionnés, par exemple (et pour aller au plus court), par l'empire économique sur notre rapport au monde. Il semble bien qu'à partir de son espace mental, l'individu contemporain identifie l'espace économique à l'espace *réel*. Avec comme effets de premier plan, à la fois standardisation des modes et cadres de vie et invention de *lieux autres* dans lesquels se distancier de cette normalisation de l'existence. Or, cette façon complexe d'appréhender l'espace depuis la modernité, depuis que l'on a capitalisé l'espace entier, Lefebvre (1974) l'assimile à la production même de l'espace social.

Or, l'espace (social) n'est pas une chose parmi les choses, un produit quelconque parmi les produits; il enveloppe les choses produites, il comprend leurs relations dans leur coexistence et leur simultanéité : ordre (relatif) et/ou désordre (relatif). Il résulte d'une suite et d'un ensemble d'opérations, et ne peut se réduire à un simple objet (p. 88).

Cet espace social (celui des rapports sociaux) est un espace pratique, au sein duquel il faut apparemment répartir les différences, afin, dirait-on, dans un esprit d'inspiration leibnizien, de réduire les contradictions entre celles-ci. De façon pragmatique, les contagieux se retrouvent dans leur espace, les morts dans leur espace, les dirigeants dans leur espace et ainsi de suite. Dans les hôpitaux, les camps militaires et les prisons, c'est le même procédé de distribution des corps. Ainsi, les espaces du savoir, de la discipline et de pouvoir incorporent pour des fins de bonne circulation et de non-contamination, des architectures de surveillance.

Pendant que les juristes ou les philosophes cherchaient dans le pacte [du contrat social] un modèle primitif pour la construction ou la reconstruction du corps social, les militaires et avec eux les techniciens de la discipline élaboraient les procédures pour la coercition individuelle et collective des corps (Foucault, 1975, p. 171).

En fait, des *espaces étrangers* se matérialisent via des modalités et procédures de répartition et de régulation individuelle et collective. Mais encore, l'existence concrète se distribue selon les espaces et lieux déterminants, construits de rapports sociaux déterminés entre quartier chic, quartier pauvre, arrondissement ethnique, parc industriel, zone agricole et réserve autochtone. Les espaces sociaux se superposent et, comme dirait Lefebvre, ils se « compénètrent » dans une logique qui a une certaine parenté d'esprit avec la « compossibilité » de l'espace leibnizien, c'est-à-dire un ensemble de possibles, dont l'actualisation est l'espace produit et producteur, en lien avec l'espace mental où cheminent discours et représentation. Cet espace social, « cadre de la vie », inclut non seulement des choses mais aussi leurs relations qui en déterminent la cohésion. C'est donc un espace relationnel que l'on perçoit surtout visuellement et qui ne pourrait pas se suffire d'être défini que par l'espace naturel et l'espace idéal, puisqu'il est un espace d'usage. En effet, cet espace social, dans sa production et dans sa représentation de lui-même, les redéfinit continuellement.

Les corps vivants, ceux des « usagers », saisis dans l'engrenage des parties de l'espace le sont aussi par des analogons, en termes philosophiques : des images, des signes et symboles. Transportés hors de soi, transférés, les corps vivants se vident par les yeux : appels, interpellations, sollicitations multiples proposent aux corps vivants des doubles d'eux-mêmes, enjolivés, souriants, heureux; et les évacuent dans la mesure exacte où la proposition correspond à un « besoin » que d'ailleurs elle contribue à façonner (Lefebvre, 1974, p. 118).

Bien que localisable et définissable à travers les individus, les situations et les choses, cela n'implique pas pour autant que cet espace soit compréhensible dans l'immédiateté de sa production. Car, les rapports sociaux impliquent à tout le moins de percevoir la notion d'échange de façon générale comme un milieu ambiant plus ou moins flou. Simultanément, ce qui n'est pas rien, les rapports sociaux de production, ceux de l'échange des marchandises, produisent leurs espaces, leurs lieux, leurs réseaux spécialisés de distribution, en quête d'adhérents. Ainsi, chaque activité individuelle ou collective produit un espace dans lequel la cohérence se détermine par la libre circulation des produits. De sorte que, concrètement, la consommation est un producteur de l'espace du pouvoir économique.

Espaces étrangers : homogènes, rationnels, contraignants comme tels et pourtant disloqués. Pas de frontières. Elles ont disparu entre la ville et la campagne, entre les périphéries et les centres, entre les banlieues et les noyaux urbains, entre le domaine des autos et celui des gens. Entre le malheur et le bonheur ! Et cependant, tout est séparé, projeté, isolément sur des « lots » et des « îlots » disjoints : les « équipements », les immeubles, l'habitat : les espaces, comme les travaux dans la division sociale et technique du travail, sont spécialisés (Lefebvre, 1974, p. 117).

L'espace mental, celui du discours intérieur et de l'abstraction, c'est aussi l'espace de l'imaginaire qui, fondamentalement, comme dirait Bachelard, « augmente les valeurs de la réalité » (2001, p. 23) pour former des espaces ou lieux du dedans. Ainsi, il y a ces *lieux autres* et familiers — grenier, lit des parents, tente d'Indiens et autres représentations — qui, investis par l'imaginaire des enfants et des plus grands, se transforment rapidement en espaces enchantés, en « véritables utopies localisées » (Defert, 1997, p. 274). À l'instar de la réalité augmentée anthropologique, ces *espaces-temps*, incluent, selon moi, ce que je suis, ce que je

pourrais être et ce que je voudrais être<sup>13</sup>. Ils fonctionnent selon des règles d'ouverture et de fermeture qui, à l'exemple d'une des catégories principales que Foucault élaborera pour rendre compte de l'*hétérotopie*, « à la fois les isole et les rend pénétrables » (2001a, DE 360, p. 1579). De sorte que, ces *lieux du dedans* ont la bienveillante faculté de réenchanter le quotidien.

### 2.3 Hétérotopologie

En hommage à ces lieux du dedans de Bachelard, Foucault, pour qui nous sommes tous des pillards de Bachelard, nommera *lieux du dehors* ces espaces et lieux *autres* qu'il observe dans l'espace social, notamment, ceux où l'« on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (2001a, DE 360, p. 1576). C'est donc probablement ses études sur la régulation des corps qui ont conduit Foucault à développer son *hétérotopologie*. Les *espaces autres* ne se résumeront pas pour autant aux îlots disciplinaires, car ce sont plus largement des « sortes d'utopies effectivement réalisées [...] sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (p. 1574-1575).

Mais, qu'est-ce donc que l'*hétérotopie* ? Au sens littéral du terme, étant formé des éléments grecs *topo-*, de *topos* « lieu » et *hétér(o)*, *hétéro-*, « autre » on entend généralement par *hétérotopie* un « lieu autre ». *Hétérotopie nodulaire héréditaire*, *hétérotopie fœtale*, *hétérotopie de la substance grise* sont des énoncés qui démontrent l'usage que la médecine fait de ce néologisme. Le mot *hétérotopie* n'apparaît pourtant pas encore au dictionnaire de la langue française. Toutefois, dès 1876, l'*Oxford English Dictionary* atteste l'utilisation du mot *heterotopy* dans un sens spécifique au biologique et au médical.

---

<sup>13</sup> La réalité augmentée à laquelle je réfère ici, n'est pas celle qui, à l'exemple du simulateur de vol, s'applique aux avancées technologiques visant à améliorer les capacités de nos sens, mais celle qui s'insère au cœur des relations interhumaines. Là, où l'individu superpose l'expression de ce qu'il est et de ce qu'il pourrait ou voudrait être, tel que nous l'avons proposé dans des textes précédents. Voir : Doyon/Demers (1998b; 2001; 2004; 2005).

Par ailleurs, heterotopia figure au Webster's Revised Unabridged Dictionary (1913) avec la définition suivante : « (Med.) A deviation from the natural position; — a term applied in the case of organs or growths which are abnormal in situation »<sup>14</sup>. Puis, un dictionnaire anglais plus récent, The New Shorter Oxford English Dictionary, On Historical Principles (1993), propose une variation de définition qui est cependant d'usage similaire à la précédente : « The presence of an organ or other tissue at a site where it is not normally found ». Or, cette dernière est suivie de l'adjectif heterotopic, comportant un sens lié à l'écologie : « Occupying different environments ; present in an environment different from that normally occupied ».

Pour avoir bien fréquenté le milieu médical, via son père et son grand-père, puis à travers ses études en psychiatrie, Foucault connaissait vraisemblablement cette terminologie. C'est dans un premier temps dans la préface des *Mots et les choses* (2001b) qu'il utilisera la notion d'*hétérotopie* pour exprimer le « désordre qui fait scintiller les fragments d'un grand nombre d'ordres possibles » (p. 9). Désordre ressenti devant une classification d'animaux tirée d'une encyclopédie chinoise apparemment inventée par le docteur Franz Kuhn<sup>15</sup>, telle qu'évoquée par Borges : « *a*) appartenant à l'Empereur, *b*) embaumés, *c*) apprivoisés, [...] *k*) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau<sup>16</sup>, *l*) et *cætera*, *m*) qui viennent de casser la cruche, *n*) qui de loin semblent des mouches. » (p.7)

---

<sup>14</sup> Cette définition du Webster est tirée de l'essai intitulé *Heterotopia* (Knaller-Vlay & Ritter), paru en 1998 dans *Other Spaces: The Affair of the Heterotopia*. Graz : HDA (p. 14).

<sup>15</sup> Plusieurs chercheurs ont tenté de confirmer l'attribution de cette liste à Franz Kuhn (1884-1861). Bien que Kuhn traduisait réellement de la littérature chinoise, jusqu'ici, aucune preuve de l'existence d'une telle liste n'a été trouvée. Il s'avère aussi que les travaux de Borges comportent souvent des références combinant vérités et fictions. C.f. : [http://en.wikipedia.org/wiki/Celestial\\_Emporium\\_of\\_Benevolent\\_Recognition](http://en.wikipedia.org/wiki/Celestial_Emporium_of_Benevolent_Recognition) [URL consulté le 13 juillet 2006].

<sup>16</sup> Ou « *k*) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau » (Borges, 1993, p.749).

Puis, au cours de la même année, il l'emploiera de nouveau, cette fois, pour élaborer sur le thème de l'espace et du lieu dans une conférence radiophonique justement intitulée *Les Hétérotopies*<sup>17</sup>. Le texte de cette allocution, dénué de toute référence au non-lieu du langage abordé dans les *Mots et les choses*<sup>18</sup>, sera révisé en 1967 (Defert, 2004) et ce n'est qu'en 1984, à l'occasion de l'exposition berlinoise *Idée, processus et résultat* au Martin-Gropius-Bau, qu'il en autorisera la publication, peu de temps avant sa mort sous le titre *Des espaces autres*, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*. Entre-temps, il n'y aura de sa part aucune autre réelle contribution à ce concept (Defert, 1997).

Toujours est-il que les *hétérotopies* sont alors pour Foucault des espaces et des lieux effectifs, réels, et les exemples qu'il en donne sont très variés et recourent différentes sphères de l'activité humaine. Ces *lieux autres* sont tout aussi bien : un miroir, un cimetière, un cinéma, une bibliothèque, une prison, un zoo... Ce sont des contre-emplacements en relation non seulement avec l'étendue et la localisation mais aussi avec le *vouloir-être* ou le *devoir-être*. Le *devoir-être* qui s'impose en raison d'une répartition identitaire des particularités, c'est-à-dire d'une saine distribution des individus de manière à produire une société économiquement stable et rentable. À travers eux, se dévoilent notamment les structures de régulation normative des déviances acceptées des sociétés et leurs espaces respectifs de production.

---

<sup>17</sup> « *Les Hétérotopies* », conférence radiophonique diffusée sur France Culture le 7 décembre 1966 dans le cadre de l'émission "Culture française" de Robert Valette. Elle sera reprise au Cercle d'études architecturales, Paris, 14 mars 1967, « *Des espaces autres* » *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. Toutes les citations de Foucault qui suivront (sauf mention) sont tirées de l'édition suivante : Foucault, M. (2001a). *Des espaces autres*. Dans *Dits et écrits 1954-1988*. (Vol. II — 1976-1988), (pp. 1571-1581). Paris : Quarto, Gallimard.

<sup>18</sup> J'y reviendrai au chapitre suivant.

D'autres *hétérotopies* sont dites *hétérotopies de temps*. Foucault les nomme, « par pure symétrie, des *hétérochronies*<sup>19</sup> » (p. 1578). Parmi celles-ci, on compte les cimetières qui se mettent à jour à la mort des habitants. Dans cette catégorie, se trouvent également les musées et les bibliothèques qui correspondent au projet moderne d'accumuler toutes les époques dans un même lieu. À toutes ces *hétérochronies*, s'ajoutent les paquebots, les motels, les colloques, les fêtes, les foires, les voyages de nocce en raison de leur caractère éphémère, transitoire et événementiel. Ce sont autant des juxtapositions d'espaces incompatibles, des découpages singuliers du temps que des contestations du réel, auxquels, à bien y penser, je me permets de librement associer les *zones d'autonomie temporaire* de Peter Lamborn Wilson, dit Hakim Bey (1991)<sup>20</sup>.

L'*hétérotopie* foucauldienne « se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (p. 1578). C'est dire que notre rapport à l'altérité des lieux se relativise en regard de nos représentations de soi et de nos liens avec les lieux et espaces actualisés. Prenons l'exemple des employés d'une prison ou d'un hôpital. En ces lieux, pourtant *autres*, pour la plupart d'entre *nous*, ils ne se trouvent pas en rupture avec leur temps ordinaire mais bien plutôt dans la routine du travail au quotidien. Et de ce fait, il importe de se préoccuper du caractère hautement relatif des *hétérochronies* et *hétérotopies*. De plus, il faudra tenir compte du fait que « ces lieux [...] sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent » (p. 1575). Ainsi, l'exemple du miroir est probablement une métaphore clé pour ce qui est des

---

<sup>19</sup> Le *Oxford English Dictionary* en atteste l'utilisation à partir de 1879 : « *This displacement may affect either the place or the time of the phenomena. — If the former, it is called Heterotopy, if the latter, Heterochrony* ».

<sup>20</sup> La TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) est un concept inventé par Hakim Bey, écrivain politique et poète se qualifiant d'« anarchiste ontologiste », qu'il propose dans son ouvrage éponyme. Bey refuse d'y clairement définir son concept et préfère se contenter d'exemples. On peut toutefois résumer ce concept par un système dont la forme éphémère garantit l'indépendance. Il se peut que Hakim Bey soit une identité partagée par plusieurs auteurs à tendance anarchiste, dont Wilson, afin de mettre en avant leurs idées, et non pas un auteur. CF : Bey, H. (1991). *The Temporary Autonomous Zone : Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York : Automeia. [Ouvrage original publié en 1985].

*hétérotopies* foucaaldiennes, justement parce que cet espace absorbe tout ce qui l'entoure au moment où je m'y actualise, là où je suis et là où je ne suis pas, exprimant de la sorte l'effet d'un retour, d'une réaction, d'un enchaînement.

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. [...] Mais c'est également une *hétérotopie*, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; [...] il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas (p. 1575).

Selon ma compréhension des travaux de Foucault, il semble aisé rétrospectivement d'établir une corrélation entre l'analyse de la répartition du pouvoir sur le corps vivant de l'espace politique du libéralisme et l'utilisation de ce néologisme pour traduire des *espaces autres* au sein de socialités identitaires. D'ailleurs, chez Foucault le corps a une existence déterminée par le pouvoir et par les autres. Suivant ce principe, il a développé le concept de biopolitique (2004), pour examiner nos vies collectives et individuelles sous l'emprise du capital. Par l'étude de la *gouvernementalité* libérale, il dévoile comment la rationalité politique a abordé les problèmes spécifiques de la vie et de la population. Cette biopolitique s'inscrit au sein de la postmodernité française, dans une approche revendicatrice de nouveaux droits sociaux, au cœur d'une lutte entre la vie et la politique. Un phénomène de résistance remarquable chez les minorités où la vie semble être de l'ordre de la survie, identifié aux travailleurs précaires, aux prisonniers ou aux sidéens.

En dépit de cela, au su de l'unique texte *Des espaces autres*, Foucault apparaît sans préoccupation pour le sentiment d'appartenance à une communauté émergente, par la force du biopouvoir, de la répartition des individualités en « îlots disciplinaires ». Ce sont néanmoins autant d'espaces identitaires qui se forment par la fonction même du lieu et de la socialité qui y regroupent les individus. Ainsi, mis à part les allusions aux *hétérotopies* de déviation (cimetières de lépreux, prisons ou maisons de retraite (p. 1576)), rien dans la conférence radiophonique initiale de 1966, ni dans le texte

révisé de 1967, ne permettait une réinterprétation de l'*hétérotopie* en tant qu'espace identitaire. Car, après tout, il est bien difficile de faire du jardin et du zoo, pour ne nommer que ces endroits-là, des lieux essentiellement producteurs d'identités politiques ou communautaires.

## **2.4 Hétérotopie : espaces identitaires**

Or, Daniel Defert (1997; 2004), professeur de sociologie à l'Université Paris VIII et compagnon de vie de Foucault, estime qu'à la suite de la traduction anglaise des volumes II et III d'*Histoire de la sexualité* et de l'article *Des espaces autres* (les deux en 1986), une toute nouvelle interprétation de ce dernier texte s'est développée principalement à travers les *études culturelles* américaines (*Cultural Studies*). Celles-ci ont connu à la fin des années 1980 une progression significative et ont fait de Foucault une référence en matière d'identités politiques : « Mouvements féministes, mouvement gai, groupes ethniques constituent le nouveau réseau d'inscription et l'évaluation nouvelle des *hétérotopies*. » (2004, np). Cette nouvelle donne ou nouvelle attribution de sens constitue donc un ajout aux énoncés de Foucault en matière d'*hétérotopie* dont les applications se retrouveront réparties dans l'espace socio-économique parmi les systèmes de classification, de distribution et de transition des individus. En fait, le concept d'*hétérotopie* retouché contextuellement par les *études culturelles* s'applique particulièrement au phénomène de la pluralisation-juxtaposition d'espaces identitaires (en dissociation avec l'universalisme alors ambiant), correspondant à des *lieux autres* comme à des *modes de vie autres*.

C'est autour du *Center for Contemporary Cultural Studies* à Birmingham en Grande-Bretagne qu'apparaît en premier lieu ce courant de recherches avec les travaux de Williams (*The Long Revolution*, 1961) et Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957/*La Culture du pauvre*, c1970), lesquels s'intéressent aux traditions et résistances culturelles de la classe prolétaire britannique (Cusset, 2003, p.145). Pour ainsi dire, les *études culturelles* s'affirment à travers une réflexion sur la culture, en considérant

la culture de masse et ses groupes sociaux, et connaîtra ainsi un accueil privilégié dans le cercle des *Humanités* des universités américaines, latino-américaines, canadiennes, australiennes et asiatiques. D'ailleurs, en écho à la *Pop Culture*, c'est avec une attention portée à la manifestation d'espaces identitaires, en lien notamment avec les revendications des droits de l'Homme et la défense des libertés civiles que l'essor des *études culturelles* s'est produit aux Etats-Unis. *Subculture The meaning of Style* de Dick Hebdige (1979) apparaît comme étude pionnière de ce courant, annonciatrice d'une nouvelle façon de faire de la recherche sociologique.

[U]ne analyse détaillée des formes d'expression du jeune mouvement punk anglais, qui introduit aux États-Unis l'idée d'appliquer l'avant-garde théorique européenne, en l'occurrence un mixte de sémiologie marxiste et de la sociologie de la déviance, à des phénomènes de contre-culture urbaine délaissés par les sciences sociales (Cusset, 2003, p. 147).

Ainsi, les départements universitaires s'y consacrant se multiplient et s'appuient sur une attitude d'*antidiscipline*, de manière à regrouper divers champs de recherche et sujets d'études aux composantes culturelles liées à l'ethnicité, au genre ou autres marqueurs sociaux, marginalisées par discrimination ou encore par choix. Une attitude que l'on peut certes associer à celle d'un Foucault militant et figure phare de la contre-culture française.

De nouvelles notions d'identités sociales et politiques s'inscrivent donc à la grille des *espaces autres*, particulièrement dans les travaux de recherche menés par l'urbaniste Edward W. Soja (1989) et le professeur d'*African American Studies*, Cornel West (1993) et leurs suivants<sup>21</sup>. D'ailleurs, l'appropriation de l'*hétérotopie* foucauldienne par les *études culturelles* se poursuit encore aujourd'hui, Les

---

<sup>21</sup> Edward Soja (*Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory and the Politics of Difference*, 1989), Cornel West (*The New Cultural Politics of Difference*, 1993), Daphne Spain (*Gender Spaces*, 1992), Derek Gregory (*Geographical Imaginations*, 1993) et Kevin Hetherington (*The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, 1997).

*hétérotopies féministes : espaces autres de création* (2003) de Tania Navarro Swain de l'Universidade de Brasília, en constitue un exemple éloquent.

Cette notion d'*hétérotopie* en effet rejoint l'expérience de femme[s] que nous avons dans nos réalités singulières et les possibilités de la dépasser en créant de nouvelles significations/valeurs et surtout d'autres représentations sociales de l'humain [...]. « Des lieux hors de tous lieux » sont créés lorsqu'on renverse des images, des valeurs, lorsqu'on inaugure des sens, des liens, des ruptures là où ils ne sont pas attendus.

Toutefois, les *Native-American Studies*, *Gender Studies* ou *Subaltern Studies* ne résument pas pour autant la structuration de l'espace social. En lien avec le vécu insulaire propre aux îlots *hétérotopiques* foucaldiens et avec le sentiment d'un *être-ensemble* ethnique, communautaire ou minoritaire, est à considérer une production d'espaces identitaires générés à travers la consommation. Celle-ci s'exprimant non pas simplement dans l'acquisition d'un bien, mais aussi, dans l'adhésion à de *petits récits* de modes et de styles de vie entièrement construits par les publicitaires et les médias.

## 2.5 De l'utopie à l'*hétérotopie*

Sans s'inscrire explicitement dans le mouvement des *études culturelles* et sans filiation avouée avec l'*hétérotopie* foucauldienne<sup>22</sup>, Gianni Vattimo propose néanmoins dans *La société transparente* (1990), une lecture identaire de celle-ci qui s'apparente avec celle des *études culturelles*. Dans une démarche herméneutique puisant principalement chez Nietzsche et Heidegger, Vattimo interprète le passage de la modernité à la postmodernité à travers le passage de l'utopie à l'*hétérotopie*, c'est-à-dire l'utopie effectivement réalisée dans l'*hétérotopie*. L'*hétérotopie* vattimonienne prend alors le sens de pluralité et de différences culturelles et s'appuie sur la possibilité pour les diverses cultures et sous-cultures de s'exprimer

---

<sup>22</sup> Bien que Vattimo se reconnaisse, par ailleurs, une filiation avec Foucault, parmi d'autres philosophes français, en lien avec l'herméneutique ontologique. Je reviendrai sur ce point au chapitre III, dans la section *Rencontre : Hétérotopie<sup>F</sup> + Hétérotopie<sup>V</sup>*.

dans des expériences esthétiques qui leur soient propres. Pour Vattimo, comme pour les tenants des *études culturelles*, cette explosion des *points de vue* marque la fin de la modernité caractérisée par une perspective universaliste qui se manifeste dans l'impérialisme. À l'évidence, disant cela, il situe la société postmoderne dans un espace producteur d'une multitude de vérités, d'histoires et de réalités, une société des communications généralisées. Ce phénomène d'expansion de l'information et d'accélération des événements coïncide cependant avec un affaiblissement de l'Être (qui se traduit chez l'individu dans une identité sociale instable) et, de façon symétrique, avec un affaiblissement de la notion d'art, au profit de la démocratie culturelle et de l'éclatement de l'esthétique dans la société — suivant une inspiration que l'on peut associer à la tradition benjaminienne.

[L]e siège de l'expérience esthétique éclate dans la société : non pas sous la pression du design généralisé et d'une hygiène sociale universelle des formes, ni de la libération esthético-révolutionnaire de l'existence chère à Marcuse, mais du déploiement de la capacité du produit esthétique — nous ne dirons pas « de l'œuvre d'art » — de faire monde, d'opérer une création de communauté (Vattimo, 1990, p. 88).

Ceci étant, Vattimo estime qu'il n'est plus de mise de se limiter à la communauté universelle, bien qu'on puisse s'y référer, la reprendre et lui appliquer une distorsion. Ainsi, précise-t-il :

pour Kant, quand je jouis d'un objet beau, j'affirme et je vis mon appartenance à une communauté, mais celle-ci — même si elle n'est considérée que comme possible, contingente, problématique — est la communauté humaine « *en personne* » (p. 89).

En s'appuyant sur l'esthétique kantienne, Vattimo *nous* fait passer, à la lumière de son système de reprise-distorsion<sup>23</sup>, de *la* communauté à *des* communautés comme à *des* expériences esthétiques qui se manifestent, s'expriment et s'autonomisent. Ce phénomène, rendu possible par le développement de la société de communication

---

<sup>23</sup> J'y reviendrai au chapitre suivant.

qui permet aux différentes communautés de prendre parole et de se faire connaître et reconnaître, est communément appelé *démocratie culturelle*. Et, c'est précisément par l'analyse de ce contexte que Vattimo en vient à affirmer que l'utopie des années soixante, « comprise comme la fusion de l'expérience esthétique en général et de la quotidienneté, comme l'unification globale du sens esthétique et du sens existentiel », se concrétise de nos jours sous une forme distordue et transformée : l'*hétérotopie* (p. 88). Un changement crucial s'opère à la faveur de la modernité *affaiblie*, incluant enfin les autres dans un *pur être-avec* et, qui plus est, une *désautorisation* de l'universel, entendu en termes de principes civilisateurs impérialistes.

Comme l'a bien montré Vattimo [...] la pluralisation inhérente à l'esthétisation d'une expérience sociale [...] implique un changement de lieu de l'universel, et probablement même sa perte de lieu, son passage dans le pur « être-avec » (Arnsperger, 2001, p.14).

On assisterait donc au passage du lieu *autre* (localiste) à la perte de lieu, en faveur du *pur* « être-avec », relatif à la pluralisation des communautés esthétiques. Arnsperger montre le changement significatif qui s'opère(ra)it à la faveur de la modernité *affaiblie* : l'universel incluant enfin les autres.

Pareille tentative de *désautorisation* du monde prend également tout son sens à l'égard de l'art actuel et, plus précisément, à l'égard des pratiques d'art réseau et d'art relationnel. On l'a vu, à la faveur du principe de distorsion vattimonienne, l'expérience esthétique se déplace dans la culture générale au profit de la démocratie culturelle qui se réalise dans des expériences esthétiques communautaires et micro-communautaires. Ainsi, c'est sur cette base très ouverte que se développe la production de Doyon/Demers.

L'espace *autre*, identitaire ou social, s'actualise au quotidien dans des co-présences de proximité, ou à distance, des *être-ensemble* durables ou éphémères, mais aussi dans des micro-communautés contextuelles ou affinitaires. Un phénomène que Michel Maffesoli a d'ailleurs analysé à travers le concept d'esthétique sociale :

[J]'entends par esthétique, au plus près de son étymologie, le fait d'éprouver des émotions, des sentiments, des passions communes, et ce dans des domaines les plus divers de la vie sociale (1992, p. 254).

Une esthétique, bien sûr, qui ne se réduit pas à l'art mais qui renvoie aux émotions partagées et aux sentiments vécus en commun » (1993, p.42).

On assisterait donc, le temps d'une expérience esthétique basée sur le plaisir d'appartenir à un groupe, à un déploiement du *lieu autre* dans la juxtaposition d'espaces sociaux, en accord avec d'autres dimensions dans lesquelles une « compossibilité » à la Leibniz s'établit dans la pluralisation des communautés *hétérotopiques*.

Ainsi, pour résumer en quelques phrases, tant chez Foucault que chez Vattimo, l'*hétérotopie* se conçoit en tant qu'utopie effectivement réalisée. Pour Foucault, les *hétérotopies* sont des lieux réels dans la société. Suivant ses énoncés, on les distingue dans l'écart de temps et d'espace existant entre les *lieux communs*<sup>24</sup> et les *lieux autres*. Or, avec Vattimo, ce qui est à considérer, c'est le passage de l'utopie à l'*hétérotopie* qui s'effectue dans la transition de la modernité à la postmodernité, par la substitution de la communauté universelle chère à Kant, par une pluralité de communautés particularisées qui s'expriment dans des expériences esthétiques vécues en commun. Les utopies se réalisent dans l'unification de l'existence, de la quotidienneté et de l'esthétique, en lien avec le sentiment d'être d'un ou de plusieurs clans sociaux.

---

<sup>24</sup> Jacques Ellul (2004) estime « que les lieux communs sont l'expression d'une idéologie, et peuvent être utiles pour la discerner. [...] Croyances collectives, reposant sur des présuppositions admises sans discussion, sans contestations possibles. Le lieu commun est vraiment commun parce qu'il ne supporte aucune discussion de base. [...] On le cite rarement, mais il est constamment présent, il est derrière les réflexions et les discours, il est derrière les conversations. » (p. 17).

À maints égards, ma compréhension des *espaces autres* force un parallèle avec les productions artistiques qui se développent là où, normalement, on ne rencontre pas l'art, là où on ne s'y attend pas. Pour notre part, que nos interventions soient urbaines ou rurales, il s'agit le plus souvent de créer des situations *in situ*, parmi les lieux communs, afin que s'actualise *in socius* des *lieux autres*. Ces *lieux autres*, de nature micro-communautaire, sont réalisables dans une participation volontaire et contextuelle des citoyens au processus de l'œuvre.

## 2.6 La notion d'*in situ*

À partir des années soixante, notamment en réponse à la *doxa* moderniste de l'autonomie de l'art, la pratique artistique a accordé une importance croissante à l'*in situ*. Affirmer ceci sans définir ce que l'on entend par ce concept en premier lieu défendu par l'artiste Daniel Buren et, à sa suite, le critique et théoricien Jean-Marc Poinot, et sans prendre la mesure de ses diverses dérivations, ne saurait soutenir une quelconque analyse de son passage à un autre paradigme annoncé dès le début de cette thèse, c'est-à-dire l'*in socius*. C'est donc à l'examen des diverses acceptions de l'*in situ* et de ce qui apparaît le plus souvent comme étant son pendant dans la langue anglaise, la *site specificity*, que seront consacrés les prochains paragraphes.

À propos de l'*in situ*, il faut dire en premier lieu que, selon Poinot (1989), c'est chez une critique d'art américaine que l'expression aurait été utilisée pour la première fois, à même la légende d'une photographie de la sculpture-monument réalisée par Claes Oldenburg. La locution sert alors à indiquer que l'œuvre en question se trouve dans son cadre réel d'implantation. Avec l'inscription « *Lipstick Monument in situ at Yale University, 1969* », l'auteure, Barbara Rose, désigne une situation exceptionnelle vis-à-vis des autres projets figurant au catalogue d'Oldenburg (1970), puisque c'est le seul à avoir été préalablement réalisé et donc à se trouver dans le lieu pour lequel il était destiné. Pour Poinot, cette utilisation n'apporte rien de nouveau à la signification de ce terme qui comme l'indiquent les dictionnaires courants veut dire :

« dans son milieu naturel ». La véritable paternité du terme pour qualifier une pratique artistique explicitement orientée vers le site, il l'attribue à Daniel Buren, qui l'aurait utilisé pour la première fois à l'occasion de sa brève implication dans l'Exposition internationale du musée Guggenheim en 1971<sup>25</sup> et qui l'emprunte au vocabulaire de l'archéologie :

Les archéologues qualifient habituellement d'*in situ* les objets mobiliers retrouvés à la place où ils étaient censés être en usage, ou encore désignent par cette locution l'exploitation muséologique des structures conservées en lieu et place de leur découverte. Dans un cas comme dans l'autre, la notion d'*in situ* signale un lien organique explicite entre des éléments donnés et leur situation et c'est bien à partir de cette acception que Daniel Buren a élaboré ce [...] concept (Poinsot, 1989, p. 69).

On me permettra ici de préciser que même si Rose n'avait apparemment pas l'intention de proposer une nouvelle appellation pour de nouvelles préoccupations artistiques, le monument aussi nommé *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* possède néanmoins toutes les caractéristiques de l'œuvre *in situ*, telle que défendue par Buren. Les paramètres contextuels à l'intégration de l'œuvre sont clairement identifiés dans la description qu'en fait Rose. Ainsi, c'est à la demande d'étudiants, d'enseignants et d'ex-étudiants de Yale, spécialement regroupés à cette fin sous le nom de *Colossal Keepsake Corporation*, que le monument fut érigé en souvenir ou à la gloire de la « seconde révolution américaine ». Le contexte social de l'œuvre se trouve donc défini par les manifestations étudiantes contre la guerre du Vietnam, qui avaient lieu sur le campus, à la Beinecke Plaza, là même où elle fût érigée. Ensuite, ce positionnement qui, même à travers l'ironie qu'il souligne (ou à cause d'elle), vient renforcer la valeur idéologique du concept de monument : l'œuvre composée de chenilles de char d'assaut surmontées d'un bâton de rouge à lèvres siège à proximité d'un drapeau américain et d'un monument commémorant les morts de la Première guerre mondiale. On remarquera également, à la suite de Poinsot, parmi

---

<sup>25</sup> L'œuvre *Peinture-sculpture* de Buren fut retirée de l'exposition avant le vernissage, suite aux protestations des autres exposants. Installée au centre du Guggenheim, l'œuvre masquait la vue d'un bout à l'autre de la rotonde.

les traits ironiques dudit monument, qu'en raison de ses chenilles, il est « virtuellement déplaçable, ce qui est contraire à l'idée même de la pérennité du monument dans son site (p. 68) ». Si cet élément le rend littéralement incompatible avec l'immobilité pérenne habituellement observée dans la tradition du monument, sur le plan critique on admettra que ce qui contribue à en faire un anti-monument accentue l'intégration *in situ* de cette sculpture publique, ne serait-ce que par la question même qu'il pose à toute œuvre publique en regard tant de sa pérennité que de son immobilité. Si l'on s'accorde avec Poinot pour définir l'œuvre *in situ* en regard de sa prise en compte non seulement de son lieu d'implantation, mais également de ses « circonstances de mise en vue », force est d'avouer que l'œuvre *Lipstick Monument* fait office d'exemple. Ceci, que l'on réfute ou non les allégations suivant lesquelles « *Lipstick* n'aurait probablement du monument que la taille ; ce qu'il figure ne commémorerait rien et sa relation au site ne dénoterait rien d'une justification sérieuse d'implantation ». En indiquant que « pour avoir disparu de la pratique artistique, [le monument] n'en a pas pour autant disparu de la pratique sociale, ni de l'horizon de toute circonstance de mise en vue de la 'sculpture' publique », Poinot souligne combien Oldenburg est au fait des circonstances de mise en vue de cette proposition artistique, et ce, que cela se concrétise sur un mode ironique ou sur un mode plus sérieux. Aussi, on me permettra de réfuter ses allégations à l'effet que ce « que Barbara Rose voulait [...] dire avec l'expression de « monument *in situ* », [est qu'] un tel objet devait être réellement implanté quelque part pour qu'il prenne son sens ironique d'anti-monument (p. 69) ». Force est d'admettre qu'Oldenburg a tenu compte du lieu d'implantation et des circonstances de la mise en vue de son anti-monument, conçu notamment pour servir de plateforme (*stage*) d'interventions pendant les manifestations. Rose (1970) est très claire sur les motivations d'Oldenburg : « *Appreciating the genuineness of the need that the students felt to create symbols for their revolution, Oldenburg accepted the commission.* » (p. 111) De même, l'est-elle quant au choix du site :

« *The choice of the site, too, was deliberate. Oldenburg's monument was raised beside the American flag, and directly in front of the war memorial erected after the First World War « In memory of the Men of Yale Who True to Her Traditions Gave Their Lives that Freedom Might not Perish from the Earth. » Half a century later, Yale men were redefining freedom as the right to oppose their own government and erect their own defiant antiwar monument, commemorating their opposition to a war in which they wanted no part. »* (p. 111 et 114)

La réalisation de l'œuvre est sans conteste emblématique du lieu d'implantation, incluant son contexte. Encore aujourd'hui, le couple Oldenburg & Van Bruggen réitère ce parti pris pour un sujet et un traitement en lien avec son lieu : « *The artists' choice of subject and treatment is born out of their shared impressions of the works' proposed setting and therefore each sculpture is unique and becomes an emblem of its particular place.* »<sup>26</sup>

Par ailleurs, malgré sa virtuelle mobilité, les autres lieux où migrera la sculpture au cours des ans n'auront jamais la même portée sur l'œuvre que dans son premier lieu d'implantation. Quoi qu'il en soit, on verra qu'avec *Lipstick*, Oldenburg a clairement dépassé le cadre de la définition de la *site specificity* si l'on s'en tient à celle proposée par Poinot, en opposition à l'*in situ*.

En effet, ce qui caractériserait la *site specificity* serait la prise en compte de la (seule) référence au site d'implantation doublé d'un mutisme envers les circonstances de la mise en vue. En d'autres mots, l'artiste choisit une référence sur laquelle il se règle, ici le site, et seul ce paramètre viendrait influencer la conception de l'œuvre, ainsi, il pourrait tout aussi bien s'aligner sur l'*event-specificity* ou bien l'*audience-specificity* :

---

<sup>26</sup> Citation tirée du site web officiel des artistes Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen <http://www.oldenburgvanbruggen.com/> [URL consulté le 20 juillet 2006].

Il serait possible d'opposer à la *site specificity*, des *event* ou *audience specificities* où, par exemple, l'artiste opérerait le réglage de sa référence sur l'« événementialité » de l'exposition, c'est-à-dire sa durée, sa place dans le calendrier, etc.. ou sur le type de public convoqué, ses attentes et ses pratiques. [...] On voit ici comment la règle de l'œuvre *in situ* est un processus global qui ne se réduit pas à aucun des éléments du « contexte » et qu'elle se distingue en cela de toutes les œuvres *X specific* (Poinsot, 1989, p. 70 et 71).

Il ne fait aucun doute à la lecture de ce qui précède que pour Poinsot, les artistes et critiques américains qui ont pensé la *site specificity* dans la foulée des travaux de Heizer, De Maria, Smithson, Serra, l'ont fait en se référant au site strictement dans son acception de localisation géographique (excluant ses habitus et ses formes d'intégration dans la pratique sociale), alors que l'*in situ* pensé par Buren renverrait à un ensemble de circonstances mis en jeu par ce site et pris en charge par l'œuvre. Poinsot admet cependant que « l'œuvre *in situ* n'intègre pas pour autant chaque fois tous les éléments du contexte, elle ne les traite pas non plus de manière égale. » (p. 71).

Cette façon de distinguer *in situ* et *site specificity* ne semble pourtant pas trouver écho chez d'autres théoriciens spécialisés en la matière. On trouvera cependant, sous la plume de Johanne Lamoureux (2001), une tentative de les distinguer suivant l'énonciation du générique ou du singulier :

On pourrait proposer qu'une des distinctions à établir entre l'*in situ* et ce qui est souvent considéré comme son équivalent anglo-saxon, la *site specificity* tourne justement autour de cette articulation du générique au singulier (p. 11).

Disant cela, Lamoureux distingue ainsi les œuvres qui, s'inscrivant dans un lieu, visent l'institution en général, « le lieu dans son appartenance générique », de celles qui interpellent le lieu dans ce qui relève davantage de son individualité, de sa singularité et donc de sa spécificité. À la lumière du seul exemple de Buren, dont la production *in situ* s'est surtout attaché à cibler l'institution artistique en général, on peut comprendre l'envie qu'on puisse avoir de conclure à l'association *in situ* et lieu

générique. De même, l'association *site specificity* et lieu spécifique est évidemment assez facile à faire. Tant Lamoureux que Poinot proposent une interprétation strictement littérale des termes réunis dans la locution *site specificity*. Ce faisant, ils évitent ou refusent d'établir un rapport d'analogie avec *l'in situ*, c'est-à-dire d'y voir la simple traduction d'une expression qui tiendrait compte de toute la portée de ladite expression. Il n'en demeure pas moins que chez la première, la spécificité s'applique à « ce site-là », dont il est question dans une œuvre en particulier. Alors que chez le second, la spécificité, tout en conservant une valeur restrictive, s'applique cette fois au fait que ce n'est qu'au seul site et non à l'ensemble des circonstances de sa mise en vue que l'œuvre fait référence, c'est pourquoi il jugera l'expression peu fiable. Il dira qu'elle « échoue à qualifier l'œuvre » (p. 75, note 15). Pour lui, elle renvoie plutôt au paysage de l'œuvre.

Si, par ailleurs, l'on demeure tenté de porter foi à cette distinction, de s'en faire une clé de compréhension et d'en tirer des réflexions — qui nous porteraient à nous demander si les circonstances de la mise en vue de l'œuvre ne renverraient pas toujours à la généralité de l'institution artistique, du système de l'art (en se demandant, en rapport à quoi d'autre peuvent s'affirmer les circonstances de la mise en vue de l'œuvre) —, on devra aussi prendre en considération que même Lamoureux, qui pourtant propose cette distinction dès la préface de son livre *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, n'y reviendra, n'y fera aucune allusion [sauf erreur], dans le reste de cet ouvrage. Même que *l'in situ* aura l'heur de glisser, soudainement, vers le singulier : « *l'in situ* n'est pas seulement le singulier, avec les connotations de fragment clos que le terme peut parfois évoquer : il est le singulier tenu par les contingences de la place. » (p. 86).

Or, rien n'est moins certain qu'il y aurait une réelle distinction à tirer de l'utilisation de ces deux termes en relation avec les pratiques orientées vers le site, chez les anglophones et chez les francophones. C'est justement dans un désir de critiquer l'institution artistique que les artistes américains ont développé des stratégies nouvelles de diffusion dont la pratique *site-specific* extra-muros. En outre, les propos de Douglas Crimp (1986), principale source citée au sujet de la *site specificity*

impliquaient, au-delà de la prise en compte du site dans son acception formelle, esthétique ou paysagère, des considérations idéologiques, contextuelles ou sociales. Elles supposaient aussi des relations au site tant dans sa généralité que dans sa spécificité. Ainsi, précisera-t-il à propos de l'œuvre *Terminal* de Serra, que c'est justement sa spécificité sociale, voulue par l'artiste, qui soulèvera la polémique :

*« Serra meant the work for its present site, in part because he wanted it located in the center of the steel-producing district where its plates were manufactured. It is this social specificity of its site, however, that would cause a furor over Terminal. »* (p. 49)

En conclusion du même texte, Crimp revient sur l'ensemble du travail de Serra pour en dégager les réelles implications et souligner que la vraie spécificité du site est toujours politique :

*« Determined to « be vulnerable and deal with the reality of his leaving situation, » Richard Serra has found himself again and again confronted with the contradictions of that reality. Unwillingly to cover up those contradictions, Serra runs the risk of uncovering the true specificity of the site, which is always a political specificity. »* (p. 55)

Puisque Poinot fait lui-même référence à ce texte de Crimp, on assume qu'il le connaît en son entier et l'on est alors en droit de se demander ce qui le pousse à juger de façon si restrictive la *site specificity*, ce qui le porte à ne pas admettre la prise en compte des « circonstances de la mise en vue » dans les pratiques dites *site-specific*. On serait tenté d'y voir une forme de chauvinisme.

On dira néanmoins à la décharge de Poinot, qu'en fait, sa proposition viserait non pas à nier les qualités des productions artistiques dites *site-specific*, mais plutôt à suggérer que l'appellation *in situ*, proposée en tandem avec Buren, serait bien mieux adaptée pour rendre compte adéquatement de ces productions. Pour adhérer à cette explication, il faudra cependant se convaincre que penser la spécificité du site,

équivalait ni plus ni moins à l'envisager dans son acception cartésienne c'est-à-dire moderne — mesurable, *arpentable*, *topographiable*, abstraite, dépourvue de ses implications sociales et politiques.

Pourtant, si l'on adhère à la proposition de Rosalind Krauss (1986), selon laquelle les pratiques qui visent à voir la sculpture de Smithson et de ses acolytes en tant que site relèvent d'une attitude toute postmoderne, on s'étonnera que Poinot ne puisse entrevoir la notion de site dans une perspective plus large, plus en phase avec la postmodernité, qui consiste à accueillir le lieu comme une place (*the site as a place*), avec ses habitants, son vécu, son histoire.

À cet égard, on pourrait trouver intérêt à analyser les « circonstances de la mise en vue » si chère à la définition de *l'in situ* chez Poinot, au regard de l'œuvre *Peinture-sculpture* (1971) de Buren au Guggenheim et de *Titled Arc* de Serra érigée à la Federal Plaza de New York (1981-1989), toutes deux refusées et retirées, parce qu'elles proposaient de faire écran, d'opacifier littéralement le pouvoir en jeu dans ces sites.

## **2.7 *In situ* et *in socius***

L'artiste des années 80 s'est rapidement affranchi des principes associés à la pratique de l'art public et de la *site specificity*. Il a défié les qualités de permanence, d'immobilité et de non-répétition qui étaient intrinsèquement liées à la sculpture publique, et ce, notamment en la recréant ou en l'admettant en tant que pratique nomade. Poinot (1989), en parlant du travail de Buren, a lui aussi identifié cet aspect mobile de *l'in situ*, en le motivant ainsi :

En effet, le réel (entendu ici comme cadre ou lieu précis) est tout à fait interchangeable, si tous les traits ou fragments que l'œuvre *in situ* avait intégrés lors de sa première apparition sont toujours maintenus dans la nouvelle mise en vue (p. 72).

L'artiste lui-même s'adaptant ainsi à sa nouvelle réalité d'itinérant, détaché de l'atelier, de même que de son statut de faiseur d'objets, travaille sur appel et répond aux commandes souvent très spécifiques des institutions qui en font un ouvrier ou travailleur contextuel. Pour ce faire, il conduira des recherches sur les particularités socio-économico-culturelles de l'institution hôte, de la ville ou du quartier où elle se situe, s'intéressant à son histoire, à la constitution de son public et de son milieu artistique, à l'espace d'installation, aux paramètres de l'exposition, au type d'événement, ses implications sociales, sa thématique, de même qu'aux autres artistes invités, le tout en tenant compte du support (technique, logistique et financier) offert.

Il émerge encore fréquemment de ce genre de configuration *in situ* des projets temporaires, impossible à re-présenter nulle part ailleurs sans en altérer le sens, parce que la commande propose des circonstances qui, tant sur les plans géographiques que temporels, se définissent de façon tout à fait particulière, mais aussi parce qu'elles impliquent des relations imprévisibles et, donc, non-programmables. Pour Kwon (2002), ce sont alors les modes opératoires de l'artiste qui deviennent nomades :

*« It is now the performative aspect of an artist's characteristic mode of operation (even when working in collaboration) that is repeated and circulated as a new commodity, with the artist him/herself functioning as the primary vehicle for its verification, repetition, and circulation. »* (p. 47).

Parallèlement à ce nomadisme artistique opératoire et généralement institutionnel, s'est imposée une autre façon de faire qui, bien que similaire à bien des égards, consiste à aborder l'art public dans une optique essentiellement communautaire. Ce mouvement s'inscrit dans la foulée des *études culturelles* américaines et ses allégeances activistes, on le nomme « *new genre public art* »<sup>27</sup> ou encore « *Art-in-*

---

<sup>27</sup> Ainsi nommé par Arlene Raven et théorisé par Suzanne Lacy (Kwon, 2002, p. 60).  
C.f. : Raven, A. (ed.). (1989). *Art in the Public Interest*. New York : Da Copo Press (1993);  
Lacy, S. (ed.). (c1995). *Mapping the terrain : new genre public art*. Seattle, Wash. : Bay Press.

*the-public-interest* ». Les artistes qui y sont associés développent des projets dont le but premier est de contribuer à l'avancement des causes sociales. Cette forme d'activisme politique sensibilise, dénonce et, parfois, propose des solutions en collaboration plus ou moins directe avec la communauté marginalisée ainsi ciblée.

« *Artists engaged in such art 'aspire to reveal the plight and plead the case of the disenfranchised and disadvantage, and to embody what they [the artists] view as humanitarian values'.* » (Raven, 1989, 1993, cité par Kwon, 2002, p. 105).

La notion de *site specificity* prend alors un sens qui, contrairement à ce qu'indiquait Poinot, permet de s'ouvrir sur une référence plus large que son site d'intervention spécifique tout en circonscrivant une problématique spécifique. Cette spécificité dépasse habituellement les frontières territoriales du site d'intervention puisque au-delà du site, c'est en regard d'un espace social que l'œuvre devient spécifique.

« *Such recent reassessments of site specificity, representing a fundamental rethinking on how an art work is to (or should) engage with its 'public,' turn on a crucial shift in which the 'site' is displaced by notions of an 'audience,' a particular social 'issue,' and, most commonly, a 'community.'* » (Kwon, 2002, p. 109).

Aux États-Unis, depuis le début des années 90, ce type de projet est parfois chapeauté par le programme d'art public du 1%, similaire au programme québécois (*Percent Program*). Au Québec, l'artiste Devora Neumark a conduit une expérience d'art communautaire dans le cadre du programme d'intégration à l'architecture et à l'environnement du Ministère de la Culture et des Communications du Québec. À titre de premier projet de 1% appelant la participation de personnes n'ayant pas le statut d'artistes professionnels, *Entre nous* réalisé en 2001 a créé un précédent forçant les autorités à statuer sur la légitimité des projets d'art communautaire dans le cadre du programme national d'art public. Neumark est par ailleurs co-directrice de *Levier* un programme d'appui à l'art communautaire et à l'activisme humaniste,

issu d'*Engrenage noir*<sup>28</sup>. Fortement inspiré par l'expérience et le discours américains, il vise à « supporter les individus et les collectifs qui veulent participer dans la sphère publique en tant qu'artistes citoyens engagés »<sup>29</sup>. Au Canada, ce type d'initiatives est supporté par le bureau Inter-Arts du Conseil des arts du Canada. Ainsi, en 2000, la définition des projets admissibles dans la catégorie « nouvelles pratiques » se voulait explicite à cet égard : « projet d'art et d'engagement politique (manœuvre, événement encourageant la participation du public, etc.) » et « projet d'art communautaire de nature interdisciplinaire expérimentale dirigé par des artistes professionnels ».

Par la suite, le Conseil des Arts du Canada a traduit la volonté de l'État Canadien d'encourager concrètement l'émancipation de ses citoyens en jumelant la pratique artistique professionnelle et le développement communautaire, par la création d'un *Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté* (2001). Spécifiquement, le nouveau programme visait alors le financement de :

diverses activités artistiques qui réunissent les artistes professionnels et la communauté en général, et qui accordent aux arts plus d'importance dans la vie de tous les jours. Cette initiative donne l'occasion aux communautés de s'exprimer elles-mêmes par l'intermédiaire de collaborations avec des artistes professionnels reconnus (np).

Ce programme a récemment été évalué et mis à jour (02-2007). Sa nouvelle formulation se veut plus simple et donc moins définie : « La collaboration entre les artistes et la communauté constitue un processus artistique qui engage activement dans des relations de collaboration et de création des artistes professionnels et des

---

<sup>28</sup> *Engrenage Noir* est un organisme artistique indépendant, sans but lucratif, créé en 2001 par Johanne Chagnon et Paul Grégoire. Il est soutenu par la *Fondation Lucie et André Chagnon*.

<sup>29</sup> Source : Le site Web d'*Engrenage Noir* [URL consulté le 9 mars 2008], <http://www.engrenagenoir.ca/>.

membres de communautés autres qu'artistiques. »<sup>30</sup> Parallèlement, le discours et la défense de l'art communautaire se structurent, notamment, par le développement de programmes universitaires s'y consacrant <sup>31</sup>.

Or, on comprendra que l'inclusion de la collaboration et de la participation dans la pratique artistique n'est pas nouvelle et que l'engagement politique n'y est pas requis. Diverses formes d'art sont susceptibles d'accueillir l'*autre*, le non-artiste, dans le processus de l'œuvre, que ce soit dans une participation comme figurant, comme auteur dispersé, ou encore pour l'expression de soi en tant qu'art. On a vu émerger, dès les années soixante, les happenings qui se nourrissaient de l'indétermination des réactions du public. À la fin des années soixante-dix, les artistes de l'art sociologique tel que Fred Forest, pour n'en nommer qu'un seul, ont également exploré des manières d'inclure la contribution de plusieurs partenaires, non artistes, dans leurs propositions qui s'inséraient dans les mass médias, souvent afin de remettre en question l'*unidirectionalité* des messages. Depuis et simultanément avec le développement des technologies de l'information, l'art réseau et les autres pratiques de type communicationnel et relationnel n'ont cessé de se déployer et de s'affirmer.

Aussi, dans la perspective d'éclairer le fameux passage de *l'in situ* à *l'in socius*, il n'est pas superflu d'opérer un détour sur un de ces antécédents historiques, c'est-à-dire l'art environnemental. À l'aube des années soixante, ce qu'on appelle art environnemental est en fait aujourd'hui synonyme d'installation. Il s'agit d'une œuvre constituée par un ou des parcours (dont l'expérience ne se limite pas qu'à celui de l'œil), formé d'assemblages d'éléments qui procèdent de la non-spécificité des moyens d'expression et incitant le spectateur à s'y intégrer par ses actions, qu'elles

---

<sup>30</sup> Programme de collaboration entre les artistes et la communauté (PCAC), 2007-2008 — Lignes directrices. Conseil des arts du Canada [URL consulté le 8 mars 2007]. <http://www.canadacouncil.ca/subventions/ot127253215790781250.htm>

<sup>31</sup> « L'Université York offre maintenant un certificat [intitulé] *Community Arts Practice* (CAP) en partenariat avec les facultés des études environnementales et des beaux-arts. L'Ontario College of Art offre un cours [portant] sur la pratique et la théorie de l'art communautaire. » (McGauley, 2006).

soient de l'ordre de la simple déambulation ou de la participation. En d'autres mots, empruntés cette fois au *Oxford English Dictionary* (1989), l'art environnemental est : « *A large structure designed to be experienced and enjoyed as a work of art with all (or most) of one's senses while surrounded by it, rather than from outside.* » (p. 315).

Cette pratique artistique s'est manifestée suite à certaines initiatives individuelles chez les surréalistes, les dadaïstes et les nouveaux réalistes, en réponse à l'orthodoxie moderniste d'un art bourgeois, disciplinaire et fait par l'artiste. La création d'environnements s'étend d'abord hors des sculptures et tableaux, pour occuper l'espace de la galerie tout entière jusqu'à se retrouver à l'extérieur de celle-ci, notamment dans la pratique du *land art*. Elle se fera sculpturale, *arpentable*, participative... Frank Popper (1985) en propose une définition qui, bien qu'elle soit restreinte à l'espace intérieur, nous permet d'entrevoir le lien de filiation qui l'unira éventuellement à l'*in situ* ou à la *site specificity*.

Nous poserons en premier principe que tout « environnement » artistique (« sculptural », dirait F. Loyer) concerne l'agencement d'un espace intérieur, où l'objet d'art **peut entrer en relation avec le milieu ambiant**, ou en être au contraire entièrement exclu. Créer un environnement revient donc à **élargir la proposition plastique, et à la circonscrire en même temps à un espace nanti de sa propre « signification » plastique** (p. 41, c'est moi qui souligne en caractères gras).

La nécessaire relation qu'entretient l'art d'environnement avec un lieu d'accueil est alors perçue comme pouvant être totalement inopportune (l'environnement est autonome — encore !) ou bien contributoire. Dans tous les cas, on y convie le spectateur à une expérience totale, faisant à la fois appel à une réponse intellectuelle et physique.

Une autre caractéristique essentielle de l'environnement moderne conçu en termes artistiques est qu'il se substitue à une œuvre d'art. Même s'il renferme encore des aspects ou des phénomènes de valeur artistique, l'accent est toujours mis **sur une atmosphère esthétique générale de dématérialisation**. La mobilisation totale qui est ainsi exigée du spectateur n'est pas limitée ni en intensité ni en durée (p. 12-13, c'est moi qui souligne en caractères gras).

Disant cela, Popper souligne que l'environnement présente une réalité physique et psychologique qualitativement différente des périodes artistiques antérieures. Ce type d'espace ayant été conçu sous la forme d'un environnement « social »,

dans lequel les différents aspects de la vie d'une communauté moderne peuvent trouver place; ensuite [nous voulons dire] qu'il est « réel », car l'espace artistique ou artistico-esthétique ainsi défini est tri-dimensionnel et non illusoire; enfin qu'il faut le considérer comme plus « humain » puisque y peuvent pénétrer une ou plusieurs personnes auxquelles il offre la possibilité d'une activité polysensorielle spontanée (p. 12).

Ces propos rendent compte de l'émergence des intentions socio-esthétiques et de la dématérialisation de l'œuvre en une situation expérientielle, rencontrées dans des pratiques actuelles que je nomme sous le terme général d'*in socius* et qui regroupe les pratiques relationnelles, l'art communautaire, la manœuvre... Si ces aspects ne se dégagent pas toujours en premier plan dans la pratique *in situ*, ils reviennent certes en force dans les pratiques *in socius*.

Présentement, on qualifie de pratique *in situ*, le travail d'intégration d'un projet artistique dans un espace physique *réel* qui prend en compte des données contextuelles : qu'elles soient formelles, sociologiques ou historiques. Ce travail se traduit généralement dans des propositions plastiques ou formelles. *Le grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française formule, depuis 2002, une définition de l'*in situ* reliée au domaine de l'art, laquelle se lit comme suit : « Se dit d'une œuvre réalisée sur place en fonction de l'espace qui lui est destiné afin qu'il y ait interaction de l'œuvre sur son environnement et sur son contexte intellectuel. L'œuvre *in situ* peut revêtir souvent la forme d'une installation

(2002). » En comparaison, je qualifierai de pratique *in socius*, le travail d'implémentation plus ou moins durable d'un projet artistique dans des espaces sociaux, c'est-à-dire au sein même des rapports sociaux. Le résultat de ce travail ne se traduit pas nécessairement dans des propositions immédiatement reconnaissables en tant qu'œuvres d'art et son champ d'intervention dépasse la production matérielle d'une œuvre située.

Les expériences conduites par Doyon/Demers participent au développement de nouvelles pratiques artistiques telles que la manœuvre et plus précisément la *manœuvre par immixtion* qui, en contrepoint à la démocratie culturelle, s'actualise néanmoins en intégrant la *praxis* au quotidien. Après un premier énoncé rédigé sur la manœuvre à l'occasion de la *Première Biennale d'art actuel de Québec — De la performance à la manœuvre* (1991) à laquelle nous prenions part, Alain-Martin Richard a poursuivi son projet de la définir :

Il faut une communauté pour réaliser le projet manœuvrier. Tout se passe comme si le rôle de l'artiste consistait à mettre en place un protocole qui se déploie dans le social. Et c'est uniquement par ce protocole que le projet se construit, se réifie dans un lieu, à un moment donné. Les paramètres seront suffisamment ouverts pour ne devenir qu'une situation et non pas une action construite comme l'étaient les happenings. C'est le projet qui appelle à la formation temporaire d'une communauté. Il ne s'agit pas d'un collectif constitué pour réaliser un projet, mais, à l'inverse d'une communauté affinitaire qui s'engage spontanément autour d'une mise en situation singulière où chacun devient un manœuvrier (2003, p. 28).

Enfin, c'est sur cette base très ouverte que se développe la pratique de Doyon/Demers, via une réflexion qui s'inscrit dans les circonstances d'une relation « art et vie » et se développe dans la perspective de l'esthétique sociale, ainsi que dans un corpus d'œuvres identifié à la profession de socio-esthéticien, par exemple les autocaptations anthropologiques que j'aborderai au chapitre IV.

## CHAPITRE III :

### DIVERSIFICATION DES *HÉTÉROTOPIES*

#### **3.1 Espaces *hétérotopiques* foucauldien**

##### 3.1.1 De l'influence structuraliste

Une préoccupation pour la question de l'espace jalonne l'œuvre de Foucault. Il s'agit néanmoins d'un intérêt dont on ne peut facilement isoler ses autres préoccupations et son usage du mot ne renvoie pas nécessairement à une clarté conceptuelle. La préface de *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*, rédigée en 1963, débute ainsi : « Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort; il est question du regard (1978, p. V). » Pour autant, la question de l'espace ne s'y exprime guère de façon prioritaire. Comme dans *Les mots et les choses* (paru en 1966), l'espace y demeure à cette époque, plutôt virtuel ou idéal; espace de représentation se déployant plus sûrement dans la peinture, la littérature, le discours, qu'à l'intérieur de murs ou de définitions qui viendraient le circonscrire. En fait foi son inoubliable analyse des *Ménines* de Vélasquez, où dans un jeu de renvois sans fin, par miroirs interposés, les différents espaces composent un espace autarcique. Significativement, c'est justement dans la préface du même ouvrage que surgissent pour la première fois les *hétérotopies*. Elles y apparaissent furtivement en lien avec l'évocation de la fameuse mais improbable encyclopédie chinoise citée par Borges. Inquiétantes, elles s'opposent aux utopies qui elles, selon ses dires, consolent :

Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, — celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses (p. 9).

Or, ces *hétérotopies*-là ont à l'évidence peu à voir avec les lieux effectifs discutés dans *Des espaces autres*. Celles-ci se situent dans une autre dimension, qui relève d'une analyse des discours :

[D]ans la dimension, sans loi ni géométrie, de l'hétéroclite; et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : 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, de définir au dessous des uns et des autres un *lieu commun* (p. 9).

Si l'*hétérotopie* s'oppose en ces deux occasions à l'utopie, lieu idéalisé, chimérique, dans *Les mots et les choses*, utopie et *hétérotopie* se présentent distinctement comme étant « deux modalités discursives qui contestent l'expérience ordinaire : l'utopie en se déployant dans un non lieu de l'espace, l'*hétérotopie* dans un non lieu du langage » (Defert, 2004, np). Ce jeu d'opposition pourrait-il se lire comme une particularité de l'approche structuraliste ? Une modalité qui ferait qu'en cherchant un contrepoint à l'hétéroclite, on trouvera « l'espace lisse » de l'utopie, puis encore pour faire contrepoint à l'utopie, on introduira l'*hétérotopie* sans que cela ne s'explique autrement. Je ne saurais confirmer cette intuition. Il demeure que dans *Des espaces autres*, Foucault souligne l'apport de l'approche structuraliste. Et de fait, il est plausible d'affirmer que cette époque est celle du structuralisme, une théorie construite sur des systèmes d'opposition permettant de résoudre un problème posé par les phénomènes observés où le sens d'un terme doit envisager sa position comme un élément de structure dans un système de réciprocité entretenu avec les autres éléments distinctifs.

Le structuralisme, ou du moins ce qu'on regroupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration (2001a, DE 360, p. 1571).

L'époque actuelle, y affirme-t-il d'emblée, est l'époque de l'espace. Disant cela, il esquisse une définition structurale de l'espace qui se présente comme un réseau

reliant, par juxtaposition et simultan  t  , le proche et le lointain, le côte à côte et le dispersé, comme autant de points qui s'entrelacent.

Perçu comme l'un des plus importants penseurs post-structuralistes, Foucault affirme pourtant dans un entretien datant de 1983 : « je n'ai jamais été structuraliste » (2001a, DE 330, p. 1254). Bien qu'il désire de façon évidente prendre une distance face au dogmatique système des oppositions langagières, il utilise tout de même, j'en faisais précédemment mention, des catégories d'inclusion et d'exclusion pour en révéler l'inhérence aux réseaux de régulation et de distribution des corps dans l'espace social.

Par ailleurs, au moment de la parution des *Mots et les choses*, l'ouvrage aura l'effet d'un révélateur auprès de la gente cultivée qui découvre ce mode d'analyse ayant pourtant cours depuis les années vingt. Prenant sa source principalement en Russie, en Tchécoslovaquie et aux   tats-Unis, le structuralisme s'étendra par la suite en France et en Europe de l'Ouest avec pour principaux ambassadeurs Saussure, Lévi-Strauss et Lacan. En 1967-68, il prendra littéralement l'ampleur d'un courant affirmé et critiquable. Selon les dires de Foucault, c'est surtout en raison de son assimilation à une position anti-marxiste que le structuralisme se trouvera dénoncé par la gauche (2001a, DE 281). Pour lui, il s'agit plutôt de nouvelles façons d'aborder la connaissance que ce soit suivant un objectif de révolution disciplinaire ou sur un mode transdisciplinaire.    remarquer ici l'expression d'une distance étudiée :

En tant qu'observateur innocent, voici comment je vois les choses.

On pourrait dire qu'il y a deux formes de structuralisme : la première est une méthode qui a permis soit la fondation de certaines sciences comme la linguistique, soit le renouvellement de certaines autres comme l'histoire des religions, soit le développement de certaines disciplines, comme l'ethnologie et la sociologie. Ce structuralisme là consiste en une analyse [...] des rapports qui régissent un ensemble d'éléments ou un ensemble de conduites [...].

Le second structuralisme, ce serait une activité par laquelle des théoriciens, non spécialistes, s'efforcent de définir les rapports actuels qui peuvent exister entre tel et tel élément de notre culture, telle ou telle science, tel domaine pratique ou tel domaine théorique, etc. (DE 47, p.609).

Une approche qui est donc étroitement liée au développement des sciences humaines et qui s'inscrit dans un grand courant formaliste (notamment repérable en art), regroupant des travaux et des méthodes forts différents. Ce qui le distancie de ce courant, insiste-t-il, c'est qu'il n'est guère intéressé par les possibilités formelles qu'offrent un système comme le langage, son attention se portant plutôt au niveau de l'existence même des discours. Ce qui les fait apparaître et disparaître. Or, il semble bien que ce que retiendra Foucault de son analyse de l'apparition du structuralisme et de son évolution, c'est la remise en question d'un certain nombre d'habitudes mentales héritées de la philosophie dominée par Hegel. Parmi ces habitudes, trois se révèlent particulièrement ciblées par ce qui se veut une nouvelle attitude face à la recherche :

[H]abitude de croire que l'histoire doit être un long récit linéaire parfois noué de crises; habitude de croire que la découverte de la causalité est le *nec plus ultra* de l'analyse historique; habitude de croire qu'il existe une hiérarchie de déterminations allant de la causalité matérielle la plus stricte jusqu'à la lueur plus ou moins vacillante de la liberté humaine (DE 47, p. 611).

En somme, elles traduisent un désir de répondre à une question qui apparemment perdure chez les philosophes depuis 150 ans : « Comment n'être plus hégélien ? » (DE 204, p. 278). Autrement dit, comment se défaire d'un certain idéalisme moderne, qui à certains égards équivaut à comment se défaire d'un certain marxisme. « Ce qu'on a appelé structuralisme se caractérisait justement par une certaine libération ou affranchissement, déplacement, si vous voulez par rapport au privilège hégélien de l'histoire. » (DE 234, p. 579). Ce déplacement libérateur, indique Watanabe au cours de ce même entretien avec Foucault, s'accomplissant notamment chez Lévi-Strauss, en postulant « de la pluralité des espaces et de leur différence par rapport à l'espace occidental. » Chez Foucault, cela se manifesterait dans une posture excentrée accordant à l'espace le privilège sur le temps :

L'analyse en termes d'espace est donc bien plus qu'une simple opportunité. Elle est une stratégie délibérée, une analyse de rupture, pourrait-on dire, dans la mesure où faisant délibérément primer l'espace sur le temps, déployant des flexions volontaires visant à privilégier partout la métaphore spatiale, Foucault en escompte des effets cognitifs visant à dégager le rôle du pouvoir (Boullant, 2003a, p. 60).

*Des espaces autres* (2001a, DE 360), en ce sens, est certes la tentative la plus directement consacrée à l'analyse de l'espace. À l'époque, certains auront perçu ce positionnement comme réactionnaire, quoi qu'il en soit, ces *obsessions spatiales* l'auront conduit à dégager une vision singulière de l'espace social, où fondamentalement s'articulent les relations, toutes les relations possibles, entre le pouvoir et le savoir.

Par ailleurs, on se plaira à voir les théories structuralistes en correspondance sur bien des points avec les monades, notamment, avec le système d'opposition et le principe de non-contradiction élaborés par Leibniz. Puis, nonobstant le principe de raison suffisante des monades et l'inconscient structural des structuralistes qui rangent ces théories sous le dogme de l'universalisme, elles reposent toutes deux sur des caractéristiques à la fois relatives et relationnelles. Et ce sont peut-être là des fondements ou tout au moins des prémisses qui *nous* permettent aujourd'hui d'observer, à travers le filtre de la postmodernité, qu'il y a plusieurs vérités, plusieurs histoires, plusieurs réalités et plusieurs pratiques artistiques... J'y reviendrai.

Toujours est-il que ce texte de conférence apparaît charnière dans le développement de la pensée foucauldienne, se situant à mi-chemin entre les explorations littéraires qui ont marqué ses travaux des années soixante et la découverte des *architectures de surveillance* qui suivra dans les années soixante-dix : « l'espace n'est plus immatériel, il commence à avoir une consistance, une épaisseur propre » (Boullant, 2003b, p. 5).

D'entrée de jeu, Foucault y esquisse une histoire de l'espace. Si le Moyen Âge coïncide avec une vision de l'espace qui s'exprime en termes de localisation, à la Renaissance, avec Galilée, l'espace s'ouvre sur l'infini et l'étendue remplace la localisation. À la suite de quoi, l'époque contemporaine renverrait plutôt à la notion d'emplacement. « L'emplacement est défini par de relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. » (Foucault, 2001a, DE 360, p. 1572). Une définition qui cette fois s'inscrit en corrélation avec l'utilisation du mot *hétérotopie* dans *Les mots et les choses*, puisque parlant d'emplacement, Foucault parle surtout d'un *espace d'ordre*, d'un ordonnancement des lieux et des choses (individus inclus) aussi aléatoire puisse-t-il parfois être.

D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc. (2001a, DE 360, p. 1572).

Ainsi ce qui relie les deux occurrences de l'*hétérotopie* se situe précisément dans l'ordre (ou le désordre) des choses. *L'ordre des choses*, c'est d'ailleurs sous ce titre que faillit paraître son best-seller *Les mots et les choses*, et que la traduction anglaise, elle, conservera : *The Order of Things*. Pour Defert (2004, np), « on ne peut penser sans le support d'un « *espace d'ordre* », sans cette « *zone médiane* » que Foucault qualifie d'archéologique ». Cet espace est enfoui « en dessous de nos perceptions, de nos discours, de nos savoirs où s'articulent le visible et l'énonçable ». Foucault se donnera donc la tâche d'en débusquer la présence là où elle se trouve et, en ce sens, comme le fait aussi remarquer Boullant (2003b), pour lui, les espaces d'ordre que représentent les techniques de pouvoir et les procédures de savoir se rejoignent singulièrement dans le tableau :

Ainsi répartir des hommes, des plantes ou des animaux dans un espace et distribuer des données numériques dans les colonnes d'un tableau seraient les deux faces d'une même opération, parce qu'issues d'un même épistémè : « *Tactique, ordonnancement spatial des hommes ; taxinomie, espace disciplinaire des êtres naturels ; tableau économique, mouvement réglé des richesses* » [Surveiller et punir, 1975]. Dans la manœuvre militaire, dans la parade, dans l'exercice, dans la répartition de l'espace disciplinaire (école ou hôpital, caserne ou prison), se retrouve cette même volonté de classer, de répartir en ordonnant, en hiérarchisant. Classer pour comprendre et comprendre parce qu'on a préalablement classé (p. 7).

Or, ce qui étonne c'est le caractère négatif, c'est-à-dire l'expression d'un désordre, qui sera retenu pour parler d'*hétérotopie* dans *Les mots et les choses* : « le désordre [...] de l'hétéroclite ». Alors que, le plus souvent, dans *Des espaces autres*, les *hétérotopies* évoquées s'imposent comme des solutions d'ordonnancement et de régulation de l'espace social. C'est d'ailleurs à cet égard que l'analyse de l'*hétérotopie* foucauldienne conduit inévitablement à un rapprochement entre *hétérotopie* et panoptisme. L'un apparaissant souvent comme une expression de l'autre, à un point où les mettre ensemble pourrait presque relever du pléonasmе. Disant cela, j'affirmerai aussi le contraire : Le lien entre *hétérotopie* et panoptisme ne va pas nécessairement de soi, c'est-à-dire que celui-ci ne s'établit que dans des conditions particulières ou suivant un certain point de vue, qu'il sera ici l'occasion d'analyser. Puisqu'une grande part de la définition des *hétérotopies* a déjà été présentée précédemment, c'est au panoptisme dans un premier temps que je consacrerai mes efforts, avant de revenir sur les liens qui unissent ces deux notions.

### 3.1.2 Du panoptisme

Le panoptisme s'inscrit dans une vague de projets utopiques des Réformateurs qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, émergent à travers une réflexion critique du fonctionnement de l'État, dans le contexte de la révolution industrielle aux prises avec des problèmes sociaux, économiques et politiques (surpopulation, justice arbitraire...). Ces contre-projets, basés sur une analyse détaillée d'institutions existantes, s'y opposent point par point et l'efficacité de leur fonctionnement s'appuie largement sur l'optimisation de l'organisation spatiale. On compte parmi les inventions, imaginées

en vue de leur application concrète, les « machines à guérir » ou hôpitaux modèles de Tenon (1788)<sup>32</sup>, et le *Panopticon* de Jeremy Bentham (1786), lui-même inspiré par la visibilité isolante des dortoirs de l'École militaire de Paris (1751).

Le *Panopticon* inventé par Jeremy Bentham est un modèle d'architecture se déployant suivant un plan en éventail permettant une surveillance aisée des diverses cellules à partir de son centre, sans que les usagers ne sachent jamais quand ils sont vus. J'utilise ici le terme usager plutôt que prisonnier (même si je suis bien consciente qu'il s'agisse d'un emploi actuel pour parler d'une situation historique où cet emploi n'avait pas cours). Car, si ce modèle fut principalement appliqué à l'édification d'établissements pénitentiaires, le dispositif panoptique imaginé par Bentham vise à régler et à contrôler les comportements de divers groupes sociaux qui le nécessitent et s'adapterait tout aussi bien aux orphelinats (crèches), écoles et manufactures.

À ces modèles réformistes fragmentaires que je viens d'évoquer, s'ajoutent des projets de contre-sociétés, utopies d'un système général, visant une réorganisation globale de la vie en société. Ainsi en est-il des travaux de Jeremy Bentham qui, outre l'application concrète prévue dans *Le panopticon*, fonde l'utilitarisme, une doctrine qui représente la première tentative de description et d'évaluation systématiques de l'intégralité des actions, des institutions et des lois humaines en fonction des plaisirs et des peines qu'ils peuvent procurer. (C'est à lui que l'on doit la notion d'« exhaustivité ».) Sa critique, radicale, de la société anglaise, le conduit à vouloir proposer une révision de toutes les institutions (économiques, religieuses, éducatives, politiques, juridiques). Son but est simple : le « plus grand bonheur du plus grand nombre », suivant une expression empruntée au chimiste anglais Joseph Priestley, à la faveur de laquelle, il développe un modèle étatique démocratique,

---

<sup>32</sup> L'expression « machine à guérir » pour parler des hôpitaux revêt son importance, puisqu'il s'agit d'une nouvelle fonction pour ces établissements qui jusque là avait plutôt pour but d'abriter les mourants, de guérir leurs âmes et de protéger la société des indigents, potentiellement contagieux. Voir : Foucault, M. (2001a). L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne (DE 229, 1978), (p. 508-521).

sorte d'État providence. Avec les modélisations utopiques progressistes et culturalistes qui suivront au début du XIX<sup>e</sup> siècle, apparaîtront les deux principaux courants de l'urbanisme. C'est ainsi que ces projets utopiques mériteront le nom de *pré-urbanisme*, justement parce que leur démarche commune préfigure celle de l'urbanisme (Choay, 2002-).

Toujours est-il qu'en 1797, Bentham a imaginé des « villages panoptiques » pour lesquels il fournit des plans détaillés incluant la création de plusieurs nouvelles institutions (centres agricoles expérimentaux, laboratoires médicaux, maisons mobiles, écoles de musique, systèmes de troc entre chômeurs, établissements d'éducation sexuelle et foyer de jeunes mariés, centres de formation professionnelle pluridisciplinaire). Ces villages, destinés aux laissés pour compte de la société (la veuve, l'orphelin, le chômeur et sa famille, le vieillard et le criminel), apparaissent évidemment comme des lieux d'exclusion, et ce, malgré l'apparente bonne volonté de leur créateur et promoteur.

C'est donc à cet égard que Foucault assimilera les questions de morale étatique et d'organisation sociale de la pénalité, à l'œuvre de Bentham sous l'appellation générale de panoptisme — et ce, même si, de fait, ce sont des idées qui le précèdent :

[L]'apparition de ce que j'ai appelé, un peu arbitrairement, mais en tout cas en hommage à Bentham, le panoptisme. (2001a, DE 139, p. 1475).

C'est lui [Bentham] qui a programmé, défini et décrit de la manière la plus précise les formes de pouvoir dans lesquels nous vivons, et qui a présenté un merveilleux et célèbre petit modèle de cette société de l'orthopédie généralisée : le fameux *panoptique*. Une forme d'architecture qui permet un type de pouvoir de l'esprit sur l'esprit; une espèce d'institution qui doit valoir pour les écoles, les hôpitaux, les prisons, les maisons de correction, les hospices, les usines (p. 1462).

Le panoptisme représente donc pour Foucault un type de pouvoir qui caractérise notre société, le pouvoir disciplinaire, prenant sa source dans les modélisations utopiques réformatrices de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles, et dont le *Panopticon* sert de figure emblématique.

C'est un type de pouvoir qui s'exerce sur les individus sous forme de surveillance individuelle et continue, sous forme de contrôle, de punition et de récompense, et sous forme de correction, c'est-à-dire de formation et de transformation des individus en fonction de certaines normes. Ce triple aspect du panoptisme — surveillance, contrôle et correction — semble être une dimension fondamentale et caractéristique des relations de pouvoir qui existent dans notre société (p. 1474).

Malgré le caractère paradigmatique que prendra le panoptisme dans l'analyse du pouvoir disciplinaire développée, notamment, dans *Surveiller et punir* (1975), Foucault insistera régulièrement sur le fait que celle-ci ne se réduit certes pas à cette figure. De même en est-il de l'idée de réduire sa vision de l'*hétérotopie* au pouvoir panoptique. Encore aujourd'hui, Defert, cherche à dissiper tout doute à ce sujet. Dans une récente édition audionumérique de la première conférence de Foucault portant sur l'*hétérotopie*, celui-ci tente d'explicitier les aléas de la réception de ce concept foucauldien pour en révéler les mésinterprétations. Ainsi écrit-il : « jamais Foucault n'a décrit le Panoptique, cette articulation paradigmatique pour lui de l'espace et du pouvoir, comme *hétérotopie* » (Defert, 2004, np).

Si l'on accepte cette affirmation comme véridique, on est néanmoins tenté de rétorquer qu'il l'a presque fait ou, du moins, qu'il l'a fait de façon indirecte. Car si les institutions panoptiques ne sont jamais clairement ciblées dans le fameux texte *Des espaces autres*, on ne manquera pas de remarquer l'attention accordée à l'*hétérotopie* de déviation ou de crise :

Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'*hétérotopie* de crise et de l'*hétérotopie* de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation (Foucault, 2001a, DE 360, p. 1576).

De fait, l'*hétérotopie* de déviation ou de crise correspond exactement au type de lieu visé en priorité par le projet panoptique. De plus, Foucault emploie la même expression pour définir l'un et l'autre, panoptique et *hétérotopie* sont chacun dans leur contexte décrits en tant qu'« utopie effectivement réalisée ». À cet égard, il est très difficile de ne pas les assimiler l'un à l'autre. Qui plus est, les plus attentifs commentateurs de l'œuvre de Foucault s'accordent pour voir ce quasi unique texte portant sur les *hétérotopies*, comme une exception à son œuvre. Ainsi, François Boullant (2003a) soulignera son caractère étrangement apolitique :

Ce texte étrange et fascinant n'accorde toutefois à l'espace qu'une place ambiguë, strictement a-politique, comme fasciné par ce pouvoir unique de réfraction sociale qu'auraient les *hétérotopies*. L'évocation fugace, et bien peu disciplinaire, de la prison pourra surprendre. [...] Pour le reste, l'espace évoqué ici reste abstrait, pour ne pas dire idéaliste, tributaire d'une analyse encore phénoménologique (p. 60, n. 2).

En regard de l'importance qu'accorde Foucault aux rapports entre espace et pouvoir, il est vrai qu'il est tout à fait surprenant que l'un de ses textes les plus cités chez tous ceux qui s'intéressent aux questions d'espace demeure si silencieux sur ces rapports.

Tout se passe alors comme si Foucault avait jusque-là, sinon ignoré l'espace, du moins l'avait laissé dans une zone de flou, ne la découvrant soudain qu'à l'intersection de la prison réelle et du dispositif de Bentham. [...] La préoccupation de l'espace ne semble donc surgir, autour des années 1970, qu'avec le thème carcéral. Espace et discipline sont absolument corrélatifs (Boullant, 2003a, p. 59).

La corrélation entre discipline, espaces (incluant les *espace autres* que constituent les prisons et autres lieux d'exclusion) et *hétérotopies* apparaît comme une évidence. Ainsi, dans son étude de l'histoire de la spatialité chez Heidegger et Foucault (*Mapping the present : Heidegger, Foucault and the project of a spatial history*, 2001), Stuart Elden souligne l'influence majeure qu'a eue Foucault sur ceux qui cherchent à établir l'importance de la spatialité dans leur champ d'études. Elden confirme parallèlement que très peu de textes de Foucault s'intéressent directement à la question de l'espace. C'est donc sur quelques rares textes que ses chercheurs se sont concentrés, principalement sur ceux portant sur le *Panopticon* et celui portant sur l'*hétérotopie*. À cet égard, le fameux texte « *Des espaces autres* » représente, pour Elden aussi, une exception :

« *Other than the incessant emphasis on the Panopticon, the most oft-cited work of Foucault's on space is a lecture given to architects in 1967 [...] 'Of Other Spaces', and introduces the notion of heterotopias. This work [...] offers a history of the concept of space and then proceeds to discuss and analyse many spaces of our modern world. It is important to note that this piece is the exception rather than the rule.* » (p. 3).

Car, comme je l'indiquais précédemment, la norme chez Foucault serait d'analyser la problématique de l'espace pas tant en termes de champ séparé, mais bien en la situant au cœur de son approche.

« *From the madhouses of Histoire de la folie, the hospitals of The Birth of the Clinic and the Rio lectures on the history of medicine, to the plague town, army camp and prisons of Discipline and Punish, Foucault always seemed to take into account the spatial elements of the historical question he was addressing.* » (Elden, 2001. p. 3).

Plus loin dans cet ouvrage, Elden, réaffirmant l'importance de l'espace dans le travail de Foucault, insiste pour que l'on garde en tête que la ligne directrice de toutes ses recherches historiques se révèle être, à la suite de Nietzsche, le rôle du pouvoir. Citant alors Foucault lui-même, pour nous en convaincre : « L'espace est fondamental dans toute forme de vie communautaire; l'espace est fondamental dans

tout exercice du pouvoir ». (2001a, DE 310, p. 1101). Disant cela, Foucault établit aussitôt un lien entre cette affirmation et la conférence de 1966, qui allait être publiée beaucoup plus tard sous le titre « *Des espaces autres* ».

Soit dit par parenthèse, je me souviens avoir été invité par un groupe d'architectes, en 1966, à faire une étude de l'espace; il s'agissait de ce que j'ai appelé, à l'époque, les « *hétérotopies* », ces espaces singuliers que l'on trouve dans certains espaces sociaux dont les fonctions sont différentes de celles des autres, voire carrément opposées (p. 1101).

On conviendra que tout cela concourt à préserver la croyance d'une corrélation entre *hétérotopie* et panoptisme. Aussi, on comprendra que l'affirmation de Defert vise surtout à éviter que les *hétérotopies* de Foucault ne prennent un sens réductionniste. Reprochant à Rella de les associer directement à une « conception globalisante » d'un creuset ininterrompu de pouvoir et à Teyssot de les réduire à une « conception localiste » d'une architecture regroupant sous un même toit les contrastes incongrus du monde<sup>33</sup>, il estime que tous deux omettent une autre dimension. Cette « troisième dimension », telle qu'il la décrit, renvoie à quelque chose de difficile à cerner, qui se range du côté de l'espace symbolique :

[C]ette propriété 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 segmentation, ce « *Thirling* » que E. Soja théorise ainsi : « *the Thirling as Othering* » (Defert, 2004, np).

L'effet ou la cause de ces trois visions, chacune réductionniste à leur manière, s'explique par l'appropriation du concept foucauldien par trois (au moins) groupes d'intérêts différents qui en feront une lecture en fonction de leurs besoins respectifs.

---

<sup>33</sup> Defert fait ici référence à des textes parus en italien en 1977. Cf. : Cacciari, M., Rella, F., Tafuri, M., Teyssot, G. (1977). *Il dispositivo Foucault*, Venezia, Cluva. Significativement, ce qu'il qualifie de « première étude sur l'usage possible [des *hétérotopies*] dans une histoire des espaces » est illustrée en couverture d'un « plan d'architecture panoptique pour un hôpital anglais ».

Aussi, quoi qu'en dise Defert, les réalisations panoptiques feront figures d'exemples concrets, pour plusieurs qui chercheront à saisir l'*hétérotopie* foucauldienne.

### 3.2 Retour sur l'*hétérotopie* de Vattimo

Dans le champ de l'art, le rapprochement entre *hétérotopie* et panoptisme n'est pas des plus courants, cependant, j'ai repéré un colloque regroupant ces deux aspects à travers la pratique de la photographie d'architecture : *From Panopticon to Heterotopia: Foucault and the Photography of Architecture* (CongressCATH 2004, Centre for Cultural Analysis, Theory and History at the University of Leeds, UK). Sinon, le concept d'*hétérotopie* est aussi utilisé dans quelques textes portant sur l'art sans égard au panoptisme — je pense notamment à ceux de Defert (1997), d'Aktypi (1997), de Guiganti (1998), de Thériault (2001) ou encore aux propos du collectif SYN- (rapportés par Pelletier, 2005 et par Jacob, 2005), pour ne mentionner que ceux qui se trouvent dans notre horizon culturel et linguistique —, mais également dans nombre de textes portant sur l'urbanisme. Parmi eux, je signalerai le texte d'Augé, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), où l'*hétérotopie* est évoquée plus restrictivement pour nommer les lieux de transitions urbaines. À chacune de ces occurrences, il est à noter qu'aucun lien n'est établi avec la perception vattimonienne de ce concept. Cette tentative qui est la mienne de conjuguer *hétérotopie* foucauldienne et *hétérotopie* vattimonienne présente l'intérêt d'explorer un territoire qui apparemment, peu important les domaines d'approche, n'a pas encore été visité.

Afin d'entreprendre une mise en perspective plus approfondie du concept d'*hétérotopie* selon Vattimo, il est tout à fait nécessaire d'effectuer un important détour herméneutique à la faveur de sa méthode.

### 3.2.1 Postmodernité et distorsion ontologique

Pour donner une interprétation actuelle du *sens de l'être*, le philosophe italien démontre la nécessité de revoir à la lumière de la postmodernité les vérités (il dira aussi les erreurs et les errements) établies par la modernité. À cet égard, Vattimo propose donc d'adopter un nouveau rapport avec la modernité, un rapport *Verwindend*. Tour à tour, dans ces différents ouvrages, il définit ce concept de la *Verwindung* emprunté à Heidegger en termes de « *surmontement* » (1987, p. 185) — traduction littérale prenant le sens de « *se remettre de* » —, de « *conservation-distorsion-évidement* » (1990, p. 60), de « *reprise-résignation-convalescence-distorsion* » (1991, p. 18) ou d'« *une longue convalescence qui doit [...] régler ses comptes avec la trace indélébile de sa maladie* » (1996, p. 87). S'exprimant ainsi, Vattimo se crée, si l'on peut dire, un système pour renouveler le passé dans notre présent postmoderne. C'est-à-dire qu'il propose de considérer une autre manière de faire l'expérience de l'histoire, selon laquelle il ne s'agit pas seulement de laisser tomber l'historicisme moderniste, mais plutôt d'entretenir avec lui un rapport *Verwindend* : « rapport qui accepte et reprend le moderne, en en portant les traces en lui-même, comme d'une maladie dont nous serions encore les convalescents, et qui le prolonge, mais en le soumettant à une distorsion. » (1991, p. 21).

Ce rapport basé sur un principe de reprise-distorsion, Vattimo (1987) l'accompagne d'une lecture croisée de la critique heideggérienne de l'humanisme (fin de l'humanisme) et l'annonce nietzschéenne du nihilisme accompli (« l'absorption de la valeur d'usage par la valeur d'échange » ou en d'autres mots : l'être réduit à sa valeur d'échange). Deux postures qu'il traduit en des moments positifs et signifiants d'une re-construction de la philosophie. C'est par le biais d'une redéfinition du préfixe POST que sont associés Heidegger et Nietzsche au concept de postmodernité. Ce, principalement, parce que les notions de *fondation*, de *pensée comme fondation* et *accès au fondement* sont radicalement remises en question par ceux-ci. Ainsi, bien que Nietzsche et Heidegger prennent leur distance avec ces notions clairement modernes, ils refusent néanmoins d'en proposer le dépassement. Cela parce que l'histoire occidentale trouve justement le plus souvent sa légitimité en termes de renaissances, de récupérations et de retours, en un mot, de progrès,

des modalités qui toutes s'appuient sur le dépassement : « La notion de « dépassement », qui tient une place si importante dans l'ensemble de la philosophie moderne, conçoit le cours de la pensée comme un développement progressif où le nouveau est identifié à la valeur [...] » (1987, p. 8).

En effet, la valeur typique de la modernité est spécifiquement d'être moderne. Voilà pourquoi le POST de la postmodernité ne saurait indiquer un moment postérieur à la modernité, mais bien une « *prise de congé* » ou mieux encore un « *affaiblissement* » de la modernité. C'est donc en regard de la *philosophie du matin* de Nietzsche, qu'il voit comme l'essence même de la philosophie de la postmodernité, que Vattimo propose de remplacer le dépassement par le principe de reprise-distorsion de la *Verwindung* de Heidegger.

La *Verwindung*, comprise dans l'ensemble de ces significations, permet de dégager la position caractéristique de Heidegger : soit, l'idée qu'il [...] a d'une tâche de la pensée à l'heure de cette fin de la philosophie (dans sa forme métaphysique) qui définit notre propre situation. Pour lui comme pour Nietzsche, la pensée n'a pas d'autre « objet » que les errances de la métaphysique, remémorées selon un geste qui n'est ni celui du dépassement critique ni celui de l'acceptation qui reprend et poursuit (1987, p. 178).

Dans un essai consacré à des questions de diversités culturelles au sein de l'Union Européenne, *L'Europe face aux valeurs « postmodernes » : la logique du marché suffira-t-elle ?*, Christian Arnsperger (2001) défend cette interprétation du nihilisme par Vattimo. Définition l'ayant conduit à un affaiblissement du POST du postmodernisme. Explorant les réserves émises notamment par Vergote et Rorty, le chercheur en éthique économique et sociale de l'Université catholique de Louvain en Belgique soulève, comme plusieurs avant lui, la question de la pertinence d'utiliser ce préfixe. Néanmoins, ce travail d'interprétation le conduit à affirmer que l'usage de ce mot est en lui-même un phénomène culturel et, ce faisant, il entérine cette idée selon laquelle le postmodernisme se traduit par le « socle paradoxal de valeurs « affaiblies » » (p. 1). Pour lui, c'est justement ce que Vattimo nomme le nihilisme,

s'exprimant dans un geste de remémoration, qui représente le cœur de la pensée postmoderne :

Une remémoration [...] prenant place au sein d'une axiologie « affaiblie » d'une impossibilité radicale et définitive de reprendre le « *sens des valeurs telles quelles* » doublée d'une possibilité radicale de vivre les valeurs de notre culture d'une manière nouvelle. Et cette nouveauté même n'est pas celle, mélioriste et triomphante, que l'*Aufklärung* moderne entendait projeter sur le monde par la force même de la raison universelle; c'est une nouveauté qui réside dans l'« *affaiblissement* » même [...] (Arnsperger, 2001, p.5).

Lorsque Vattimo parle de la fin de la modernité, à l'instar de ces contemporains philosophes, il entend également fin de l'humanisme, fin de l'histoire, fin de la métaphysique, etc. De même, les termes « mort de » et « crise de » sont interchangeables avec « fin de » : mort de Dieu, mort de l'art; crise de l'art, crise de la métaphysique, crise de l'humanisme... Ce sont autant de destins dont il faut se *remettre*.

La mort de l'art est l'un de ces termes qui décrivent, ou mieux, qui constituent, l'époque de la fin de la métaphysique prophétisée par Hegel, vécue par Nietzsche, et enregistrée par Heidegger. Pour cette époque, la pensée est en position de *Verwindung* à l'égard de la métaphysique : on n'abandonne pas la métaphysique comme on retire un vêtement, car elle nous constitue *destinalement*; on ne peut que s'en remettre à elle, se remettre d'elle, se la remettre comme quelque chose qui nous est assigné (Vattimo, 1987, p. 56).

Dans cette foulée, Vattimo souligne que du point de vue ontologique, Nietzsche et Heidegger coupent radicalement avec l'historicisme métaphysique du XIX<sup>e</sup> siècle, en proposant l'être non plus en termes de sujet ou objet, mais en termes d'*Ereignis*, c'est-à-dire d'événement. L'expérience de la mortalité étant constitutive de l'être, ce qu'il admet comme étant inéluctable et stable chez l'être, c'est sa fin. Il va de soi que cette vision de l'être est beaucoup moins stable, fixe et permanente que celle qui était proposée par la métaphysique moderne. C'est dans cet ordre d'idées que Vattimo (1990) élabore sa conception de l'esthétique. Pour exprimer ce que l'on éprouve devant une œuvre d'art, il puise notamment dans ce que Heidegger (1986)

a écrit sur le *Stoß*, qui se traduit littéralement par le coup, le choc, et dans ce que Benjamin (1983) a écrit sur le *Chock*, dans leurs fameux essais parus tous deux en 1936 : *L'origine de l'œuvre d'art* et *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. En explorant le caractère analogique de ces notions qui se révèle au-delà de la similitude des termes, Vattimo trouve un terrain fertile pour saisir ce que pourrait être l'essence de l'art et dans un même souffle, l'essence de l'être, à l'ère postmoderne. En ce sens, Vattimo se réfère ici au *Wesen* de Heidegger, c'est-à-dire à l'essence de l'art « non pas la nature éternelle de l'art, mais la façon dont il se donne de nos jours » (p.64). Ainsi, le *Stoß* se présente dans toute la splendeur de sa signification ontologique : « La mise en suspens de l'évidence du monde, l'éveil d'un étonnement inquiet devant le fait, en soi insignifiant (au sens de renvoyant à rien, ou de renvoyant au rien), que le monde est. » (p. 70).

Avec le *Stoß*, Heidegger expose « le dépaysement et l'oscillation qui ont affaire avec l'angoisse et l'expérience de la mortalité » (p. 80). Tandis que le *Chock* de Benjamin, qui a à voir avec « une mobilité et une hypersensibilité du système nerveux et de l'intelligence typiques de l'homme des grandes villes » (p.79-80), caractérise la manière dont se réalisent le *dépaysement* et l'*oscillation* dans l'œuvre d'art. En superposant le *Stoß*, et le *Chock*, le dépaysement et l'oscillation sont apparus à Vattimo comme l'enjeu de l'art dans la société postmoderne :

L'expérience de l'ambiguïté est [...] constitutive de l'art, comme l'oscillation et le dépaysement; ce sont là les seuls moyens par lesquels l'art, dans le monde des communications généralisées, peut (non pas *encore*, mais peut-être *enfin*) s'instituer en tant que créativité et liberté (p. 82).

Si l'on refait le cheminement de Vattimo, dans l'expérience esthétique l'*oscillation* s'interprète comme un va-et-vient entre *fondation* et *défondation-mise sur fond*. *Fondation* prend le sens d'*exposition du monde* — c'est-à-dire : « l'œuvre n'est fondation qu'en ce qu'elle produit un effet continu de dépaysement » (p. 73). Alors que *défondation-mise sur fond* signifie une *désautorisation* du monde et son passage au second plan. En somme, le dépaysement pourrait s'interpréter comme

une expérience esthétique de mise à distance qui nécessite un effort de recomposition et de réadaptation, et qui, de façon ultime, par l'imaginaire permet de vivre d'autres possibilités d'existences. En ce sens, le dépaysement représente aussi pour Vattimo, une émancipation, une libération, rendue possible par le développement de la société de communication, qui permet aux différentes communautés de prendre parole et de se faire connaître et reconnaître. C'est ainsi qu'il peut affirmer que suivant son principe de distorsion, l'utopie des années soixante se concrétise de nos jours : « L'utopie esthétique des années soixante est, en quelque sorte, bel et bien en train de se réaliser, sous une forme distordue et transformée (p. 88). » Cette transformation se manifeste dans le passage à l'*hétérotopie*, qui implique comme je l'ai avancé précédemment, une vision kantienne de l'esthétique en redéfinition : « le beau est expérience communautaire; cependant, la communauté, justement quand elle se réalise comme « fait universel », est entraînée dans un processus de multiplication, de pluralisation irrésistibles (p. 91). » Ainsi, la réalisation de l'*hétérotopie* n'est possible qu'à la condition que l'on accepte de s'ouvrir non pas *au monde*, mais *aux mondes*, qui se présentent comme autant de possibilités pour l'être non seulement de s'imaginer mais bel et bien d'advenir.

### 3.3 L'espace des autres

Maintenant, avec la *Verwindung*, Vattimo effectue le passage de l'utopie à l'*hétérotopie* sous le couvert de la modernité tardive, après que les sciences humaines ont entamé leur examen de conscience sur leur rapport avec les cultures *autres*, et alors que les grands empires ne peuvent plus aussi impunément qu'auparavant agir en colonisateurs sur les *autres* mondes, sur les cultures qui s'expriment dans la différence<sup>34</sup>. Il demeure que c'est bien là le sens que Vattimo veut donner à l'utopie effectivement réalisée dans l'*hétérotopie* : la possibilité pour les diverses cultures et sous-cultures de s'exprimer dans des expériences esthétiques qui leur soient propres. L'*hétérotopie* vattimonienne prend alors le sens

---

<sup>34</sup> Cela dit en toute conscience des limites de cette affirmation, notamment, en regard des agissements de l'Empire américain depuis 2001 ou à ceux des entreprises multinationales qui établissent un nouveau colonialisme marchand.

de pluralité et de différence culturelles, ce qui n'est certes pas sans lien avec l'interprétation qu'ont faite les tenants des *études culturelles* du concept foucauldien.

### 3.3.1 Le Troisième espace

Tel que l'indique Defert (2004, np), l'urbaniste californien Edward W. Soja, spécialiste de l'Afrique, interprète l'*hétérotopie* en tant que *thirthing*, « *Thirthing-as-Othering* », comme il se plaît à l'écrire. Cette interprétation qu'il traduit en termes de *Troisième espace* (*Thirdspace*, 1996), Soja la doit autant à Michel Foucault qu'à Henri Lefebvre. Chez Lefebvre, Soja reprend le réflexe quasi indéfectible d'admettre un troisième élément dans le discours dialectique : « Il y a toujours l'Autre », cite-t-il en français (p. 7). Le *Troisième espace* qui prend ici tant d'importance se révèle être celui de l'*espace vécu*, inscrit dans une « relation dialectique au sein de [la] triplicité : le perçu, le conçu, le vécu (Lefebvre, 1974, p. 49). » Cet *espace vécu*, Lefebvre l'assimile aux *espaces de représentations*, alors que l'*espace conçu* renvoie aux *représentations de l'espace* et que l'*espace perçu*, lui, renvoie à la *pratique spatiale* qui y associe « la réalité quotidienne (l'emploi du temps) et la réalité urbaine (les parcours et réseaux reliant les lieux du travail, de la vie « privée », des loisirs). (p. 48) » En d'autres termes, il s'agit de l'espace physique, mesurable et cartographiable. Si les *représentations de l'espace* (le *conçu* aussi appelé l'espace mental) tendent à s'élaborer intellectuellement et donc à se définir dans un système de signes verbaux, les *espaces de représentations* correspondent à « l'espace dominé, donc subi, que tente de modifier et d'approprier l'imagination. » (p. 49).

« *Thirthing introduces a critical « other than » choice that speaks and critiques through its otherness. That is to say, it does not derive simply from an additive combination of its binary antecedents but rather from a disordering deconstruction, and tentative reconstitution of their presumed totalization producing an open alternative that is both similar and strikingly different.* » (Soja, 1996, p. 61).

C'est à travers les images et les symboles que l'espace *vécu* tend à se définir dans un système de signes non-verbaux, sans obligation de cohérence ou de cohésion. « Pénétrés d'imaginaires et de symbolisme, [les *espaces de représentations*] ont pour origine l'histoire, d'un peuple et celle de chaque individu appartenant à ce peuple. » (Lefebvre, 1974, p. 52). Pour utile que puisse paraître ce partage en trois termes pour notre compréhension de l'espace, Lefebvre met aussi le lecteur en garde : « Une telle distinction doit se manier avec beaucoup de précaution. Elle introduirait vite des dissociations, alors qu'il s'agit au contraire de restituer l'unité productive. » (p. 53). Qui plus est, il faut résister à la tentation d'accepter l'une de ses catégories comme absolue, ces propositions demeurent des approximations, c'est pourquoi elles *tendent* vers des définitions, sans plus. Malgré sa préférence marquée pour le *Troisième espace*, Soja souligne que celui-ci est à la fois différencié des deux premiers et constitué des deux premiers.

« Thirdspace too can be described as a creative recombination and extension, one that builds on a Firstspace perspective that is focused on the « real » material world and a Secondspace perspective that interprets this reality through « imagined » representations of spatiality. » (Soja, 1996, p. 6).

Par ailleurs, Lefebvre insiste sur l'importance de lutter pour une autre sorte d'espace, qu'il nomme l'espace *différentiel*, en réponse à l'homogénéisation qui réduit les particularités dans l'espace social. Face à « une terrible puissance réductrice du vécu » (p. 64), cet espace s'exprime comme un mouvement inverse, accentuant les différences (à relier avec l'espace de la jouissance). Y est d'ailleurs inclus l'espace *hétérotopique* :

Les différences se maintiennent ou débute en marge de l'homogénéisation, soit comme extériorités (le latéral, l'hétérotopique, l'hétérologique). Le différent c'est d'abord l'exclu : les périphéries, les bidonvilles, les espaces de jeux interdits, ceux de la guerrilla et des guerres (p. 430).

Cet espace de revendication du *droit à la différence* se présente comme une des modalités opératoires du concept de *production de l'espace*, lequel relie de façon indissociable le discours théorique à la réalité pratique, soit la triplicité des espaces (perçu-conçu-vécu) au sein de la vie quotidienne, de l'urbanité et de l'espace social. Des *hétérotopies*, Lefebvre dit qu'elles sont des « espaces rejetés les uns en dehors des autres » (p. 422) ou encore des « lieux contrastants » (p. 190). Or, il plaide surtout pour les lieux *appropriés*, en opposition aux lieux *dominés*. Ainsi, les *espaces de représentation*, lorsqu'ils sont pris en charge par les *dominés*, ont la capacité de se transformer en espaces *différentiels* voire *hétérotopiques*. En ce sens, le *Troisième espace* comporte une charge politique. C'est aussi ce qu'en retiendra Soja : « *Thirdspace is what Baudrillard described as « an interstitial flowing of power »* (Soja, 1996, p. 145). Ces mots sont tirés d'*Oublier Foucault* (c1977, p. 9-10) et concernent donc la pensée foucauldienne. En français, il en va comme suit : « Cette fluidité interstitielle du pouvoir qui baigne tout le réseau poreux du social, du mental et des corps [...] ».

De l'intérêt reconnu qu'a développé Foucault pour les rapports entre pouvoir et savoir (et entre pouvoir et séduction dira Baudrillard), Soja retient l'espace comme étant le troisième terme à ne jamais oublier dans le triangle discursif pouvoir-savoir-espace, soulignant au passage la profonde influence qu'a eu Foucault sur les études féministes et postcoloniales et donc sur la conceptualisation du *Troisième espace*. Une influence qui s'est parfois traduite en opposition plus ou moins agressive, en particulier au regard de sa figure jugée soit trop eurocentrique, soit trop machiste. Une influence néanmoins jugée positive, qu'il faut porter principalement au compte de son observation des conditions d'émergence de la société disciplinaire, qualifiée ainsi pour l'ensemble de ses techniques de modélisation d'individus dociles, voire standards. Ainsi, Soja prend-t-il Cornel West (1991) à témoin, pour signaler l'intérêt du *modèle Foucauldien*, soit le modèle du sceptique postmoderne de gauche. Pour West, le modèle de l'intellectuel sceptique, impliqué dans un processus de

réinterprétation sans fin<sup>35</sup>, offre le potentiel de mobiliser et de stimuler la résistance politique radicale qui peut faire progresser des luttes identitaires.

*« Foucault's deep anti-bourgeois sentiments, explicit post-Marxist convictions, and profound preoccupations with those viewed as radically « other » by dominant discourses and traditions are quite seductive for politicized Black intellectual wary of antiquated panaces for Black liberation... The Foucaultian [sic] model promotes a leftist form of postmodern skepticism; that is, it encourages an intense and incessant interrogation of power-laden discourses in the service of neither restoration, reformation, nor revolution, but rather of revolt. » (p. 153)*

Ainsi, le *Troisième espace* prend de plus en plus les allures d'un espace de représentation, réel et imaginé, offrant des perspectives aux divers groupes marginalisés de la société de prendre en charge leur destin en s'affranchissant de certains déterminismes imposés.

*« If Firstspace is explored primarily through its readable texts and contexts, and Secondspace through its prevailing representational discourses, then the exploration of Thirdspace must be additionally guided by some form of potentially emancipatory praxis, the translation of knowledge into action in a conscious — and consciously spatial — effort to improve the world in some significant way.*

*[...This being] the search for practical solutions to the problems of race, class, gender, and other, often closely associated, forms of human inequality and oppression, especially those that are arising from, or being aggravated by, the dramatic changes that have become associated with global economic and political restructuring and the related posmodernization of urban life and society. » (Soja, 1996, p. 22)*

*Thirdspace*, entendu comme une pratique collective émancipatoire, doit donc beaucoup à l'œuvre entière de Foucault, à son attitude herméneutique empreinte de scepticisme. À ses sujets d'études, aussi, parmi lesquels bien sûr sont à mettre au dossier des altérités, la folie, la sexualité, les modes de subjectivation en général et l'estime de soi en particulier. Et, qui plus est, un intérêt marqué pour les pratiques

---

<sup>35</sup> J'y faisais référence à la section 1.2.2 *Herméneutique*.

discursives tout autant que les actions concrètes. Or, même si Soja dit que le *Troisième espace* c'est l'*hétérotopie*, c'est bien plus à l'espace de représentation impliquant un projet politique tel qu'explicité par Lefebvre à la faveur des *dominés*, donc à l'espace *différentiel*, qu'il faut l'assimiler — lequel il faut aussi en tenir compte, renvoie entre autres choses à l'espace *hétérotopique*.

### 3.3.2 Limites du texte

J'ai évoqué précédemment que les diverses acceptions qui ont été exploitées au compte du concept d'*hétérotopie* développé par Foucault renvoyaient à divers groupes d'intérêts. Devant ce constat, on est en droit de se demander comment cela a-t-il été possible ?

D'abord, comme plusieurs lecteurs attentifs de Foucault l'ont signalé, l'unique texte portant sur les *hétérotopies* en termes d'espace n'était pas à l'origine destiné à la publication<sup>36</sup>. *Des espaces autres* n'est qu'un ensemble de notes de conférences, disent ses défenseurs pour excuser ce qui ressort comme une obscure analyse, brute, voire insuffisante, des espaces sociaux. Les reproches exprimés demeurent le plus souvent très généraux. Pour ma part, je remarque surtout que nulle part Foucault ne précise si les six principes qu'il dégage pour construire son *hétérotopologie* sont exclusifs ou si l'on devrait les considérer de façon cumulative. Évidemment, la logique voudrait que ce soit la deuxième option qui prévaudrait, sinon pourquoi les nommer « principes » ? Or, le premier principe suppose que toute société constitue ses propres *hétérotopies*, aussi variées soient-elles. Fort bien. Mais, poursuit-il : « On peut cependant les classer en deux grands types » (2001a, DE 360, p. 1575), les « hétérotopies de crise » (p. 1576) et les « hétérotopies de déviation » (p. 1576). Comment inclure le miroir, le jardin, le musée, la bibliothèque... ou même, l'ancienne chambre réservée à l'hôte de passage dans les

---

<sup>36</sup> Je l'indiquais à la section 2.3 *Hétérotopologie*.

grandes fermes sud-américaines<sup>37</sup>, dans l'un ou l'autre de ces deux types ? Ensuite, est-ce que le troisième principe « *L'hétérotopie* a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (p. 1577), peut s'étendre à tous les exemples ? Comment voir, entre autres, le motel, le bordel ou bien, à nouveau, cette chambre réservée au voyageur, en ces termes, quels seraient donc ces emplacements incompatibles qui s'y trouveraient réunis ?

Au regard de ces deux exemples, il semble bien que le plus souvent les principes peuvent s'additionner, mais parfois pas. Ceci contribue certainement à maintenir un certain flou sur la portée de ce texte, sur le sens réel à donner à ces lieux autres et à la différenciation sociale que peuvent comporter ces lieux. Quoi qu'il en soit, d'autres que moi ont expliqué différemment les limites *Des espaces autres*. Une de ces explications provient d'un texte d'Arun Saldanha, professeur au département de géographie de l'Université du Minnesota, et s'intitule en lien évident avec son propos *Structuralism and the heterotopic* (2000a).

Même si Saldanha déclare sa reconnaissance envers Foucault pour avoir tracé le chemin à la posture poststructuraliste qu'il endosse en privilégiant, lui aussi, l'espace sur le temps, il ajoute néanmoins que les principales apories de ce texte résident dans une position encore empreinte d'une logique par trop structuraliste. Comme il l'explique lui-même, le poststructuralisme se définit comme étant la critique à la fois du structuralisme et de la position historiciste moderne.

---

<sup>37</sup> Foucault la décrit ainsi : « La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cœur même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. » (2001a, DE 360, p. 1579)

« *Poststructuralism in general can be seen as a critique not only of structuralism, but of historicism, which, like Hegel, seeks to transparently know history as one structure evolving evenly through time. And indeed, Foucault has done some good work in countering historicism. But what is most often not stated explicitly enough, is that countering historicism and structuralism is in actuality a spatial operation.* » (Saldanha, 2000b, p. 6).

D'ailleurs, de tous les commentateurs de l'*hétérotopie*, seul le critique d'art australien Benjamin Genocchio (1995) semble l'avoir sorti des limites de la logique structuraliste, affirme-t-il d'emblée. Le premier reproche que Saldanha adresse à cette logique concerne le caractère relationnel de l'*hétérotopie*. Les relations, insiste-t-il, ne se définissent pas comme un système de classification existant à l'extérieur ou *a priori* d'elles-mêmes mais elles sont activées par des agents prenant part aux relations. Ainsi, poursuit-il, il faut se concentrer sur le caractère mutuellement contrastant des *hétérotopies*. Disant cela, il fait référence aux mots de Lefebvre qualifiant ainsi les *hétérotopies*, souvenez-vous, en termes d'« espaces rejetés [mutuellement] les uns en dehors des autres », des « lieux contrastants ». Toujours est-il qu'il plaide pour que le caractère relationnel s'étende pour inclure la réciprocité et l'antagonisme.

« *The reciprocity of the heterotopic boundary makes us aware that it's not just about segregating self and other, but also about the antagonism that constitutes and is constituted by that segregation: antagonism between women and men, prisoners and the free, gays and straights.* » (Saldanha, 2000a, p. 5).

S'il est clair que l'on ne peut blâmer Foucault de ne pas avoir introduit la question de la relation au cœur de son *hétérotopologie*, ni blâmer le structuralisme de ne pas s'y intéresser, il faut cependant admettre que Foucault n'a jamais défini clairement qu'elle était la limite, l'autre côté, de ce qui est présenté comme étant absolument *autre*. Mais *autre* que quoi ? est la question que l'on ne peut ultimement réprimer, rappelle Saldanha. Cette relation de réciprocité antagoniste est présumée tout au long du texte mais jamais exprimée. En effet, comme je le constatais précédemment

en citant Boullant<sup>38</sup>, ce texte demeure *étrangement apolitique*. Or, Saldanha a raison de le souligner, la question des antagonismes identitaires est une question politique : « *The boundaries between heterotopic places/spaces are political because both 'sides' continually attempt to either maintain or redraw them.* » (2000a, p. 5). Dans cette perspective, l'*hétérotopie* se situe quelque part entre l'espace, l'identité et la politique.

Le second reproche que Saldanha adresse à la logique structuraliste concerne le caractère absolutiste des définitions de l'*hétérotopie*. De fait, j'ai pu constater que Foucault utilise le mot « absolument » à douze reprises dans un texte qui ne compte que onze pages. Aussi, dans ces passages-clés, qui suivent, non seulement est exprimée l'idée que ces lieux sont *absolument autres*, mais aussi qu'ils sont *absolument autres* que *tous* les autres auxquels ils renvoient.

[S]ortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, **tous les autres** emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés [...] Ces lieux, parce qu'ils sont **absolument autres que tous** les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les *hétérotopies*...[C'est moi qui souligne en caractère gras] (2001a, DE 360, p 1574 et 1575).

Or, il est tout à fait plausible d'affirmer que *tous* les autres lieux auxquels les diverses formes d'*hétérotopies* peuvent renvoyer, soit le plus souvent la société en elle-même (entendue en termes génériques ou comme dans l'exemple précédent, *la culture*), tous ces lieux donc ne peuvent être *absolument autres*, simultanément. « *Foucault and his interlocutors consistently describe heterotopias as being absolutely different from all other sites in 'a society'* » déclare Saldanha (2000a, p. 6), réaffirmant son propos plus avant :

---

38 C.f. : 3.1.2 *Du panoptisme*.

« *One single real place can never connect to all of society at once in the same fashion, however 'central' to society it may be.*

*What is problematic about structuralism, however, is the tendencies to treat every relation as a relation expressing a whole, rather than a relation situated in space and time.* » (p. 6-7).

Cette façon qu'a Saldanha d'envisager les espaces en termes (moins totalisants et moins absolutistes) de situations spatio-temporelles renvoie aux perceptions actuelles les plus répandues. On se souviendra de la proposition de Lévy & Lussaut, où les espaces sont à la fois relatifs et relationnels. Cela correspond également à la façon que je les ai moi-même interprétés précédemment<sup>39</sup>. Suivant cette analyse, tout se passe comme si Foucault avait omis de prendre en compte le caractère hautement relatif des *espaces autres*. Quoi qu'il en soit, la lecture que Genocchio fait de ce *petit traité d'hétérotopie*, comme il le désigne lui-même, se veut assez différente. Genocchio qualifie lui aussi les notions d'*hétérotopies* foucauldienne de fondamentalement problématiques, toutefois, il ajoute :

« *I believe a more patient reading of Foucault's remarks on heterotopias enables us to restore a complexity and profundity to his work that has been so sorely lacking in the myopic sociological functionalism that has obscured the insight of this thinker over the past few years.* » (p. 36).

Fonctionnalisme qu'il attribue à la façon dont les divers « nouveaux théoriciens de l'espace social » se sont appropriés ce terme en en étendant le sens pour révéler : « *the possibility of socially constructed counter-sites embodying a form of 'resistance' to our increasingly surveyed, segregated and simulated socio-spatial order* » (p. 36). Une forme d'instrumentalisation du concept qui, selon lui, permet de l'appliquer à n'importe quel espace « réel » et qui fait montre d'une lecture trop littérale du fameux texte. En analysant les similitudes et différences qui émergent de la comparaison entre l'*hétérotopie* explicitée dans *Des espaces autres* et celle *Des mots et des choses*, Genocchio estime qu'il serait plus juste de les percevoir comme une idée de l'espace plutôt que comme une place réelle.

« *The heterotopia [...] is an idea that insists that the ordering of spatial systems is subjective et arbitrary in that we know nothing of the initial totality that it must presuppose. It is an idea which consequently produces/theorizes spaces as transient, contestory, plagued by lapses and ruptured sites.* » (p. 43).

Il m'apparaît que disant cela, Genocchio fait indirectement référence à la conclusion du texte de Borges, *La langue analytique de John Wilkins*, d'où Foucault a tiré la fameuse et vertigineuse taxonomie animale d'une certaine encyclopédie chinoise. « [...] il est notoire », écrit Borges, « qu'il n'existe pas de classification de l'univers qui ne soit arbitraire et conjecturale. La raison en est fort simple : nous ne savons pas ce qu'est l'univers. » (Borges, 1993, p. 750). Ainsi Genocchio opte pour l'*hétérotopie* en tant qu'espace du discours absolument différent, cela non seulement parce qu'il voit l'occurrence dans *Les mots et les choses* comme étant plus récente que le texte de la conférence, mais aussi parce qu'elle révèle l'impossibilité même de penser ces espaces discursifs, autrement que de les dire impensables. Sur ce, je me permets de conclure cette section avec les derniers mots du texte de Borges, et ce, malgré l'inévitable ellipse qui en résultera.

Espoirs et utopies à part, on n'a rien écrit peut-être de plus lucide sur le langage que ces paroles de Chesterton : « L'homme sait qu'il y a dans l'âme des nuances plus déconcertantes, plus innombrables et plus anonymes que les couleurs d'une forêt automnale... Et pourtant il croit que ces nuances, et toutes les façons dont elles se fondent et se métamorphosent les unes dans les autres, peuvent être représentées avec précision par un mécanisme arbitraire de grognements et de glapissements. Il croit que de l'intérieur d'un agent de change sortent réellement des bruits qui suggèrent tous les mystères de la mémoire et toutes les agonies du désir » (G. F. Watts, p. 88, 1904) (Borges, 1993, p. 750-751).

---

<sup>39</sup> C.f. : 2.3 *Hétérotopologie*.

### 3.3.3 Rencontre : Hétérotopie<sup>F</sup> + Hétérotopie<sup>V</sup>

Si à proprement parler les façons d'interpréter le concept d'*hétérotopie* proposées par Foucault et Vattimo apparaissent assez éloignées l'une de l'autre (l'une partant de préoccupations spatiales ou discursives) et l'autre de préoccupations ontologiques (de l'être et de l'œuvre d'art à l'époque postmoderne), une étude plus large de leur contexte d'élaboration nous conduit à voir dans le travail de Vattimo une poursuite de bien des ambitions foucauldienne. Bien plus, en tout cas, qu'il n'y paraît à première vue. En effet, tant chez Foucault que chez Vattimo se retrouve le même désir, clairement exprimé, de se défaire de l'influence hégélienne ou, en d'autres mots, de la métaphysique traditionnelle basée sur le cours unitaire de l'histoire. Ce désir, c'est en grande partie à travers Nietzsche et Heidegger que tous deux chercheront les moyens de le combler. Chez Vattimo, ce sera le principe de reprise-distorsion, chez Foucault, ce sera en accordant le privilège à l'espace sur le temps.

Afin de bien saisir les concordances et les différences dans leurs positions, il importe de rappeler les diverses acceptions que prend l'*hétérotopie foucauldienne* suivant les intentions de ses commentateurs. Considérant comme un peu à part sa référence au non-lieu du langage dans *Les mots et les choses*, c'est à partir du seul texte *Des espaces autres* que j'en observerai le déploiement de sens. Defert (2004) a d'ailleurs débroussaillé le terrain en distinguant trois lectures complémentaires l'une de l'autre, qui servent ici de base à mon analyse.

La première relève du politique et plus singulièrement de la biopolitique (ou biopouvoir), c'est la « conception globalisante » de l'espace du micro-pouvoir. Une vision qui correspond à celle qu'en a Baudrillard (c. 1977) lorsqu'il évoque la *fluidité interstitielle du pouvoir* baignant les réseaux perméables du social, du mental et des corps. Cette vision entretient des liens avec le panoptisme lorsque celui-ci s'énonce en tant que paradigme de la société transparente, laquelle s'institue dans la triplicité, surveillance (auto-surveillance), contrôle et correction, qui caractérise les relations de pouvoir agissantes au sein de notre société.

La seconde lecture se réfère à la structuration de l'espace dans une « conception localiste ». Elle se fixe sur le troisième principe de l'*hétérotopologie* qui, à l'instar de la pseudo-classification encyclopédique chinoise citée dans *Les mots et les choses*, signale la capacité de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (p. 1577). Les urbanistes et architectes en ont fait le symbole de toute architecture, ensemble architectural ou aménagement, qui vise ou permet la cohabitation d'espaces hétérogènes. Elle cible également les lieux qui servent à isoler des fonctions sociales (emprisonner, guérir ou punir).

Quant à la troisième lecture ou « troisième dimension », elle s'appuie sur les espaces de représentations identitaires. C'est l'*espace différentiel* proposé par Lefebvre tout autant que les identités politiques ou communautaires mises en exergue par les *études culturelles*. C'est donc en lien avec cette dernière approche que Vattimo s'accorde, indirectement, à Foucault. Celle-ci se veut clairement l'expression de la différence des groupes minoritaires (genre, ethnicité ou autres) et, incidemment, celle des groupements affinitaires. Alors que l'*hétérotopologie* de Foucault ne fait que poser un regard plus localiste que politique sur les *espaces autres* que représentent les *hétérotopies* de déviation ou de crise, en excluant toute relation au lieu réel, Vattimo introduit la question esthétique au cœur de son analyse de l'*hétérotopie*. En effet, l'utopie dont il observe la réalisation, est celle, je le rappelle, d'une existence esthétique, toute distordue puisse-t-elle être. Or, cette question est certes importante dans l'œuvre de Foucault, son *Herméneutique du sujet* en fait foi, même si elle ne transparaît guère dans son *hétérotopologie*.

Il n'en demeure pas moins que dans *Les aventures de la différence* (1985), Vattimo inscrit son appartenance au mouvement appelé l'ontologie herméneutique en relation avec, notamment, les poststructuralistes français Derrida, Deleuze, Foucault, tous dignes descendants de Heidegger et de Gadamer<sup>40</sup>. Suivant Vattimo,

---

<sup>40</sup> J'ai abordé les aspects les plus importants de la pensée de ce dernier dans la section *Herméneutique* du premier chapitre *Approches et considérations méthodologiques*.

l'ontologie herméneutique renvoie principalement à la notion de cercle herméneutique, laquelle relie la finitude de l'être et l'interprétation en tant que « processus *in(dé)fini* » (p.42, 47), toujours inachevé comme je l'évoque dans le chapitre I, en relation avec Foucault. Une façon de dire que la vérité, comme l'histoire, reste toujours à revisiter. C'est en ce sens qu'il en appelle à une « ontologie du déclin » et à la « philosophie du matin » en référence respectivement à Heidegger et à Nietzsche (j'en ai parlé précédemment). Cette philosophie nihiliste, tout autant que la société des médias généralisés, ont coupé court à la possibilité d'admettre le cours unitaire de l'histoire. Ce faisant, le passage de la modernité à la post-modernité se présente comme un passage d'une pensée forte, violente, à une pensée faible. Pour Vattimo, la pensée forte (ou métaphysicienne) veut dire une pensée qui parle au nom de la vérité, de l'unité et de la totalité, une pensée qui illusoirement prétend connaître les fondements absolus du savoir et de l'agir. En corollaire, la pensée faible (ou post-métaphysicienne) renonce aux « catégories unificatrices, souveraines et généralisatrices » (p. 21). Conséquemment, le nihilisme doit être assumé comme seule chance pour l'humanité. Le monde devient fable (apparence, expérience esthétique), tout est interprétation. Et, ce mouvement d'interprétation généralisée qui empêche que s'érigent de nouvelles forteresses idéologiques ne doit plus s'arrêter. Il faut plutôt s'habituer à exister sans névrose dans une situation où il n'y a ni garantie ni certitude absolue. Dans ce contexte, l'œuvre d'art n'est plus le « lieu de conciliation et de perfection qui s'est exprimé dans toute la tradition métaphysique occidentale de Aristote à Hegel » (Vattimo, 1990, p. 65) mais a valeur de « dépaysement » et d'« exercice de mortalité », comme le diraient Benjamin et Heidegger. Elle se veut « oscillation » entre une société de communication généralisée où elle se confond avec la marchandise et une liberté qu'elle met en œuvre dans et par la transgression de l'ordre établi.

### **3.4 Espaces partagés en dehors de tous lieux**

À travers son explicitation du passage de l'utopie à l'*hétérotopie*, Vattimo (1990) affirme cependant que « l'art est « retourné » à ses sièges canoniques modernes » alors qu'apparaissait « une expérience esthétique de masse en tant que prise de

parole opérée par de nombreux systèmes de reconnaissance communautaire » (p. 90-91). Disant cela, Vattimo suggère que l'art aurait renoncé à sa capacité de relier art et vie, son projet utopique des années soixante, au profit d'un retour à son sens traditionnel : « [L]’art des œuvres d’art revient à l’ordre du jour » (p. 88).

Ainsi, pour Vattimo, la réalisation de l’utopie dans une forme distordue, l’*hétérotopie*, se concrétiserait de nos jours, mais en dehors de l’art. Son analyse prend en compte la contribution des sciences humaines et des médias de communication, mais semble s’aligner sur les visées capitalistes des industries culturelles. À ce propos, je rappellerai ce segment de citation : « la capacité du produit esthétique — nous ne dirons pas « de l’œuvre d’art » — de faire monde, d’opérer une création de communauté » (p. 88). Plus loin dans ce chapitre, il précise l’horizon de l’expérience esthétique :

La « vérité » possible de l’expérience esthétique au sein de la modernité tardive s’exprime probablement dans le « collectionnisme », la mobilité des modes, le musée aussi et enfin le marché lui-même, en tant que lieu de circulation d’objets qui ont démythifié la référence à la valeur d’usage et qui sont de pures valeurs d’échange, non seulement d’échange monétaire mais d’échange symbolique; ce sont des *status symbols*, des « cartes de membre » permettant aux groupes de se reconnaître (Vattimo, 1991, p. 94).

Cet extrait a l’intérêt de laisser entendre que la multiplicité des communautés évoquées par Vattimo ne se restreint pas, loin de là, aux groupes minoritaires (genre, ethnicité ou autres). Il demeure néanmoins qu’au moment d’écrire cet ouvrage, il ignore l’existence des pratiques relationnelles, communicationnelles et communautaires. Il faut dire qu’en Europe, à ce moment-là, elles étaient assez marginales. C’est essentiellement à partir de la publication de *L’esthétique relationnelle* de Bourriaud (1998) qu’elles connaîtront une plus grande notoriété.

Or, la question de la relation entre art et vie est au cœur de ces *nouvelles pratiques in socius*. Pour nous, un peu comme chez Foucault, cette question s’inscrit dans une quête qui participe de la structuration de soi... Pourtant, notre pratique se distingue

du militantisme activiste de l'art communautaire, même si celui-ci, comme le mouvement des *études culturelles*, nous intéresse grandement. Le marché, et sa façon d'intégrer des tactiques communautaires, nous intéresse aussi. Ces phénomènes nous influencent et nous nous en inspirons. C'est par l'observation de ces modèles relationnels que nous en sommes venus à proposer quelque chose d'autre. Cet *espace autre*, cet *espace partagé hors de tous les lieux*, étant le résultat artistique d'une création de situation qui permet de dévoiler une communauté qui s'ignore. Nous procédons donc à la création de communautés, improbables, mais semblables à toutes ses micro-communautés que la postmodernité nous a révélées.

## CHAPITRE IV :

### LA TRILOGIE DES AUTOCAPTATIONS

Tel que mentionné dans l'introduction, cette recherche-crédation se traduit dans la conclusion d'un cycle de trois œuvres d'autocaptations, amorcé en l'an 2000 à la Maison du citoyen de Hull avec *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*. La deuxième œuvre de cette trilogie, *Veuves de chasse*, a été réalisée au centre-ville de Saint-Raymond en 2001, alors que la troisième, *Hétérotopie panoptique*, s'inscrit explicitement à titre d'exigence partielle à l'obtention du diplôme de doctorat, avec son volet de diffusion publique sous la forme d'une installation à la Galerie r<sup>3</sup> de l'UQTR.

La mise en œuvre de ce corpus concourt à l'invention de l'identité du socio-esthéticien. Une profession libérale<sup>41</sup> qui se définit au fur et à mesure d'actions engagées dans la création de situations. Des situations qui se caractérisent par leur dimension collaborative au processus de réalisation de l'œuvre et qui s'appuient sur la participation pleinement volontaire des individus. Elles ont pour simple but d'offrir un moment de vie inusité dans cet espace social standardisé où se superposent les images de ce que l'on est, pourrait et voudrait être. Que ce soit en milieu rural ou urbain, des espaces de coexistence et de négociation sont ainsi structurés pour s'actualiser dans l'interaction entre les individus. Dans le cas du présent corpus, c'est autour de la table que cela se cristallisera. Le repas, la tablée est alors une

---

<sup>41</sup> Toute profession n'est pas une profession libérale. Si dans la langue courante on peut employer le terme profession en lien avec « tout type de travail déterminé, manuel ou non, effectué pour le compte d'un employeur ou pour son propre compte, et dont on peut tirer ses moyens d'existence », l'expression profession libérale est plus restrictive. On l'emploie pour circonscrire la « profession d'ordre intellectuel, parfois artistique, non commerciale, exercée librement ou sous le seul contrôle d'une organisation professionnelle, et rémunérée par des honoraires. » (*Grand dictionnaire terminologique*, 2001).

*hétérotopie* mitoyenne qui s'insère entre celle inventée par Foucault et celle inventée par Vattimo. À la fois, elle est concrétisation d'un lieu en dehors de tous lieux, mais que l'on peut localiser, et expériences esthétiques particularisées par le sentiment d'appartenance à un vécu insulaire.

#### 4.1 Définition du corpus

Ces trois projets basés sur l'autocaptation anthropologique sont donc le produit, chacun à leur façon, d'un *être-ensemble* impliquant la réunion de cinq à huit personnes autour d'un repas et d'une thématique ou, plus précisément, d'une composante socio-culturelle qui les relie en une micro-communauté qui s'ignore, mais que nos mises en œuvre révèlent. C'est dire que sont ainsi composés des groupes éphémères qui ne forment pas préalablement une entité structurée au sein de la société. Les individus participants ne sont reliés que par une situation vécue dans la continuité de leurs réalités successives. En ce sens, on peut dire que les participants de ces autocaptations sont, par une vue de l'esprit, en lien avec une expression langagière, souvent inhabituelle, qui les caractérisent. En choisissant une expression comme « veuve de chasse », non seulement nous ciblons un public que nous convions à la participation, mais en plus, littéralement, nous donnons lieu à cette micro-communauté.

Au moment des autocaptations, d'une durée d'environ trois heures, chaque convive est doté d'un microphone serre-tête et d'une mini-caméra frontale<sup>42</sup>, permettant de capter individuellement les sons que chacun produit, de même que l'image qui se présente devant eux en fonction des mouvements de leur tête. Au-delà de ces spécifications qui en font un corpus identifiable au sein de la production de Doyon/Demers Socio-esthéticiens, chacun de ces projets est formulé suivant des paramètres qui détermineront la création d'œuvres très différentes les unes des autres. Cela, essentiellement, parce que dans leur conception et leur réalisation

---

<sup>42</sup> Il s'agit de caméras de surveillance (*pinhole board camera*, 2,5 X 2,5 cm) que nous avons insérées dans un boîtier (3,5 X 5 cm) pour les fixer à des bandeaux qui s'adaptent aux tours de tête des participants.

nous tenons compte des spécificités du lieu, du contexte et des circonstances de production. Celles-ci varient en fonction du cadre déterminé par l'invitation qui nous est lancée, que ce soit par un commissaire ou par un collectif d'artistes, suivant des motivations distinctes.

#### 4.1.1 Communauté d'auteurs dispersés en société et cie

C'est dans le cadre de l'événement *Le millénaire est mort, il faut le manger*, organisé à l'occasion du passage à l'an 2000 par le centre d'artistes Axe-Néo 7, que nous avons réalisé *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*. Comme le titre de l'événement l'indique, l'idée de la nourriture ou du repas est au cœur de ce projet orchestré par la commissaire Suzanne Richard. Cinq performeurs sont invités à présenter une performance, une par mois, en lien avec le « millénaire qui s'achève et le matériau « comestible » » (Richard, *Description du projet*, 1999), dans un lieu que chacun aura déterminé en fonction de sa problématique propre.

Le dimanche 18 juin 2000, Doyon/Demers Socio-esthéticiens avait convié des représentants de sociétés et compagnies d'artistes. Nathalie Grimard de *Huis clos*, Richard Purdy des *Industries perdues*, Massimo Guerrera de *Polyco inc.*, Thomas Grondin de *Signe des temps*, Philippe Côté de *.(La Société de Conservation du Présent)* et Gilles Arteau de *T comme T.vain* participaient, à nos côtés, à une rencontre discursive et gustative qui prenait place dans le hall de l'hôtel de ville de Hull (aujourd'hui Gatineau), aussi nommé l'Agora Gilles-Rochelleau de la Maison du citoyen (voir figures 1 et 2).

Les sociétés et compagnies plus ou moins fictives qu'ils représentent et auxquelles ils donnent lieu, si réelles qu'elles puissent être dans le registre de la performance, contribuent ici à théâtraliser le motif de cet *être-ensemble*. En effet, chacun des convives, artiste professionnel, a été choisi en raison de sa pratique exploratoire des modes d'existence, ici, singulièrement, les relations professionnel-clientèles instaurées par une profession libérale, prestataire de services, ou encore par une entité commerciale.



## *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*



LES INDUSTRIES  
PERDUES



HUIS CLOS

recherche & développement



signes des temps inc.



**Figures 1 et 2 :** *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec).

Nous sommes donc huit personnes réunies autour d'une table pour raison professionnelle et pour former le cœur d'une installation audio-vidéo en temps réel mettant en œuvre la *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*. Le public est formé des invités d'Axe-Néo 7, mais aussi des passants. Le site d'intervention ayant justement été choisi en raison de la diversité du public qui y passe puisqu'un flux continu de piétons le traverse pour accéder à un passage intérieur conduisant à un centre d'achat, un hôtel et un centre de congrès. De plus, il est situé au cœur de l'édifice municipal principal qui abrite aussi une bibliothèque, une galerie, une salle technologique, une salle de presse, une salle de spectacle et des salles de conférence. Adossée à une verrière de type cathédrale s'élevant jusqu'au quatrième niveau, l'Agora Gilles-Rochelleau, avec son petit dénivelé architectural suggérant un forum, fait office de grande place et sert ponctuellement de salle de réception et de banquet. C'est ainsi que nous l'avons investie, en dressant une seule table, sur une possibilité d'une douzaine pouvant y être disposée.



**Figure 3 :** *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec).

Le titre de l'œuvre fait mention d'une « communauté d'auteurs dispersés », une dénomination qui appelle quelques éclaircissements. « Auteurs dispersés » est une expression traduite de façon littérale de *dispersed authorship* qu'utilise Roy Ascott au sujet de *La plissure du texte : un conte de fées planétaire*<sup>43</sup>. Aussi, c'est généralement dans le contexte de l'art réseau qu'est utilisée cette notion pour parler des auteurs qui se trouvent dans des espaces-temps différents par rapport à l'œuvre télématique à laquelle ils contribuent. Combinée avec la notion de communauté, elle renvoie plus largement à l'idée de réseau et au réseau des réseaux qu'est Internet, en faisant allusion aux nouvelles formes de socialité qui y prolifèrent, aux habitus ainsi créés et au vocabulaire en pleine mutation en raison de ces nouveaux usages. Plus spécifiquement, dans le contexte de cette œuvre, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie* renvoie à l'ensemble des artistes, auteurs d'une création de rôle identifié à une société ou une compagnie qui se trouvent dispersés sur le territoire, mais relié, dans le champ de l'art, par un projet d'identification en tant que compagnie d'artiste. La plupart des artistes participant à ce projet se rencontraient pour la première fois, mais se connaissaient de réputation, aussi :

[...] il est important de mentionner que par leur pratique exploratoire des modes d'existence, chacun se présentait dans une théâtralité ambiguë parce que issue à la fois de l'individu et du personnage corporatif (Doyon/Demers, 2003b, p. 73, n. 14).

Enfin, c'est en les réunissant au sein de cette œuvre, qu'il y a création de communauté. Cette réunion fut, entre autres, l'occasion de discuter de l'intérêt de se regrouper en tant que consortium de création. Une page Web présente les logos et la mission, s'il y a lieu, des sociétés et compagnies participantes<sup>44</sup>. Cette communauté contextuelle est ainsi mise en vue dans une esthétique qui n'est pas tributaire d'une discipline, mais des attitudes communicationnelles et des rapports de sensibilité entre les individus en société.

---

<sup>43</sup> En hommage au *Plaisir du texte* de Roland Barthes, cette œuvre télématique a été réalisée à l'occasion de l'exposition *Electra* tenue au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1983.

<sup>44</sup> Voir : [http://www.doyondemers.org/societe\\_et\\_cie/index-2.html](http://www.doyondemers.org/societe_et_cie/index-2.html)



**Figure 4 :** *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, 2000. Maison du citoyen (Axe Néo-7), Hull (Québec).

#### 4.1.2 Veuves de chasse

Le projet ALICA est né d'un besoin des membres actifs du Centre d'essai en art actuel 3<sup>e</sup> Impérial de redéfinir les objectifs de l'organisme en fonction de sa problématique territoriale. Doyon/Demers agissait alors à titre de directeurs artistiques, et par la suite à titre d'artistes invités<sup>45</sup>, dans l'élaboration de nouvelles stratégies pour le centre. De nombreuses réunions ponctuées de dérives plus ou moins créatives ont permis de faire aboutir une proposition que nous avons formulée et qui visait à occuper, non seulement le territoire de la Haute-Yamaska où est situé le centre Granbyens, mais une partie du vaste territoire québécois, et ce, en investissant, chacun des membres à sa façon, une localité d'appartenance (par naissance ou par adoption). Huit localités ont ainsi été l'hôte d'une manœuvre artistique au cours de l'année 2001 :

*Huit manœuvres en quête d'un territoire [...] auront lieu du 9 septembre au 4 novembre 2001. [...]*

Yves Gendreau donne la parole au territoire [Auclair (JAL), Bas Saint-Laurent]. Ronald & Richard/Clément Côté aménagent un espace de réflexion sur le territoire [Saint-Joseph-de-Beauce]. Danyèle Alain cherche la complicité du territoire [La Pocatière]. Philippe Côté milite sur le territoire [coin Berri et Sherbrooke à Montréal]. Patrick Beaulieu marche le territoire qu'il ponctue de traits de lumières [l'Avenir, Bois-Francs]. Christian Barré pointe du doigt les symboles visuels du territoire [Montréal]. Doyon/Demers sculpte la société qui habite le territoire [Saint-Raymond, Portneuf]. Marie-Christiane Mathieu explore de nouveaux territoires à la fois immatériels et visibles [Web] (Communiqué du 3<sup>e</sup> Impérial, 2001<sup>46</sup>).

C'est donc dans ce contexte que nous avons élaboré une proposition adaptée à notre ville natale, Saint-Raymond, située au pied des Laurentides à 50 Km au nord-ouest de Québec, dans le comté de Portneuf. Comme plusieurs villages du Québec,

---

<sup>45</sup> Doyon/Demers étaient les seuls collaborateurs du projet ALICA à n'être pas membres du collectif.

<sup>46</sup> Accessible en ligne : <http://www.3e-imperial.org/alica/communiquie.htm> [Site consulté le 6 novembre 2006].

le plus important vecteur de développement socio-économique de Saint-Raymond est sans aucun doute l'exploitation de la forêt, que ce soit pour sa matière ligneuse ou, de plus en plus, pour les activités récréotouristiques en plein air.

Pendant tout le mois d'octobre, nous avons choisi d'occuper un local commercial situé sur la rue principale, soit au 206 de la rue Saint-Joseph à Saint-Raymond<sup>47</sup>. La devanture clairement identifiée à Doyon/Demers Socio-esthéticiens et l'inscription en vitrine *Veuves de chasse — Petits récits* souligne l'actualité du phénomène des veuves de chasse et fait appel à la curiosité des nombreux passants.



**Figure 5 :** *Veuves de chasse*, 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3<sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec).

---

<sup>47</sup> Les heures d'ouverture étaient du mercredi au samedi de 10h à 12h et de 13h à 17h, et exceptionnellement jusqu'à 21h le vendredi.

À l'évidence, l'action de mettre en relief l'expression *veuves de chasse* suscite des conversations tantôt ironiques, tantôt touchantes. Mais encore, cette attention portée aux veuves de chasse vient réitérer la particularité qui lie chacune d'entre elles aux circonstances qui font qu'individuellement elles se trouvent *temporairement séparées de leur conjoint*<sup>48</sup> parti à la chasse (Doyon/Demers, 2003b, p. 68).

Ainsi, nous nous faisons l'écho d'une activité saisonnière traditionnelle, dont le sociologue et critique d'art Guy Sioui-Durand aura par ailleurs résumé la portée, en ces mots :

Ce micro phénomène cyclique d'appel de l'animal, non seulement modifie l'économie locale mais encore les rapports interpersonnels, de couples et familiaux. Les femmes, en principe, restent au village. On les appelle les « Veuves de chasse ». Sous cette appellation se camouflent des histoires de vie, heureuses ou dramatiques, insoupçonnées. Cet espace-temps cyclique du rapport d'une communauté à la vie en forêt, à l'animalité, traduit donc un chaos du quotidien qui recèle des remises en question, des envois émancipatoires tout comme une aliénation infranchissable (Sioui-Durand, 2002, p. 50).

Un volet de ce projet consistait évidemment à actualiser des micro-groupes, formés de quatre à huit de ces veuves, par la réalisation d'autocaptations autour d'un repas, festif, il va sans dire.

---

<sup>48</sup> Définition prise dans son sens familier de veuf, veuve, tirée du dictionnaire *Le Petit Robert*, 2000. Les accords ont été modifiés pour l'adapter au contexte de la phrase.



**Figures 6 et 7 :** *Veuves de chasse*, 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3<sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec).

#### 4.1.3 Hétérotopie panoptique

Quant au projet *Hétérotopie panoptique*, réalisé à l'invitation de l'Unité de recherche en arts visuels (URAV) de l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR), il visait la formation d'une micro-communauté composée cette fois d'individus qui ne se déclarent pas artistes, mais ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant. Un groupe de cinq personnes fut accueilli au studio d'enregistrement TV du département de communication de l'UQTR. Après une brève présentation de nos motivations et de nos attentes, ils prirent place autour de la table dressée pour le repas alliant convivialité et autocaptations audiovisuelles. Hormis quelques conseils d'ordre technique, notre intervention se résume en ces mots : « ce qui vous réunit ici, c'est que votre enfant a choisi d'être ou de devenir un artiste, vous pouvez parler de ça ou de tout autre chose, nous n'avons aucune directive à vous donner, nous n'animerons pas et nous ne prendrons pas part à vos discussions ». Pour distinguer une chose d'une autre, *Hétérotopie panoptique* fût, contrairement aux précédentes autocaptations, pensée de manière à ce qu'elle soit diffusée sous forme d'installation hors de son lieu d'enregistrement. Chacun des participants a conséquemment accepté de signer l'entente contractuelle que nous leur soumettions (voir en appendice). Celle-ci visant principalement l'utilisation ultérieure du matériel qui sera capté au moyen des mini-caméras frontales et des microphones qu'ils porteront tout au long du repas. Chacun recevra une copie, sur support DVD, du résultat de sa participation (exclusivement, les sons et les images captés par l'équipement qu'il portait).

Ces personnes, pères ou mères d'au moins un enfant artiste, qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, agiront, à titre d'auteurs dispersés, simplement au gré des interactions au sein d'un *être-ensemble*, d'un *être-avec*. En ce sens, il nous apparaît que pour les artistes, comme pour ceux qui veulent le devenir, ou encore pour tous ceux qui s'intéressent à la place de l'artiste dans la société, il y a là matière à réflexion et, par moments aussi, source d'émotion. Y sont évoquées les craintes et les perceptions les plus répandues dans la société québécoise quant au caractère et à la situation des artistes. Mais aussi, y sont révélées les envies et les identifications

que cela suscite; la part d'« artiste » présente en chacun de ces parents, qui se prolonge, se dévoile et se déploie chez ces enfants qui ont choisi d'en faire une « profession ». La fierté et la confiance, parfois, s'y conjuguent à l'incertitude et à l'inquiétude.

Pour notre part, ce qui nous intéresse initialement dans ce type de réalisation, ce qui en motive la mise en œuvre, création de situation, ce sont la réalité augmentée, telle que nous la définissons depuis 1998<sup>49</sup> et la notion de communauté, celle-ci dans la perspective de l'*hétérotopie*, dans toute la complexité de cette notion analysée dans le cadre de cette thèse. Ce qui implique, dans notre cas, une réflexion sur les pratiques identitaires basées sur la participation.

## 4.2 Spécificités du corpus

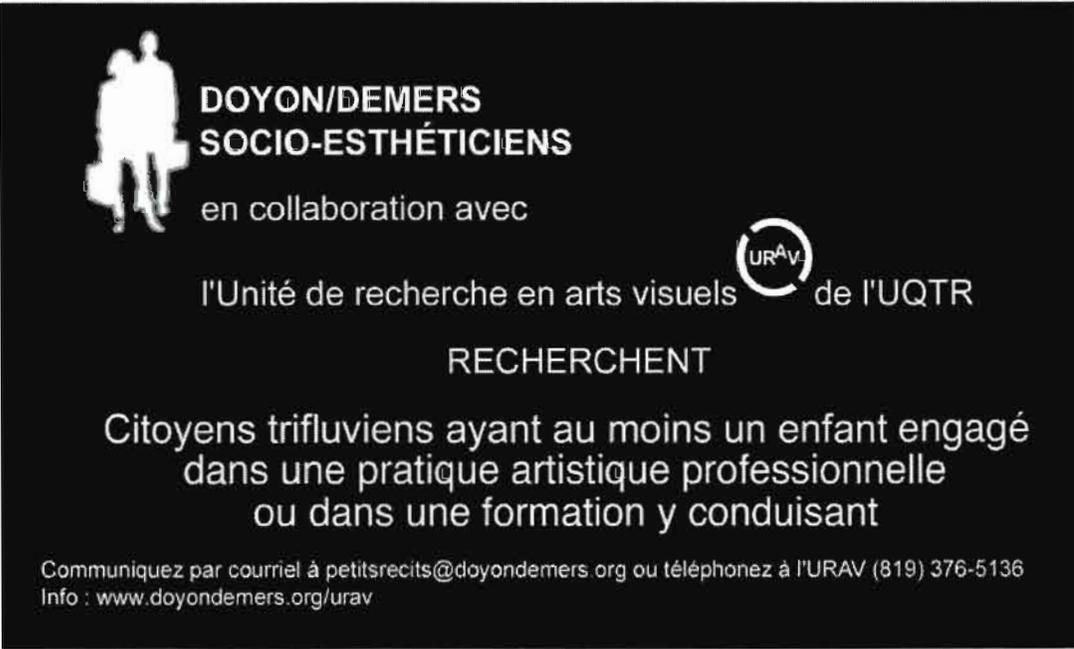
### 4.2.1 Incitatifs à la participation autonome et volontaire

Le travail entrepris à l'UQTR impliquait, non pas une fiction, mais bel et bien une intervention qui nécessite, dans un premier temps, de faire connaître à la population trifluvienne nos intentions socio-esthétiques et leur mode d'insertion dans la collectivité. Ainsi, des avis semblables à ceux déployés pour le recrutement d'individus à des fins de recherches universitaires ont été publiés dans l'hebdomadaire culturel *Voir* de la Mauricie (semaine du 3 mars 2005) et dans le quotidien régional *Le nouvelliste* (édition des 5 et 6 mars). Sous l'égide de l'URAV de l'UQTR, y étaient déclarés notre statut de socio-esthéticiens, mais aussi le référent qui unit les sujets recherchés sous l'énoncé « Citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant ». En fait, aucune considération de genre, d'âge ou d'une quelconque manière de vivre n'a été formulée et prise en compte pour la sélection des participants, si ce n'est qu'ils ne devaient pas être eux-mêmes artistes. Un

---

<sup>49</sup> « [L]'individu est dit en *réalité augmentée* lorsque dans son rapport à l'autre, il superpose l'expression de ce qu'il est et celle de ce qu'il pourrait ou voudrait être. » (Doyon/Demers, 2004, p. 201). Voir aussi la note 13 du présent texte.

complément d'informations accessible sur Internet<sup>50</sup>, stipulait qu'il leur était offert d'entrer en relation avec l'acte artistique par la formation d'une micro-communauté de cinq individus, le temps d'un repas alliant convivialité et autocaptations audiovisuelles. Cette édition numérique du communiqué contenait également des renseignements sur le fait que leur contribution constituerait une installation audio-vidéo présentée publiquement à la Galerie r<sup>3</sup> de l'UQTR, et que tout participant devait préalablement accepter de signer une autorisation pour la diffusion du matériel capté.



**DOYON/DEMERS**  
**SOCIO-ESTHÉTICIENS**  
en collaboration avec

l'Unité de recherche en arts visuels  de l'UQTR

**RECHERCHENT**

Citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé  
dans une pratique artistique professionnelle  
ou dans une formation y conduisant

Communiquez par courriel à [petitsrecits@doyondemers.org](mailto:petitsrecits@doyondemers.org) ou téléphonez à l'URAV (819) 376-5136  
Info : [www.doyondemers.org/urav](http://www.doyondemers.org/urav)

**Figure 8** : Avis de recherche, *Hétérotopie panoptique*, 2005. Galerie r<sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec).

<sup>50</sup> Accessible en ligne à l'adresse suivante; <http://www.doyondemers.org/urav/>

Il s'agissait donc d'une situation fort différente de celle développée pour l'autocaptation des *Veuves de chasse* à Saint-Raymond, laquelle bénéficiait d'un atout majeur en ce qui concerne le recrutement d'une certaine clientèle, c'est-à-dire un local commercial situé sur la rue principale. En effet, l'aménagement de cette devanture signalait notre présence, attribuait un lieu à notre activité et produisait l'effet d'une nouveauté dans la localité. Un nouveau commerce qui, aux dires de certains membres de la corporation de développement de Saint-Raymond (CDSR), donnait à penser que la santé économique de la rue principale, en compétition avec le centre d'achats, n'était pas au plus mal après tout.

Dépendamment du lieu d'implantation de l'œuvre, les campagnes de publicité visant à inciter à la participation se diversifient selon le contexte référentiel à l'autocaptation. Ainsi, l'achat d'espaces publicitaires n'a pas été retenu à l'occasion de *Veuves de chasse*. Nous avons tout de même sollicité une rencontre avec Denise Paquin, journaliste à l'hebdomadaire *Le Courrier de Portneuf*, qui trouva intérêt à rédiger un article. « Deux artistes en quête de veuves de chasse » paru le 14 octobre 2004. Puis, la communication de bouche-à-oreille aidant, la semaine suivante, Marcel Lépine de la télévision communautaire de St-Raymond (CJSR-9), nous demandait une entrevue d'une quinzaine de minutes, qui allait être diffusée à quatre reprises dans le cadre de l'émission d'information locale *INFO-3 — Télépoint*.

#### Le recrutement par la recommandation personnelle de connaissances

En ce qui concerne, *Hétérotopie panoptique*, la rumeur sur le campus de notre intention de former une communauté de parents d'artistes a largement devancé le retour anticipé suite à l'appel publié dans les journaux, en contribuant à la mise en œuvre d'un recrutement par la recommandation personnelle de connaissances. Le contexte social et institutionnel du projet *Hétérotopie panoptique* toucha bon nombre d'élèves inscrits au baccalauréat en arts plastiques de l'UQTR, de sorte que ces derniers ont communiqué à leurs enseignants les noms d'un parent, parfois deux, mère et père, comme volontaires. Contre toute attente ce ne sont pas les parents qui ont pris contact avec Doyon/Demers mais l'inverse. Toutefois, lors de nos appels

téléphoniques, nous avons constaté que trois parents sur cinq n'étaient pas au courant qu'ils avaient été désignés par leurs enfants afin de participer au processus d'une œuvre à l'UQTR. À ce moment, les annonces publiées dans la presse écrite nous rendirent un précieux service à nous et assurément aux étudiants qui se devaient tôt ou tard d'expliquer ledit projet à leur parent. Ce, dans la mesure où la formulation de ces écrits, y compris le communiqué sur Internet, clarifiait et concrétisait l'appel à une décision. Nonobstant cette médiatisation autour du projet *Hétérotopie panoptique*, le réel incitatif à la participation s'exprime dans l'engagement des parents envers leur enfant. C'est donc par une participation qui, de surcroît, implique d'entrer en relation avec l'acte artistique — semblable mais non identique à ceux de leur enfant — que ces parents ont manifesté une attention, un appui ou un encouragement à leur progéniture. Ce qui, évidemment, n'est pas sans susciter une réflexion sur le pourquoi et le comment de la vie d'artiste. Se résume ainsi l'atmosphère entourant la cueillette de noms de citoyens trifluviens intéressés à participer ou, plus précisément, que leur enfant disait intéressés. En fin de compte, les cinq premières personnes avec lesquelles nous avons communiqué qui, en toute connaissance de cause, ont accepté notre proposition (et qui étaient disponibles pour la soirée du vendredi, 11 mars), ont été réunies. Laissant quelques-uns déçus de n'avoir pas pu répondre plus rapidement !



**Figures 9 et 10** : Les participants. *Hétérotopie panoptique*, 2005. Galerie r<sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec).

Un recrutement par la recommandation personnelle de connaissances a aussi fait son œuvre au moment de former la micro-communauté de *Veuves de chasse*. À l'inverse d'*Hétérotopie panoptique*, des citoyennes nous ont directement communiqué leur intérêt à faire partie d'une autcaptation, soit par téléphone ou lors d'une visite à notre cabinet de socio-esthéticiens, en se proposant en groupe de deux ou trois. Dès les premières rencontres avec des veuves de chasse, l'indéterminisme propre à tous ces projets d'art intégrant la participation d'individus volontaires dans le processus de création, devint effectif et palpable. Nous qui avons eu l'idée de chercher des veuves de chasse sur une base individuelle devons maintenant composer avec des micro-communautés formées par elles-mêmes. Le vouloir être entre amies s'est dévoilé tel un allant de soi constituant la cohésion de chaque mini-groupe. « [C]ar on entend bien pouvoir parler sans retenue et surtout ne pas avoir à censurer son plaisir ! » (Doyon/Demers, 2003b, p. 70).

C'est donc entre les petits récits des veuves de chasse, chasseurs et toutes autres personnes intéressées ou intriguées par notre commerce — sans compter le désir de certaines *clientes* de s'écarter des conformités en nous demandant de faire semblant pour qu'une non veuve puisse participer — qu'au plus fort de nos activités, quatre groupes tenteront de se former. La durée, somme toute assez courte de notre activité (un mois), permettra finalement la concrétisation d'un seul souper qui réunira cinq femmes. Ainsi, un groupe de citoyennes fut convié à vivre l'expérience d'une autcaptation, en cette période de chasse, mais cela seulement suite à des négociations sur l'intégration d'une d'entre elles, moins connue de trois autres.

#### L'incitatif par émulation

En ce qui concerne le projet *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, c'est plutôt suite à un travail de commissariat que nous avons convié les représentants des sociétés et compagnies, en raison de leur œuvre semblable à des modes d'existence professionnelle ou commerciale. Nous avons donc rejoint ces artistes en prenant soin cette fois d'utiliser l'incitatif par émulation, lequel consiste à étaler les noms des autres artistes pressentis en vue d'éveiller l'envie ou l'intérêt par

comparaison entre eux. En nous incluant comme socio-esthéticiens, c'est au nombre de huit que nous nous sommes réunis, et assurément, nul autre que nous n'était au courant que le Sommet du G8<sup>51</sup> servit de référence à notre cheminement conceptuel pour cette création impliquant une prestation commune mais non prédéterminée. En effet, outre le fait d'accepter le dispositif d'autocaptation fourni et orchestré par Doyon/Demers, il n'y eut aucune prescription de rôle, aucun *script* à suivre, si ce n'est que de prendre part à un repas. Dans leur contribution à cette œuvre de collaboration, chacun demeure auteur de son propre rôle. C'est d'ailleurs, en ce sens, que nous tenons à apporter une distinction entre les « auteurs dispersés » et les « auteurs distribués ». Le second renvoie à l'idée de distribution de rôles, comme ce fut notamment le cas dans *La plissure du texte* d'Ascott (1983), où les personnages étaient littéralement distribués à travers le monde : la bête à Alma, le magicien à Paris, la sorcière à Sydney, la princesse à Vancouver... Dans *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, seul un comédien, Sylvain Miousse, s'était vu confier le rôle de serveur et, de fait, il assurait le service des convives, tout au long du repas.

#### 4.2.2 Dispositifs d'autocaptation

La création de micro-communautés à dessein d'une autocaptation relève de nos intentions de mise en vue et, à l'inverse, les mises en vue se modèlent suivant les spécificités des groupes ciblés. Avec *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, les sociétés et compagnies auxquelles donnent vie nos invités jettent un pont entre la performativité de l'artiste et la théâtralité du personnage corporatif, le tout en direct. Le dispositif d'autocaptation vise alors une diffusion simultanée<sup>52</sup>. Certains aspects techniques relatifs à la captation vidéo ont connu des adaptations dans les événements subséquents, par contre le système de captation sonore individualisé a été maintenu pour la trilogie. Ainsi, les microphones serre-tête, unidirectionnels, permettaient généralement l'enregistrement de la seule voix du porteur.

---

<sup>51</sup> Créé en 1975, le Sommet du G8 réunit les dirigeants de l'Allemagne, du Canada, des États-Unis, de la France, de l'Italie, du Japon, du Royaume-Uni et de la Russie.

<sup>52</sup> Je reviendrai sur ce point dans la section suivante : *Dispositifs de diffusion*.

Pour des raisons évidentes de respect de la vie privée, la joyeuse rencontre des *Veuves de chasse* s'est déroulée à huis clos, au local des Socio-esthéticiens, le mercredi 24 octobre. Doyon/Demers y assumait le service du repas dont le menu commandé chez un traiteur avait préalablement été choisi par les participantes. Nous veillions également à optimiser la qualité des enregistrements. Le suivi technique se faisant au moyen d'écouteurs et de cinq moniteurs que nous avons pris la peine de placer en retrait de la table des convives, ceci, pour éviter que le cours des échanges ne soit trop influencé par une conscience aiguë du processus d'autocaptation.

Pour cette seconde captation, nous avons utilisé les mêmes caméras qu'à l'Agora Gilles-Rochelleau. L'objectif à grand angle avait permis de capter les interactions entre deux convives voisins de table, une particularité intéressante dans le contexte de retransmission d'alors. Cette fois, le nombre de cinq autocaptants distribués autour d'une table dont la circonférence fait 1,52 m (60 pouces), aidera à maintenir une prise de vue individuelle des convives, traduisant ainsi en un enchaînement de portraits des relations plus attentives aux singularités du vécu de chacune. Dans le même sens, les bandes vidéos individuelles de chaque participante, c'est-à-dire les originaux, documents uniques dont elles auront chacune été, plus ou moins consciemment, l'auteure, à l'aveugle, leur ont été remis à la fin du repas. Ces documents ne contenant que les sons captés par la participante — c'est-à-dire sa seule voix coupée des interventions, questions ou réponses, de ses interlocutrices —, seule la réunion des cinq enregistrements rend possible la reconstitution des conversations.

Ces enregistrements, véritables *sumbolum*<sup>53</sup> pour cinq personnes, concrétisent une nouvelle mémoire [commune], établissant du coup des liens complémentaires entre ces individus qui étaient déjà liés dans l'amitié et dans l'expérience vécue en tant que veuves de chasse. D'ores et déjà, on imagine qu'elles puissent se réunir à nouveau, chacune apportant son magnéscope et son téléviseur, afin de redécouvrir par elles-mêmes cet événement à travers sa reconstitution vidéographique. En ce qui nous concerne, de ce qui s'est dit ce soir-là nous ne saurions révéler autre chose que cette expression familière : *Qu'est-ce qui se passe dans le bois, ça reste dans le bois* (Doyon/Demers, 2003b, p. 71).



**Figure 11** : Dispositif de suivi technique. *Veuves de chasse*, 2001. Manœuvre d'immixtion, Saint-Raymond (Québec). Dans ALICA, une production du 3<sup>e</sup> Impérial, Granby (Québec).

---

<sup>53</sup> « [...] le *sumbolum* grec était un morceau de poterie cassé en deux morceaux lors d'une séparation entre amis, entre hôtes, et dont l'ajointement ferait plus tard signe de reconnaissance » (Nancy, 1996, p. 79, note 1).

Forts de cette expérience, nous avons opté pour le même nombre de participants ainsi que pour le même format de table pour l'autocaptation suivante, celle des *Citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant*. Cependant, nous avons utilisé un nouveau modèle de mini-caméras, lequel augmentait la profondeur de champ, obtenant ainsi une plus grande netteté des objets proches et lointains que lors des deux premières autocaptations. De plus, sur ce modèle, les lentilles étant amovibles, nous avons pu les changer pour passer du grand angle à un angle de vision plus étroit et améliorant ainsi l'intérêt des prises de vue.



**Figures 12 et 13** : Installation. *Hétérotopie panoptique*, 2005. Galerie r<sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec).

#### 4.2.3 Dispositifs de diffusion

Notre seconde expérience d'autocaptation reposait sur le principe même qu'il n'y aurait aucune diffusion publique du matériel enregistré, alors que la troisième a été entièrement planifiée dans le dessein d'une rediffusion ultérieure sous forme d'une installation « immersive » en galerie. Avant d'aborder les spécificités de ce dispositif, je reviendrai sur la première qui réunissait des artistes professionnels, et dont la diffusion se faisait en simultanée, dans l'environnement même de sa mise en œuvre. Ainsi, dans *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, un chapelet de huit moniteurs crée une enceinte autour de la table permettant la retransmission en

direct (voir les figures 3 et 4). Cette diffusion sur moniteurs se veut également une interface entre le public et les représentants des sociétés et compagnies qui s'y trouvent assemblées. Puisque la voix d'un seul convive, couplée aux images qu'il enregistre, est transmise sur un des moniteurs, les petits récits distribués sur les huit appareils ne peuvent être facilement saisis. D'ailleurs, notre intention était que les visiteurs et passants ne captent que des bribes, qu'un sens général de la situation plutôt que l'intégralité des conversations. Des échanges entre des membres du public situés devant différents moniteurs leur permettront de saisir la teneur des propos. Certains seront aussi, par moments, témoins d'interactions entre deux convives voisins de table. Dans de telles circonstances, nous augmentons la probabilité d'interactions de toutes sortes. Comme si au-delà des moniteurs nous nous trouvons en *zone autonome de reliance temporaire*, le public s'est généralement maintenu à distance. Or, quelques individus en sont venus à franchir le chapelet télévisuel et entrèrent en relation avec des convives de la *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*. Ils ont été bien accueillis, d'ailleurs, deux d'entre eux (sur quatre ou cinq braves) ont même tenu à expérimenter l'interaction sociale d'un *être-ensemble* autocapté en empruntant l'appareillage nécessaire et la place d'un de nos convives.

Comme je l'indiquais plus haut, les enregistrements précédents n'étaient pas voués comme *Hétérotopie panoptique* à une diffusion subséquente dans un autre lieu. Ces derniers, soit la quasi-intégralité de la rencontre, seront diffusés en rétroprojection sur des écrans en papier vélu suspendus et distribués de manière à reconstituer la table préalablement formée lors de l'enregistrement. Les écrans définissent ainsi les limites d'une enceinte pentagonale, une installation audio-vidéo qui permet aux visiteurs de s'immiscer au centre d'une table de cinq convives, ou bien, de se poster à l'extérieur où la transparence du papier donne à saisir l'ensemble en un seul coup d'œil. De l'entrée au dessert, aucun montage n'a été effectué, si ce n'est que le retranchement de quelques minutes au début et à la fin des cinq sources, ce, afin d'obtenir des durées strictement identiques, en vue de leur diffusion synchronisée, en boucle.

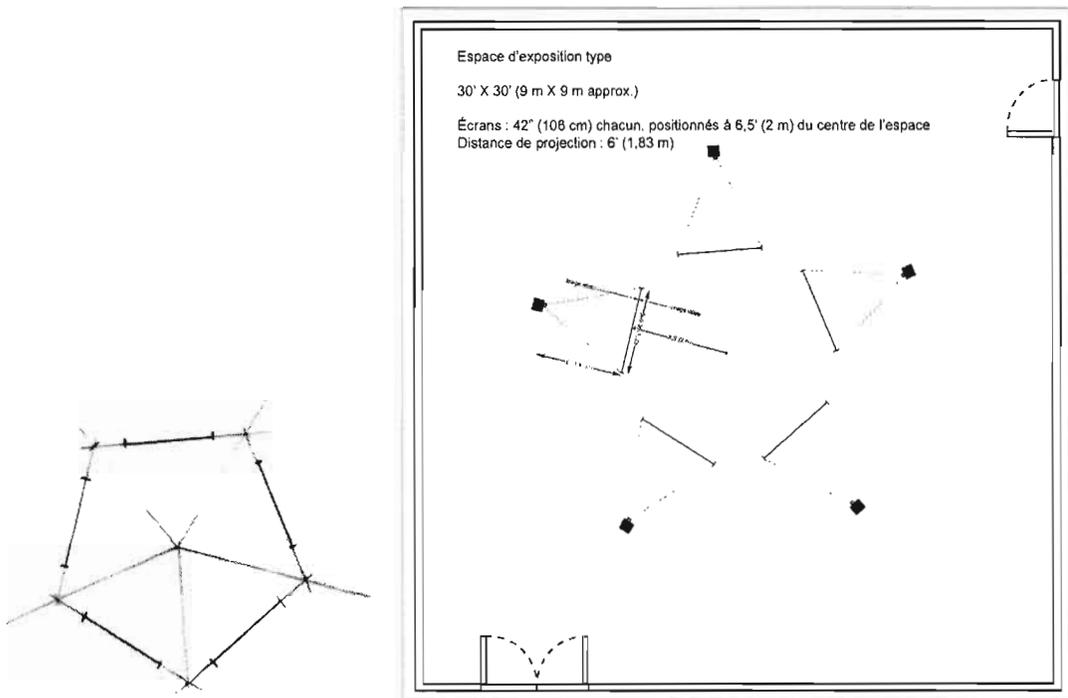
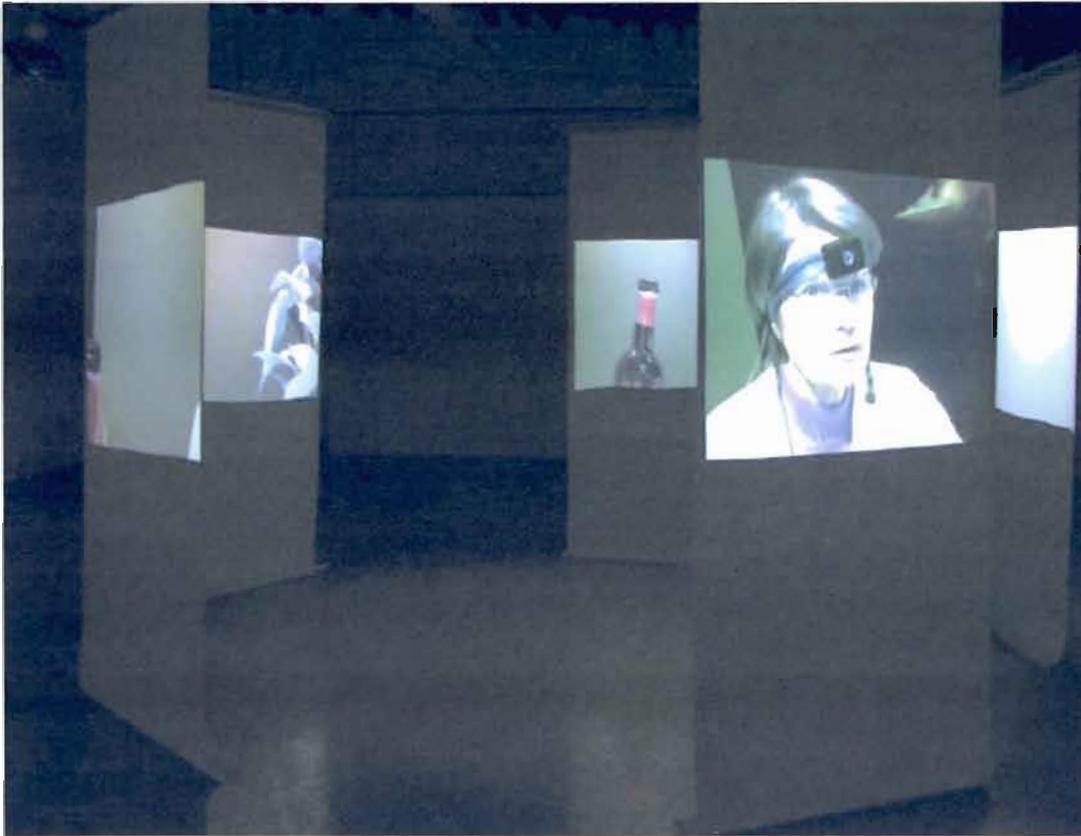


Figure 14 : Plans de l'installation, *Hétérotopie panoptique*, 2005.

Les sons, toujours captés individuellement, se trouvent distribués au-dessus de chaque écran. Ainsi, les caisses de son diffusent la voix d'individus qui semblent ne pas correspondre à l'image visible sur l'écran juste en dessous. Cela parce que ces images sont justement celles qui sont captées par celui qui parle, en fonction des mouvements de sa tête. De cette façon, la voix garde toujours la même position, laquelle correspond à celle qu'occupait son propriétaire autour de la table au moment de l'enregistrement. Quant aux images des convives, leurs portraits régulièrement captés circulent d'un écran à l'autre, suivant l'attention portée sur l'un ou sur l'autre au cours de la conversation. Pourtant, la réception de ces voix et images, perçues dans un même temps, a pour particularité de nous plonger dans une oralité où, d'emblée, nous associons les voix aux visages de chacun lorsqu'ils surgissent sur les écrans. Ici, l'Autre est celui par qui je peux faire l'expérience d'une esthétique sociale.



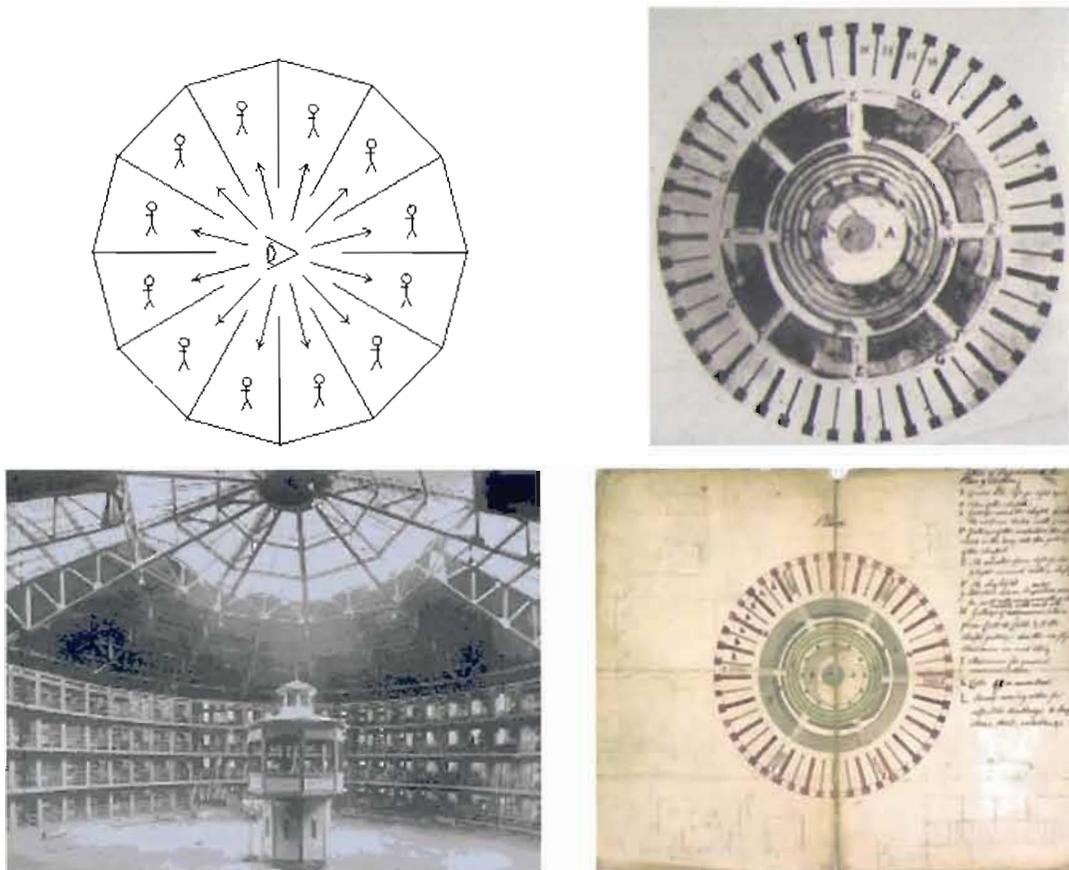
**Figure 15** : Installation. *Hétérotopie panoptique*, 2005. Galerie r<sup>3</sup> et URAV, Trois-Rivières (Québec).

#### 4.2.4 Singularité contextuelle : l'installation *Hétérotopie panoptique*

Le choix d'un titre est rarement dénué de sens. Dans le cas du projet intitulé *Hétérotopie panoptique*, est clairement annoncée mon intention de faire dialoguer l'œuvre avec les prétentions théoriques de cette recherche doctorale. Évidemment, cela implique que l'œuvre s'y prête tant conceptuellement que formellement. Cette section vise à révéler les aspects qui motivent cette relation entre la théorie et la pratique.

C'est en premier lieu avec des considérations formelles que j'aborderai la relation entre l'œuvre *Hétérotopie panoptique* et son titre. L'installation réalisée à la Galerie r<sup>3</sup>, se modèle, de façon non identique mais semblable, sur le *Panopticon*. D'emblée, j'évoquerai parmi les aspects associés à cette analyse comparative, le système de

surveillance à l'aveugle que suppose le dispositif d'autocaptations mis en place pour la production de l'œuvre. Mais avant, je soulignerai que le positionnement panoramique des cinq écrans de papier suspendus à la verticale forme un pentagone dont le plan dessiné au sol est très similaire à celui du *Panopticon*, tel qu'imaginé par Bentham (voir Figure 14 en lien avec la suivante).



**Figure 16** : Représentation, plans et réalisation inspirés du *Panopticon* de Bentham<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Dans le sens des aiguilles d'une montre : — Illustration pour "Super-panopticon" *Towards a society of total surveillance* [source anonyme]. <http://learning.north.londonmet.ac.uk/uw100/ethics/panopticon.htm>; — Plans « *The Penitentiary Panopticon or Inspection House, 1791* ». © University College London Library, Bentham Papers 119a/120. <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/works/06>; — Photographie de l'intérieur de la Prison de l'État de l'Illinois (Illinois State Penitentiary), Stateville (Joliet), Illinois, c. 1916-24. [http://slides-www.ucsc.edu/dbms.acgi\\$detail?68905](http://slides-www.ucsc.edu/dbms.acgi$detail?68905). [URLs consultés le 15 mars 2007].

Si on ne peut pas dire que les participants surveillent les autres « sans être vus », comme le suppose le *Panopticon*, on conviendra néanmoins qu'ils sont tous les porteurs d'un système de surveillance dont aucun n'a le contrôle. Chacun se sait surveillé (capté, enregistré), sans jamais savoir quand il l'est vraiment et, en ce sens, ils assument tous être observés en permanence. Or, c'est à leur grande surprise que ceux d'entre eux qui ont vu l'exposition découvrent et comprennent (et ce, malgré nos explications, en ce sens) qu'ils n'étaient que ponctuellement et fragmentairement sous l'œil des caméras. La disposition circulaire des porteurs de caméra contribue fortement à cette impression d'omnivoyance panoptique, de plus, le processus d'enregistrement dont ils se font les agents consentants reste néanmoins assez autonome.

Dans le contexte de la diffusion, le visiteur, lui, se trouve potentiellement ou idéalement au centre, à l'affût des images, toujours fuyantes, qui lui montreraient ces individus dont il surprend la conversation, écoute les confidences (à leur insu, mais en toute connaissance de causes, aussi). Ainsi *Hétérotopie panoptique* rend tout le récit audible, littéralement et intégralement dans sa continuité, mais tronqué dans sa lisibilité, par sa visibilité en « basse fidélité » et fragmentée.

Le panoptique renvoie donc à l'idée d'une surveillance diffuse, mais omniprésente, parce qu'intégrée à l'ordre social lui-même. Une situation qui n'est pas sans rappeler la croyance en l'ubiquité de Dieu : lui présent partout tout le temps. Or, je l'indiquais précédemment, ce phénomène est défini par Foucault en termes d'« *utopie effectivement réalisée* », c'est-à-dire avec les mêmes termes qu'il emploie pour définir l'*hétérotopie* :

Le panoptique est l'utopie d'une société et d'un type de pouvoir qui est, au fond, la société que nous connaissons actuellement, utopie qui s'est effectivement réalisée (2001a, DE 139, p. 1462).

Du *panoptisme* et de son déploiement dans l'espace social, Foucault fait émerger les mécanismes d'auto-surveillance et les institue comme paradigmes de la société moderne transparente. Un rapport d'analogie s'installe entre la structure sociale et les dispositifs disciplinaires qu'elle met en place :

Je dirai que Bentham est le complémentaire de Rousseau. Quel est en effet le rêve rousseauiste qui a animé bien des révolutionnaires ? Celui d'une société transparente, à la fois visible et lisible en chacune de ses parties ; qu'il n'y ait plus de zones obscures, de zones aménagées par les privilèges du pouvoir royal ou par les privilèges de tel ou tel corps, ou encore par le désordre ; que chacun, du point qu'il occupe, puisse voir l'ensemble de la société ; que les coeurs communiquent les uns avec les autres, que les regards ne rencontrent plus d'obstacles, que l'opinion règne, celle de chacun sur chacun. [...] Ainsi, sur le grand thème rousseauiste, — qui est en quelque sorte le lyrisme de la révolution —, se branche l'idée technique d'exercice d'un pouvoir « omni-regardant » [...]; les deux s'ajoutent, et le tout fonctionne : le lyrisme de Rousseau et l'obsession de Bentham (2001a, DE 195, p. 195).

Or, en symbolisant l'utopie d'une société transparente, le panoptique renvoie directement à *La société transparente* (1990) de Vattimo, où il est justement question du passage de l'utopie à l'*hétérotopie*. Si l'on résume succinctement la pensée de Vattimo, la société transparente est assimilée à la société de communication, elle-même assimilée à la société postmoderne. La forme interrogative du sous-titre du livre *Société postmoderne, société transparente ?* guide le lecteur vers la compréhension que la société postmoderne ne se caractérise pas par une société plus éclairée, mais plutôt, par sa complexité et son relatif chaos (p. 13). Le monde perd de son autorité rationnelle et devient fable, pour ainsi dire il s'affaiblit.

Privé d'une rationalité centrale de l'histoire, le monde de la communication généralisée explose sous la poussée d'une multiplicité de rationalités « locales » — minorités ethniques, sexuelles, religieuses, culturelles et esthétiques — qui prennent la parole non plus bâillonnées et jugulées (enfin) par l'idée qu'il n'y a qu'une seule forme d'humanité vraie à réaliser au détriment de toutes les particularités, de toutes les individualités limitées, éphémères, contingentes (p.18).

Ainsi chez Vattimo, la société est transparente en autant qu'elle permet à une pluralité de communautés particularisées de s'exprimer. Des utopies se réalisent sous la forme distordue de l'*hétérotopie*, dans l'unification de l'existence, de la quotidienneté et de l'esthétique, en lien avec le sentiment d'être d'un ou plusieurs clans sociaux qui s'expriment dans des expériences esthétiques vécues en commun.

Observant ce phénomène identitaire postmoderne, il devient intéressant pour Doyon/Demers de révéler des micro-communautés qui s'ignorent en les réunissant au sein d'une œuvre ici, en l'occurrence, des *citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant*. Une situation est déjà là, vécue isolément par chacun des participants, et *Hétérotopie panoptique* la rend audible et visible. Ce faisant, *Hétérotopie panoptique* exacerbe la conscience d'être d'une société où les vies privées sont traquées par les technologies, mais aussi, où le choix de devenir artiste pose plus souvent qu'autrement problème.

À notre connaissance, ce type d'intervention constitue une première et représentait un véritable défi tant sur le plan technique, esthétique qu'humain, nous conduisant à jouer et à composer tout au long du processus avec la présence constante de l'indéterminé. Sa présentation subséquente en galerie, une nouveauté dans cette série d'autocaptations, a été rendue possible grâce aux conditions offertes par l'organisme hôte, l'URAV, et en raison du contexte universitaire (UQTR/UQÀM), permettant d'obtenir un important appui en ressources humaines et technologiques<sup>55</sup>. Le savoir-faire de techniciens expérimentés, les équipements professionnels et les conditions optimales qu'offre un studio d'enregistrement nous auront permis de produire des enregistrements adaptés pour leur rediffusion

---

<sup>55</sup> Des ressources humaines et technologiques, habituellement quasiment impossibles à réunir en d'autres lieux de diffusion (voir la fiche technique, en appendice), sans un apport financier majeur.

synchronisée et, ce faisant, d'élaborer une proposition esthétique qui se tienne à partir d'une matière hautement performative, et donc instable.

Malgré le caractère ethnologique et anthropologique véhiculé par cette matière, notre but était bel et bien de faire œuvre et non pas d'étudier la retransmission ou la retranscription de témoignages obtenus dans le cadre d'une étude universitaire. Ce contenu à teneur documentaire est néanmoins clairement présent et la visite de cette installation saurait certes intéresser certains sociologues, ethnologues ou anthropologues. Ne serait-ce qu'en regard de la complicité qui, en peu de temps, s'est installée entre les participants, provoquant un élan de créativité que j'assimile à ce que Michel de Certeau appelle un « art « ordinaire » », en parlant d'une pratique de détournement, « la perruque »<sup>56</sup> (1980, p. 74). Il ne s'agit que d'une de « ces « manières de faire » [que] constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle ». C'est d'ailleurs en réponse à *Surveiller et punir* de Foucault (1975), que Certeau s'est engagé dans un processus d'exploration visant à mettre au jour les stratégies créatrices développées au quotidien pour contrer un tant soit peu le pouvoir disciplinaire qui régit la vie de tout un chacun.

Elles [ces manières de faire] posent des questions analogues et contraires à celles que traitaient le livre de Foucault : analogues puisqu'il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de « tactiques » articulées sur des « détails » du quotidien; contraires, puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes et des individus pris désormais dans les filets de la surveillance (Certeau, 1980, p.14).

---

<sup>56</sup> Dans *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Certeau fait ainsi référence au bricolage effectué par les ouvriers avec les matériaux ou les outils de l'employeur, sur les heures de travail ou pas (1980, p. 74).

Certains sociologues, ethnologues ou anthropologues y trouveraient, disais-je, leur intérêt, probablement aussi, en regard des rapports de force qui, inévitablement, se sont installés dans le déroulement des conversations autour de la table. Des chercheurs en sciences humaines et sociales qui se préoccupent de la quotidienneté et, particulièrement, des rituels liés au repas voient d'ailleurs la table comme un important lieu de socialité. Le lieu où se fabriquent et se théâtralisent les liens (Kaufmann, 2005, Maffesoli, 1985, Lange, 1975).

#### 4.2.5 Le repas et la table comme lieu *hétéropique (in socius)*

Avec ses codes, ses règles contraignantes, les bonnes manières, le repas est un vis-à-vis prolongé qui force à la conversation. Ce moment de la vie, que nous pourrions qualifier d'*espace autre* parce que voué à la célébration de l'inhabituel aussi bien que du quotidien, est un acte social « qui rappelle à tout un chacun que ce que l'on appelle la société est un ordre fondé sur la différence » (Maffesoli, 1985, p. 7). Est-ce ainsi que s'explique l'importance qu'a pris le repas comme thème symbolique dans l'iconographie artistique, religieuse ou non ? Quoi qu'il en soit, l'insertion de la *vraie* nourriture dans l'art trouve ses antécédents historiques avec le *Eat Art*, dont les dadaïstes sont reconnus pour être les précurseurs, et Daniel Spoerri l'inventeur dans les années soixante. Notamment, Spoerri organise des repas où le monde de l'art se retrouve mis à contribution pour faire la cuisine, le service ou la vaisselle. Ainsi en est-il de *723 ustensiles de cuisine* (1963), une action durant laquelle l'artiste transforme la Galerie J de Paris, en restaurant. Après avoir tenu *Épicerie* à la Galerie Addi Koepcke (1961) et *Restaurant* à la Galerie J, Daniel Spoerri ouvre un restaurant au 19 Burgplatz à Düsseldorf en 1968, où figurent ses *Tableaux-pièges*. Le plus souvent, les *Tableaux-pièges* sont des dessus de tables sur lesquels sont collés les restes d'un repas auquel Spoerri décidait de mettre fin, simplement en retirant soudainement la table et son contenu. Spoerri capturait ainsi un moment d'existence, qui est aussi la mort de ce moment. À la même époque, on retrouvera à New York le *Levine's Restaurant – Irish, Jewish, Canadian Cuisine* (1969), puis le restaurant *Food* (1971), ce dernier auquel était étroitement associé Gordon Matta-Clark. Ces efforts visant à insérer le comestible et les commensaux

dans l'œuvre et, ce faisant, à reconsidérer les lieux et les pratiques en art, sont assurément en relation idéologique avec les *happenings* de Kaprow (1959), impliquant la mise en œuvre d'une réflexion sur l'art et la vie confondus.

L'émergence d'une multiplicité de pratiques artistiques participant à une déstructuration artistique (*happening, performance art, body art, eat art*) se fait en parallèle avec la révolution sexuelle et un éveil attentif à l'observation de Soi et l'Autre. De telle sorte qu'à cette époque, poindront des études universitaires portant sur la représentation de soi dans une mise en contexte où « le monde est un théâtre » (Goffman, 1959/1973), d'autres observeront les mythes de l'ordinaire et les rites initiatiques chez les peuples en voie d'extinction. Certes, dans ce dernier exemple, l'idée que jadis notre société était peut-être à l'image de la leur, fascine. Ainsi, dans *Anthropologie structurale* (1958), Lévi-Strauss exposant que la pensée trouve sa cohérence dans des systèmes d'opposition, très souvent binaires, exemplifie l'opposition nature/culture à travers l'origine de la cuisine.

La nourriture s'oppose au non-comestible, le bas au haut, le cru au cuit, la nature à la culture, et ainsi de suite. En d'autres termes, la culture, comme le langage, étant un système de signes, les signes s'opposent les uns aux autres et surtout ils s'opposent deux à deux. [...] La tâche de l'analyste consistera alors à montrer comment ces oppositions forment système et prennent sens. Pour prendre un exemple célèbre, l'étude des mythes sur l'origine de la cuisine révélera que l'opposition entre le cru et le cuit n'est que l'expression de l'opposition, bien plus générale, entre nature et culture (p. 48).

Partant de là, on peut affirmer que manger cru ou cuit, rapproche de la nature, par le simple fait de *la* manger. Que les ustensiles sont de la culture comme le cuit, le bouilli, le séché et singulièrement que le pourri puisse à la fois être nature et culture. Le repas sous sa forme générique, c'est-à-dire l'action de se nourrir, certes, *nous* rapproche de la nature et, en ce sens, constitue un réconfort ontologique au quotidien. De ce fait, on peut lui accorder une valeur d'échange sur laquelle compter au moment d'inciter le public à participer au processus de l'œuvre. D'ailleurs, le repas fut notre monnaie d'échange pour inciter des citoyennes, *Veuves de chasse*, à participer et, peut-être, en fut-il de même pour les parents d'artistes. Il faut aussi

reconnaître au repas son potentiel à créer des liens entre l'artiste et le public. Dans le processus d'absorption, s'installe une familiarité partagée de part et d'autre. L'éventail des œuvres basées sur ce type d'échanges s'ouvre de l'éphémère pratique calquée sur le commercial jusqu'à la pratique socialement engagée voire activiste du partage. Au premier degré, la relation, pas nécessairement mais habituellement de courte durée, se limite à l'artiste offrant gratuitement ou non un aliment comestible au quidam passant près de lui. Que l'on pense à la *Cantine* (1994) de Clive Robertson dans le Mail Saint-Roch, au centre-ville de Québec, à celle Massimo Guerrera, *La cantine (redistribution et transformation de nourritures terrestres) sortie no. 4* (1995), sur la rue Sainte-Catherine à Montréal, ou encore d'autres manœuvres urbaines similaires telle que *Disappearing Element/Disappeared Element (Imminent Past)* de Cildo Meireles. Pour cette œuvre, à Kassel, aux environs des sites retenus pour la onzième Documenta (2002), des préposés, munis de glacières mobiles dont l'identification visuelle est adaptée à la situation, vendent des *popsicles* faits de glace pure, sucrée ou salée, 1 euro chacun.

Évidemment, en art action, la notion d'échange peut s'appliquer à toute chose. D'ailleurs, cela ne nous est pas inconnu, car nous en avons fait l'expérience, entre autres, sur un quai de Pêche et Océan Canada à l'occasion d'une performance présentée à Terre-Neuve dans le cadre du *Sound Symposium* de 1992, alors que le moratoire sur la morue vient d'être annoncé. Des poissons en bois sculptés sont vendus deux dollars chacun, avec en prime une table, des pinces et des couleurs acryliques pour y compléter l'objet souvenir, simultanément au déroulement de nos actions. Ainsi, avec un petit projet à réaliser sur place après la vente, nous augmentons les probabilités que le participant ait le sentiment d'être de la situation qui advient.

Au cours de la même année, nous avons revisité l'expérience de l'échange avec *Œuvres et œuvres d'art d'assaut*, une performance réalisée en trois lieux successifs, dans le cadre de *La Quinzaine de la performance* organisée par Optica, à Montréal. Cette fois-ci l'échange s'accomplit avec de la nourriture et avec un public invité à une performance d'intervention. Ainsi, après une escale à la Galerie Simon Blais, le

public s'est déplacé dans un autobus scolaire jusqu'au terrain vague situé au coin des rues Jeanne-Mance et Maisonneuve. Pendant que j'y prononçais un sermon sur l'appât muséologique à partir du balcon du *Conservateur*<sup>57</sup>, au parterre, Jean-Pierre distribuait des rôties recouvertes de miel tout en invitant les gens à s'en faire griller une ou deux sur le poêle à bois. Conséquemment, l'action de se faire une rôtie sur le poêle à bois et d'en commenter le goût avec l'autre, favorise les échanges et resserre les relations. S'installe ainsi une socialité en lien avec une présence artistique non spectaculaire, ramenant même la théâtralité d'un sermon aux rapports entre art et vie. On peut certainement y voir une symbolique en ce qui concerne le pain — un signe de vie partagé. Et puis, il y a le miel et les cendres... Toutefois, le but ultime de la manœuvre est d'utiliser l'extérieur du Musée d'art contemporain de Montréal comme support, en accrochant à ses colonnes, du côté de la rue Jeanne-Mance, un *Grand pic noir de Musée* par soir, sur une période de trois soirs, et ce, sans permission. À chaque soir, au moment de prendre les échelles, le public s'est fait complice. Ce qui me conduit à dire que la valeur d'échanges des rôties fût alors celle de la complicité du public.



**Figure 17** : *Œuvres et œuvres d'art d'assaut*, 1992 [Première partie, à la Galerie Simon Blais]. In *La Quinzaine de la performance*, Optica, Montréal (Québec).

<sup>57</sup> *Le Conservateur* est une sculpture construite à partir d'un frigo monté au-dessus d'un poêle à bois, lesquels sont soutenus par une structure de métal, elle-même soudée sur le châssis d'une remorque.



**Figures 18 et 19 :** *Œuvres et œuvres d'art d'assaut*, 1992 [Deuxième partie, terrain vague et troisième partie, colonne du Musée d'art contemporain de Montréal]. In *La Quinzaine de la performance*, Optica, Montréal (Québec).

Une autre occasion, où nous avons intégré la nourriture au déroulement de l'oeuvre, remonte à 1991, pour l'ouverture officielle de *Doyon/Demers, Aire de service pour œuvres et œuvres d'art*, en collaboration avec ANNPAC/RACA. Le mot banquet est le plus approprié pour désigner la conclusion de cette œuvre pour laquelle nous avons choisi le public, majoritairement composé des représentants des centres d'artistes autogérés du Canada y compris la présidente... du Conseil des arts du Canada<sup>58</sup>. Ce repas partagé à plus de soixante-quinze personnes rappelle le festif *Repas de noce* de Peter Bruegel (1568), bien qu'aucun document ne subsiste pour

---

<sup>58</sup> Profitant du Congrès d'ANNPAC/RACA qui se tenait à Québec en octobre 1991.

l'immortaliser. À la suite de ces événements, il y a deux constats que je ne peux ignorer, le premier étant que nos œuvres qui incluent le partage d'aliments ont toutes été réalisées dans des lieux non protégés de l'art qu'ils soient urbains ou ruraux. Le deuxième est que le repas n'est pas une activité qui fût largement explorée en art. Il y a bien les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri et ses autres expériences d'œuvre-repas, dont son *Déjeuner sous l'herbe* (1984). Au terme duquel, les convives déposaient en terre leurs restes de nourriture dans une tranchée ouverte, puis recouverte pour la cause. Autrement, je suis toujours à l'affût d'œuvres aux caractéristiques de l'art action où le repas entre convives sélectionnés et invités serait l'œuvre ou, à tout le moins, une partie significative de l'œuvre. Un repas qui ne soit ni figuré, ni virtuel, ni acté, ni en relation avec une thérapie sociale ou communautaire. En ajout à ce rapide coup d'œil sur la valeur d'échange que l'on accorde à la nourriture, une observation s'impose. Simple ou ouvragée, dans l'art qui nous est contemporain, l'œuvre basée sur le partage de nourriture se répercute et se disperse en un nombre incalculable de petits récits qui s'inscrivent dans les lieux communs de la consommation, de la politique comme de l'art. C'est dire que l'aura de l'œuvre c'est la rumeur qui la traduit, la *distorsionne* ou la dépasse.

À l'évidence, il n'est donc pas anodin que nous ayons choisi de réunir nos participants, à chaque fois, autour d'un repas. L'usage du repas lors des autocaptations de *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, *Veuves de chasse* et *Hétérotopie panoptique* contribue d'ailleurs à la qualité de l'enregistrement, en ce qu'il conduit les convives, porteurs d'une caméra frontale, à baisser souvent la tête vers la table pour y saisir les aliments. Un mouvement qui permet une meilleure captation de la situation, cela, en comparaison avec la tendance rencontrée chez la plupart des gens à fixer le plafond ou, du moins, l'horizon au-dessus des têtes, ou encore, l'entre-deux des personnes. Sans complètement éviter ce genre de prises de vue, la convivialité et le déroulement du repas a l'avantage de faire varier les positions de la tête et donc de diversifier les prises de vue, même au sein d'une première rencontre et d'une première expérience de captation à l'aveugle.

Or, il y a plus que ça dans la décision de servir un repas. Tout d'abord, rappelons que l'idée de nourriture provient du fait que la toute première autcaptation, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, fût notre réponse à l'invitation d'être de l'événement *Le millénaire est mort, il faut le manger*, organisé par Axe-Néo 7. C'est ce qui a permis d'expérimenter un *être-ensemble* à la fois à l'échelle du repas et à l'échelle de l'espace public. Par la suite, le repas des *Veuves de chasse* nous est apparu, de prime abord, comme « une raison suffisante » pour inciter à la participation en cette période de veuvage. Toujours est-il que le repas vient indéniablement *épiphanyser* le fait :

qu'on les nomme, ou qu'elles se nomment, *veuves de chasse*. Toutes distinctes et dispersées qu'elles soient, ces femmes se trouvent transcendentaleme nt en lien avec une communauté référentielle qui se présente comme une extension momentanée de leur environnement habituel. Une réalité que l'on inscrit volontiers dans la complexité du quotidien où se relie[nt] de façon hétérogène l'individuel au social, le singulier au général. (Doyon/Demers, 2003b, p. 68).

Le repas est pour nous un lieu, un lieu d'interaction sociale où s'établissent des *reliances*<sup>59</sup> et des *déliances*. Les identifications multiples qui caractérisent la relation *reliance/déliance* se manifestent par l'adhésion plus ou moins éphémère autour d'idées, d'images ou d'émotions que l'on partage avec d'autres.

Ainsi, la *reliance* et son antonyme, la *déliance*, définissent les formes et les mouvements de l'interaction sociale. De fait, et quoique cela puisse paraître à première vue paradoxal, *déliance* et *reliance* se constituent dans le même substrat, puisque l'une n'est possible que par la force agissante de l'autre. (Doyon/Demers, 2003b, p. 69).

---

<sup>59</sup> Le concept de *reliance* sociale est compris comme « l'acte — ou le résultat de cet acte — de créer ou recréer des liens, d'établir ou rétablir une liaison entre des acteurs sociaux séparés, dont l'un au moins est une personne » (Marcel Bolle de Bal, 1981, p. 15-16).

Formé d'éléments divers qui tentent de construire un ensemble, le repas joue un rôle de médiateur entre les différences, où chacun se sait surveillé. Les ustensiles, la vaisselle, les aliments et les rituels de table constituent la force modératrice qui permet à la fois l'échange mais aussi une manière d'y échapper — ou du moins de s'en protéger au besoin, en s'activant dans l'activité de préparer ce que l'on désire ingérer. Ainsi, le repas raisonne sa théâtralité et entre en jeu dans sa performativité. Repère chronologique et existentiel dans l'espace, le repas est aussi une immersion sociale, un fragment de notre société et, ce faisant, le lieu d'expérience esthétique. L'expérience esthétique s'établit alors dans un partage de sensibilité entre individus, sans pour autant être tributaire d'objets, artistiques ou non. Dans le cadre de nos autocaptations audiovisuelles, les repas sont, de plus, générateurs de relations entre l'art et la *praxis* du quotidien. À travers ces repas advient le lieu d'une socialité, d'une *zone autonome de reliance temporaire* — une tablée. Singulièrement, en diffusion différée avec *Hétérotopie panoptique*, le repas est la représentation d'une œuvre structurée par l'échange entre les participants. L'action montre une réalité non idéalisée, sans péripétie ni effet. Étroitement imbriqués dans des détails triviaux, s'énoncent les interrogations des parents à propos de leurs enfants ayant choisi de devenir artistes. On entrevoit facilement ici une participation avec le sentiment d'être de la situation. La communication qui s'installe autour de la table n'est pas seulement dépendante de la parole, c'est « un mixte de paroles, d'objets, de gestuels qui en appelle à une « poétique » globalisante » (Maffesoli, 1985, p. 8). Et, ce mixte représente bel et bien ce qu'il y a à voir et à entendre pour qui se trouve au cœur de l'installation vidéographique.

En cela, les toussotements, soupirs, hochements et autres mouvements de la tête de chaque convive tous ces égarements que chacun occasionne consciemment ou non à la captation des images et des sons, participent à la cohérence de l'ensemble qui s'installe dans la fragmentation du lieu et du récit (Doyon/Demers, 2003b, p. 70-71).

Ces espaces de dialogues élargis, remplis de silences, de mots coupés et de coq-à-l'âne, s'agencent dans un ordre qui s'adapte à la porosité des divers espaces individuels. Ce sont tout, sauf le résultat d'une programmation. L'autre y apparaît, à

la fois en lien et différent de soi, en « harmonie tensionnelle ». Ces différences familiales renvoient à l'hétérogénéité du quotidien. En ce sens, Frédéric Lange (1975) souligne le potentiel paradigmatique du repas en regard de toute la ritualisation sociale et de l'ordonnancement du social dans le reste de la vie quotidienne.

Dans tous les cas, le repas est un acte social fondamental dans la mesure où il fait faire à ses partenaires une expérience impressionnante des rapports sociaux, en en fixant solidement la cohésion, en en faisant momentanément disparaître les contraintes et les dénivellations en en exaspérant ces contraintes et ces dénivellations (p. 33).

D'un point de vue ethnologique et sociologique, cette micro-communauté autocaptée contribue à la préservation du patrimoine culturel immatériel<sup>60</sup> du Québec. Un patrimoine formé de gestes et de paroles autour d'un *être-ensemble*, où les réactions et les interactions se juxtaposent à des points de suspension, des non-dits, et des pauses. De façon analogue au film documentaire, *Hétérotopie panoptique* est l'expression d'une sensibilité sociale à la présence d'un artiste au sein de la cellule familiale. S'y exprime aussi la réciprocité entre parents évoquant avec fierté la part d'« artiste » plus ou moins présente en chacun d'eux. Une situation *in socius* qui concrètement actualise un dialogue qui semble écrit par Tchekhov. À travers plusieurs thèmes, le discours progresse tout en le laissant en suspens pour un regard ou pour un geste banal d'usage domestique, comme autant de manières d'être, ici, mises en œuvre. Stanislavki (1980) a d'ailleurs remarqué la valeur de cette prose dans l'œuvre de Tchekhov : « alors qu'il [Tchekhov] semble dépeindre continuellement la prose du quotidien, ce dont il parle, au fond, ce qui constitue son leitmotiv spirituel, ce n'est ni le hasard, ni le particulier, mais l'humain, avec un grand H. » (p. 281)

---

<sup>60</sup> « Ensemble des pratiques et représentations culturelles traditionnelles d'une communauté. Le patrimoine culturel immatériel est transmis oralement et par le geste. Divers aspects culturels peuvent en faire partie, comme la langue, la danse, la musique, les coutumes, le savoir-faire manuel. » [Office québécois de la langue française, 2002. Site consulté le 20 août 2006] URL : [http://w3.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r\\_Motclef/index800\\_1.asp](http://w3.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp)

C'est avec cet intérêt porté à l'anthropologie sociale que nous avons réalisé *Hétérotopie panoptique* avec en premier plan des parents d'enfants voulant être artistes, partageant leur soutien dans l'action du repas. Cet événement apparaît dès lors tel un marqueur. Par leur participation au processus d'une œuvre, ils soulignent leurs engagements envers leurs enfants et célèbrent autour d'un bon repas, ne serait-ce que le fait d'avoir pris la décision de le faire.

## CONCLUSION

La table aura donc été, dans le cycle d'autocaptations sur lequel s'appuie la réflexion que j'ai conduite tout au long de cette thèse, le lieu de ces rencontres ainsi mises en œuvres. Cette façon de résumer, si elle rend véritablement compte d'une réalité récurrente dans cette recherche-crédation, est aussi une manière de ramener un corpus d'œuvres « *insituables* », selon l'expression de Lamoureux (2001), à un site. Pour autant, on ne saurait nommer ces œuvres *in situ*, sans avoir la conviction de les réduire à une dimension restrictive et, conséquemment, de ne pas rendre compte de leurs dimensions les plus pertinentes.

Le caractère multidimensionnel des œuvres en question aura donc été l'occasion, dans le cadre de la rédaction de cette thèse, de problématiser le lieu de l'œuvre dans toutes les dimensions de l'*hétérotopie* qu'elles fondent, c'est-à-dire du lieu *autre* à la micro-communauté à laquelle elles donnent provisoirement lieu. En posant ainsi le passage de l'*in situ* à l'*in socius*, en parallèle avec une compréhension renouvelée de l'*hétérotopie*, j'ai voulu montrer que *notre* rapport à l'œuvre évolue corollairement à *notre* rapport au monde.

Le déploiement de l'expérience esthétique dans la société postmoderne sert de trame à notre pratique *in socius*. L'observation d'anciennes et de nouvelles manifestations de *reliance sociale* nous permet d'en tirer des formes (esthétiques), que nous reformulons pour les mettre en œuvre. Une façon de faire qui singulièrement nous permet de nous immiscer dans l'espace social en proposant des œuvres contextuellement signifiantes. Ainsi en est-il de *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie* réalisé au cœur du centre des affaires et du commerce de la ville de Hull, de la manœuvre *Veuves de chasse* qui soulignait ce phénomène, en pleine période de chasse dans une petite ville forestière, comme c'est aussi le cas de l'ensemble de la proposition *Hétérotopie panoptique*, introduisant la question

de l'artiste et de la recherche en art au sein même d'une institution artistique universitaire (un département d'arts plastiques, sa galerie et son groupe de recherche).

Par-delà leur relation à un site d'actualisation, ces œuvres renvoient à des situations préexistantes dans la société, mais que l'on n'a pas l'habitude de circonscrire en termes de communauté. Elles sont donc avant tout des créations de situations et c'est en ce sens que chacune de ces œuvres est productrice d'un *espace autre* que je qualifie à la suite de mon analyse des *hétérotopies* de Foucault à Vattimo, d'*espace partagé hors de tous les lieux*.

Plus événementielles que situées, ces œuvres formulent des *espaces autres* qui sont autant d'espaces de liberté. Non pas la liberté avec un grand L, mais de petites libertés que Vattimo dirait « affaiblies » puisqu'elles ne visent pas à fonder de nouveaux mondes, aussi utopiques puissent-ils être, mais proposent néanmoins à quelques personnes réunies autour d'une composante socioculturelle qui les relie (généralement à leur insu), de partager un repas mais, plus encore, une expérience artistique, un moment de vie inusité qui se présente en contrepoint à un environnement social de plus en plus standardisé et contrôlé. Ce faisant, ces expériences explorent la relation entre art et vie tout en signalant les avancées de la démocratie culturelle, mais aussi ses excès, lorsqu'elle se traduit en termes de marchandisation.

Aussi, je désire terminer cette dissertation doctorale en soulignant que tout ce travail, ces œuvres et le présent texte, n'a d'intérêt que dans la mesure où il prend pleinement son sens herméneutique, en d'autres mots, qu'il participe à la compréhension de *notre* monde en termes d'accomplissement et de structuration de Soi comme de l'Autre. Disant cela, je pense bien sûr à mon propre sort, mais aussi, à celui de mon partenaire, Jean-Pierre Demers, et donc à celui de Doyon/Demers, mais encore, je pense à tous ceux qui ont collaboré de près ou de loin à ces projets dont la teneur artistique ne leur a pas toujours d'emblée paru évidente, et finalement,

à un cercle élargi d'observateurs plus ou moins avertis. J'indique ainsi qu'il s'agit comme le suggère Vattimo (1985) dans son interprétation du surhomme nietzschéen, de se développer non pas en tant qu'individu exceptionnel mais, plus humblement, en relation avec les autres et les générations futures, qui elles pourraient éventuellement mieux vivre leur rapport au monde. C'est d'ailleurs en ce sens que pour Nietzsche l'art, même affaibli ou surtout affaibli, est volonté de puissance. Une puissance qui n'a rien de hiérarchique, mais qui advient dans la production d'un espace de liberté, c'est-à-dire un espace autre dans lequel se projeter et se chercher en tant qu'individu et en tant qu'humain.

Je termine aussi cette thèse en disant qu'elle n'est que le début, c'est-à-dire, la première partie d'un ensemble qui l'unira, je le souhaite de tous mes vœux, à celle entreprise par Jean-Pierre, laquelle reprend et poursuit notre travail de réflexion commun en en creusant des aspects distincts mais complémentaires.

À suivre, donc.

## APPENDICE A

### **A1. ENTENTE CONTRACTUELLE**

**CONTRAT DE PARTICIPATION À UNE ŒUVRE****ENTRE**

DOYON DEMERS  
746, rue Saint-Olivier  
Québec (Québec) G1R 1H5  
(418) 524-6337  
petitsrecits@doyondemers.org

*ci-après nommé l'artiste*

**ET**

Nom : _____
Adresse : _____
Ville : _____ Code postal : _____
Téléphone : _____ Courriel : _____

*ci-après nommé le participant*

**Les parties conviennent de ce qui suit :**

**1.0 OBJET DU CONTRAT**

L'artiste, désirant utiliser la prestation des participants à des fins artistiques uniquement, demande au participant une autorisation à cet effet, et le participant consent à ce que l'artiste utilise ou autorise l'utilisation de l'enregistrement de cette prestation à des fins artistiques, comprenant notamment l'exposition, la reproduction ou la communication publique de l'œuvre où figure le participant.

**Précision :**

Dans le cadre de l'événement *Hétérotopie panoptique*, réalisé par l'artiste en collaboration avec l'Unité de recherche en arts visuels de l'UQTR, le participant consent à participer à un souper enregistré, c'est-à-dire à un événement d'autocaptations réunissant cinq parents d'artiste, incluant le participant, le 11 mars 2005. Chaque participant est muni d'une mini-caméra et d'un micro-casque pour la durée du repas. Une copie du résultat de sa participation (les sons et les images captés par l'équipement qu'il porte) lui sera remise sur support DVD.

**2.0 UTILISATIONS INTERDITES**

L'artiste garantit qu'il n'utilisera pas les enregistrements du participant à d'autres fins que celles prévues au présent contrat. Aucune association de l'image ou des sons, captés par l'un ou l'autre des participants, à des causes, produits ou services n'est autorisée, sauf entente écrite des parties à l'effet contraire.

**3.0 TERRITOIRE ET DURÉE**

Le consentement du participant est donné à l'artiste sans limite de territoire ni de durée.

**4.0 MODALITÉS**

Sous réserve d'utilisation des enregistrements de la prestation du participant à des fins artistiques uniquement, le consentement du participant est donné gratuitement à l'artiste.

**5.0 SIGNATURE**

Signé en double exemplaire à Trois-Rivières, ce 11 mars 2005,

---

*Le participant*

---

*Date*

---

*DOYON/DEMERS*

---

*Date*

## APPENDICE B

### FICHE TECHNIQUE, ÉTAPES DE RÉALISATION ET CRÉDITS

## B1. FICHE TECHNIQUE

### Enregistrement des autocaptations

- Studio d'enregistrement TV de l'UQTR (Pavillon Albert-Tessier)
- 3 Techniciens : Christian Pierre (dir., UQTR), Sébastien Roy (son, UQTR) et René Lemire (vidéo, UQÀM)
  
- 5 Micros-casques (location)
- 5 Mini-caméras (avec lentilles 8 mm et 12 mm)
- 5 Magnétoscopes Mini-DV (2 de l'UQÀM et 3 de l'UQTR)
- 5 Moniteurs (UQTR)
- 1 Console (8 entrées + 8 sorties, UQÀM)
- Câbles (UQTR)
- 5 Cassettes Mini-DV 80 min.
  
- 1 Table ronde de 60"
- 5 Chaises
- Couverts et ustensiles pour 5 personnes
- Un repas chaud pour 5 personnes (R. Purdy)
- Desserts pour 5 personnes
- Doyon/Demers assure le service

### Diffusion à la Galerie r<sup>3</sup>

Installation audio-vidéo « immersive »

- 5 Lecteurs DVD
- 5 Projecteurs numériques (UQTR)
- 5 amplificateurs et 5 caisses de son (UQTR)
- 5 Écrans pour rétroprojection (papier velum)
- Câbles (UQTR)
- 10 disques DVD
- Matériel d'accrochage

## B2. ÉTAPES DE RÉALISATION

- Promotion de l'événement dans les médias de Trois-Rivières, en vue de la formation d'un groupe de 5 « citoyens trifluviens ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant »;
- Préparation du matériel pour la diffusion en galerie (écrans, matériel d'accrochage);
- Spatialisation : tests de diffusion dans la Galerie r<sup>3</sup> (positionnement des écrans, des équipements de projection et de son);
- Gestion de la location et de l'emprunt des équipements;
- Recherche d'un traiteur.

### Le 11 mars :

- Enregistrement du groupe de 5 « citoyens trifluviens ayant au moins un enfant... » dans le Studio d'enregistrement de l'UQTR;
- Signature d'un protocole d'entente avec chacun des participants;
- Mise en place, préparation et service d'un repas.

### 12 au 17 mars :

- Traitement et production des DVD dans les salles de montage de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM.
- Montage de l'installation dans la Galerie r<sup>3</sup>.

### 17 mars au 14 avril 2005 :

- Vernissage à la Galerie r<sup>3</sup> (17 mars)
- Diffusion de l'installation à la Galerie r<sup>3</sup>.

### B3. CRÉDITS

#### Les parents d'artiste

Madame Sylvie Bourassa  
Monsieur Yves Bourque  
Madame Carole Delorme  
Madame Hélène Leblanc  
Madame Henriette Morrissette

#### L'équipe technique

Christian Pierre (UQTR)  
Sébastien Roy (UQTR)  
René Lemire (UQÀM)

#### Coordonnateur de l'URAV

Philippe Boissonnet

#### Assistante de recherche, URAV

Marie Sarah Gilbert-Deschênes

#### Commissaire et chef cuisinier

Richard Purdy

## RÉFÉRENCES

- Aktypi, M. (1997). 18 : 39 : *Heure de bord (Essais initiaux sur l'imagina(c)tion hétérotopique)*. [URL consulté le 6 avril 2000]  
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction/semact99-00/1839Aktypi.htm>.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.
- Arnsperger, C. (2001). L'Europe face aux valeurs « postmodernes » : la logique du marché suffira-t-elle ? *DOCH*, 76. [URL consulté le 4 juin 2001]  
[http://www.etes.ucl.ac.be/DOCH/DOCH%2076%20%20\(Arnsperger\).pdf](http://www.etes.ucl.ac.be/DOCH/DOCH%2076%20%20(Arnsperger).pdf).
- Baudrillard, J. (c1977). *Oublier Foucault*. Paris : Galilée.
- Bachelard, G. (2001). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France. [Ouvrage original publié en 1927].
- Bell, L. (2001). « *It's all about de-disciplining and de-colonizing: Notes from my working life as visual historian* ». Voir *Penser l'indiscipline* (p. 87-101).
- Benjamin, W. (1983). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1936) ». In *Essais 2*. [Traduction française : de Gandillac, M.]. Paris : Denoël-Gonthier.
- Berque, A. (2000). *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin.
- Bey, H. (1997). *TAZ — Zone Autonome Temporaire*. De L'Éclat. [URL consulté le 8 juin 2004] <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>.
- Bey, H. (1991). *The Temporary Autonomous Zone : Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York : Automedia. [Ouvrage original publié en 1985].
- Bolle de Bal, M. (1981). « La reliance : connexion et sens ». *Connexions*, 33.
- Borges, L. (1993). « La langue analytique de John Wilkins ». In *Œuvres complètes Vol. I*. Paris : Gallimard (La Pléiade).
- Boullant, F. (2003a). *Michel Foucault et les prisons*. Paris : PUF (Collection Philosophies).
- Boullant, F. (2003b). « Michel Foucault, penseur de l'espace ». In *Nouveau millénaire, Défis libertaires*. [URL consulté le 23 décembre 2005]  
<http://1libertaire.free.fr/Foucault49.htm>.

- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- Brown, L. (dir. publ.). (1993). *The New Shorter Oxford English Dictionary. On Historical Principles*. Oxford : Clarendon Press.
- Buren, D. (1983). « Fonction de l'atelier ». In *Museum by Artists*, sous la dir. de Gale, P. & Bronson, AA. (p. 61-68). Toronto : Art Metropole.
- Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : PUF, Quadrige.
- Cauquelin, A. (1999). *Les théories de l'art*. Coll. : Que sais-je ? Paris : PUF.
- Certeau, M. de (1980). *Arts de faire. L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.
- Certeau, M. de (2002). « Microtechniques et discours panoptique : un quiproquo ». In *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*. Paris : Gallimard.
- Conseil des arts et des lettres du Québec. (2002-2005). *Programme multidisciplinaire*. [URL consulté le 6 mai 2002 et le 8 avril 2005] [http://www.calq.gouv.qc.ca/fr/artistes/arts\\_multi.htm](http://www.calq.gouv.qc.ca/fr/artistes/arts_multi.htm).
- Choay, F. (2002-). « Urbanisme — Théories et réalisations ». Voir *Encyclopædia Universalis en ligne - online [ressource électronique]*. (2002-).
- Craig, P. E. (1978). *La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en science humaine*. [Traduction du chapitre consacré à la méthodologie de la thèse doctorale : *The Heart of the Teacher, A Heuristic Study of the Inner World of Teaching*]. Boston : Boston University.
- Crimp, D. (1986). « *Serra's Public Sculpture: Redefining Site specificity* » (p. 41-56). Voir Krauss, R. (dir. publ.). (1986). *Richard Serra, Sculpture*.
- Croizer, J. (2001). *Les héritiers de Leibniz*. Paris : L'Harmattan.
- Cusset, F. (2003). *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte.
- Defert, D. (2004). « L'espace s'écoute ». In *Utopie et hétérotopies. Michel Foucault*. [Livret du disque compact]. Réf : IMV056 NT92. Paris : INA, mémoire vive.
- Defert, D. (1997). « *Foucault, Space and the Architects* ». In *Documenta X — Politics Poetics: The Book*, sous la dir. de David, C. et Chevrier, J.-F. (p. 274-283). Cantz : Osfildern-Ruit.

- Doyon/Demers. (2005). « Coefficient de réalité ». In *Performance et photographie : Point & Shoot*, sous la dir. de France Choinière & Michèle Thériault (p. 87-102). Collection les essais. Montréal : Dazibao.
- Doyon/Demers. (2004). « Repenser le rôle de l'artiste ». In *Actes du colloque : Entre mythes et réalités : un espace prismatique* (p.191-204). Montréal : CARFAC/RAAV.
- Doyon/Demers. (2003a). « Citoyen « volontaire » ». *ESSE*, n° 48, (p. 6-11).
- Doyon/Demers. (2003b). « Veuves de chasse ». In *ALICA Granby : 3<sup>e</sup> Impérial* (p. 68-75).
- Doyon/Demers. (2001). « Profession : socio-esthéticien ». In *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, sous la dir. de Loubier, P. & Ninacs, A. M. (p. 142-149). Montréal : SKOL.
- Doyon/Demers. (1998a). « Doyon/Demers ». In « Duo en/in Art, D'un duo à l'autre, questions et réponses (première partie) », sous la dir. de Paré, L.-A. *Espace*, n° 45, p. 14.
- Doyon/Demers. (1998b). « Le triptyque de la petite bête noire : Recto-Verso/Pascale Landry et Michel Sylvestre (& Associés) ». In *SKOL 1997-1998*. Montréal : Centre des arts actuels SKOL, feuillet n° 12.
- Elden, S. (2001). *Mapping the present : Heidegger, Foucault and the project of a spatial history*. London & New York : Continuum.
- Ellul, J. (2004). *Exégèse des nouveaux lieux communs*. Paris : La Table ronde. [Ouvrage original publié en 1994].
- Encyclopædia Universalis en ligne - online [ressource électronique]*. (2002-). Paris : Encyclopædia universalis. <http://www.universalis-edu.com/>.
- FAAAV. Université Laval. *Maîtrise Inter-Art*. (2005). [Document inédit produit par le Comité d'élaboration de la Maîtrise Inter-Art].
- Filliou, R. (2003). *Robert Filliou. L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Québec : Les éditions Interventions.
- Forest, F. (1980). « Manifeste V de l'art sociologique ». *Le Monde* (7 février). [URL consulté le 15 janvier 2006]. [http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo\\_retr\\_fredforest/textes\\_critiques/textes\\_divers/2manifeste\\_art\\_socio\\_fr.htm#text](http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo_retr_fredforest/textes_critiques/textes_divers/2manifeste_art_socio_fr.htm#text).
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

- Foucault, M. (1978). *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical*. Paris : Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1986). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1967, DE 46). « Nietzsche, Freud, Marx ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1967, DE 47). « La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu'est « aujourd'hui » ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1974, DE 139). « La vérité et les formes juridiques ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1977, DE 195). « L'oeil du pouvoir ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1977, DE 204). « La grande colère des faits ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1978, DE 229). « L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1978, DE 234). « La scène de la philosophie ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1980, DE 281). « Entretien avec Michel Foucault ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1982, DE 306). « Le sujet et le pouvoir ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1982, DE 310). « Espace, savoir et pouvoir ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1983, DE 330). « Structuralisme et poststructuralisme ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (1984, DE 360). « Des espaces autres ». Voir *Dits et écrits*. (2001a).
- Foucault, M. (2001a). *Dits et écrits*. (Vol. I, 1954-1975 — DE 1-165 & Vol. II, 1976-1988 — DE 166-364). Paris : Quarto Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard. [Ouvrage original publié en 1966].
- Foucault, M. (2001c). *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. Paris : Gallimard, Seuil.
- Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Paris : Gallimard, Seuil.

- Gadamer, H.-G. (1996a). *Vérité et Méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Seuil. [Ouvrage original publié en 1960].
- Gadamer, H.-G. (c1996b). *Le Problème de la conscience historique*. Paris : Seuil. [Ouvrage original publié en 1963 (conférence de 1958)].
- Genocchio, B. (1995). « *Discourse, discontinuity, difference : The question of "other" spaces* ». In *Postmodern cities and spaces*, sous la dir. de Watson, S., & Gibson, K. Oxford : Blackwell.
- Glicenstein, J. (2001). « Le paysage panoptique d'Internet, remarques à partir de Jeremy Bentham ». In *Autres sites, nouveaux paysages*, sous la dir. de Cauquelin, A. (p. 97-115). *Revue d'esthétique*, n° 39.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. [Traduction française : Accardo, A.]. Paris : de Minuit. [Ouvrage original publié en 1959].
- Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.-M. et Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation*, vol.XXIV, n° 3, p.647-666.
- Gosselin, P. (2000). « Repères pour un enseignement de l'art compris comme une voie d'engagement du sujet ». In *Là où ça est doit advenir le Je*, sous la dir. de Verdier, J. É. (p. 96-103). Montréal : Galerie de l'UQÀM.
- Grand dictionnaire terminologique*. Office québécois de la langue française [Ressource en ligne]. [URL consulté le 8 juillet et le 19 décembre 2006]. [http://w3.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r\\_Motclef/index800\\_1.asp](http://w3.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp).
- Guiganti, B. (1998). Qu'est-ce que l'atopisme ? *Le n°0 de la revue (atopie)*. [URL consulté le 16 août 2000] <http://panoramix.univparis1.fr/UFR04/rhizome/revues/atopie/atopie0.htm>.
- Heidegger, M. (1964). *L'Être et le temps*. [Traduction française : Boehm, R. & Waelhens, A.]. Paris : Gallimard. [Ouvrage original publié en 1927].
- Heidegger, M. (1986). « L'origine de l'œuvre d'art (1936) ». In *Chemins qui ne mènent nulle part*. [Traduction française : Brokmeier, W.] Paris : Gallimard.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture The meaning of Style*. London : Methuen.
- Hoggart, R. (c1970). *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. [Traduction française de Garcias, F., Garcias, J.-C. & Passeron, J.-C.]. Paris : de Minuit.

- Hughes, L. & M.-J. Lafortune (dir. publ.). (2001). *Penser l'indiscipline : Recherches interdisciplinaires en art contemporain — Creative Confusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*. Montréal : Optica.
- Jacob, L. (2005). « SYN- Randonnée dans la ville intérieure ». *Parachute*, n° 118. (p. 86-103).
- Kaprow, A. (1996). *L'art et la vie confondus* [Traduction française de *Blurrings of Art and Life* par Donguy, J. Textes réunis par Kelley, J.]. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Kaufmann, J.-C. (2005). *Casseroles, amour et crises. Ce que cuisiner veut dire*. Paris : Armand Colin.
- Knaller-Vlay, B. & Ritter, R. (dir. publ.). (1998). « Heterotopia ». In *Other Spaces: The Affair of the Heterotopia*. (p. 14-19). Graz : HDA Dokumente zur Architektur 10, Haus der Architektur.
- Krauss, R. (dir. publ.). (1986). *Richard Serra, Sculpture*. New York : Museum of Modern Art.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another. Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : MIT Press.
- Lamoureux, J. (2001). *L'Art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Centre de diffusion 3D – Collection Lieudit.
- Lange, F. (1975). *Manger : ou, Les jeux et les creux du plat*. Paris : Éditions du Seuil.
- Laurier, D. & Gosselin, P. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin Universitaire.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos.
- Legay, J.-M. (1986). « Quelques réflexions à propos d'écologie : défense de l'indisciplinarité ». *Acta Oecologia, Oecol. Gener*, 7 (4), (p. 391-398).
- Leibniz, G. W. (1991). *La Monadologie (1714)*. [Édition critique établie par Émile Boutroux ; précédée d'une étude de Jacques Rivelaygue, La Monadologie de Leibniz, suivie d'un exposé d'Émile Boutroux, La Philosophie de Leibnitz]. Paris : Librairie générale française.
- Leter, M. (1995). *Définir l'heuristique ? Éléments de 1995*. Presses du centre de recherches heuristiques. [URL consulté le 23 octobre 2003]  
<http://aboutleter.chez-alice.fr/pages/etexts%20ml/Definir%20l'heuristique.html>.

- Leter, M. (1998). *Pour une heuristique générale, fragments de 1994*. Presses du centre de recherches heuristiques. [URL consulté le 23 octobre 2003] <http://perso.libertysurf.fr/aboutleter/pages/etexts%20ml/heuristique%20générale%20fragm.html>.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Lévy, Jacques & Lussault, Michel (dir. publ.). (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Belin.
- Loubier, P. (2001). « Du moderne au contemporain, deux versions de l'interdisciplinarité ». Voir *Penser l'indiscipline*. (p. 22-29).
- Macey, D. (c1994). *Michel Foucault*. [Traduction française : Dauzat, P.-E.]. Paris : Gallimard.
- Maffesoli, M. (1985). « Table : lieu de communication ». *Sociétés, Revue des sciences humaines et sociales*. Vol. 2, no 6 (p. 7-8).
- Maffesoli, M. (1992). *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*. Paris : Grasset.
- Maffesoli, M. (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Paris : Grasset.
- McGauley, L. (2006). *IMAGINE. Un examen indépendant du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des Arts du Canada*.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF éditeur. [Première édition en 1974].
- Nancy, J.-L. (1996). *Etre singulier pluriel*. Paris : Galilée.
- Navarro Swain, T. (2003). « Les hétérotopies féministes : espaces autres de création ». *Labrys, études féministes*, n° 3. [URL consulté le 7 janvier 2006] <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/fran/anah2.htm>.
- Oldenburg, C. & Van Bruggen, C. (s.d.) [Site officiel des artistes, URL consulté le 29 août 2005] <http://www.oldenburgvanbruggen.com/>.
- Paquot, T. (1997). « Lieu, hors-lieu et être-au-monde ». In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Mangematin, M. & Younès, C. (p. 11-28) Paris : Descartes&Cie.
- Pelletier, S. (2005). « Pour une re-définition de l'espace public ». *Inter*, n° 89 (p. 27-29).
- Poinsot, J.-M. (1989). « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue ». In *Situations (Varia), Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, n° 27. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

- Popper, F. (1985). *Art action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris : Klincksieck.
- Popper, F. (dir. publ.). (1983). *Electra : L'électricité et l'électronique dans l'art au XX<sup>e</sup> siècle* [catalogue d'exposition]. Paris : Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Rey, A. (dir. publ.). (1992). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Richard, A.-M. (2003). « L'œuvre au noir » [Dossier Citoyen « volontaire »]. *ESSE*, n° 48, (p. 26-33).
- Rose, B. (1970). *Claes Oldenburg*. New York : Museum of Modern Art.
- Saldanha, A. (2000a). *Structuralism and the heterotopic. Thinking 5*. [URL consulté le 10 mai 2005] <http://homepages.vub.ac.be/~ncarpent/koccc/Publications/thinking5.doc>.
- Saldanha, A. (2000b). *Anjuna as post-structural space. Thinking 6*. [URL consulté le 20 juillet 2006] <http://homepages.vub.ac.be/~ncarpent/koccc/Publications/thinking6.doc>.
- Schryer, C. (1999). *Rapport final — Examen du Programme d'aide aux œuvres interdisciplinaires et de performance*. Ottawa : Bureau Inter-Arts, Conseil des Arts du Canada. [URL consulté le 6 mai 2002] <http://www.conseildesarts.ca/subventions/interarts/iareport-f.asp>.
- Shusterman, R. (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*. Paris : de Minuit.
- Siebers, T. (1995). *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Simard, D. (2001). « Contribution de l'herméneutique. À la clarification d'une approche culturelle de l'enseignement ». *Revue des sciences de l'Éducation*, Vol. XXVIII, n° 1, p. 63-82.
- Simpson, J. A. & Weiner, E. S. C. (dir. publ.). (1989). *The Oxford English Dictionary*. Oxford : Clarendon Press.
- Sioui-Durand, G. (2002). « L'année 2001 de l'art actuel au Québec ». *Inter*, N° 81 [Spécial « Arts d'attitude »] (p. 45, 60-61).
- Sirot, J. & Norman, S.-J. (1997). *Transdisciplinarité et genèse de nouvelles formes artistiques*, Rapport d'étude à la Délégation aux Arts Plastiques. Paris : Ministère de la Culture de France.

- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Spaces*. Oxford & Cambridge : Blackwell.
- Stanislavski, C. S. (1980). *Ma vie dans l'Art*. [Traduction française : Yoccoz, D.]. Lausanne : L'Âge d'homme. [Texte original russe publié en 1926].
- Stewart, R. (2001). « Practice vs Praxis: Constructing Models for Practitioner-Based Research ». *TEXT. Journal of the Australian Association of Writing Programs*. Vol 5, No 2. [URL consulté le 2 janvier 2006] <http://www.griffith.edu.au/school/art/text/oct01/stewart.htm#alversonr>.
- Thériault, M. (2001). La représentation hétérotopique. In *Duction*, sous la dir. de Thériault, M. & Tomas. D. Montréal : Carapace.
- Vattimo, G. (1985). *Les aventures de la différence*. [Traduction française : Gabellone, P., Pineri, R. et Rolland, J.]. Paris : de Minuit.
- Vattimo, G. (1987). *La fin de la modernité*. [Traduction française : Alunni, C.]. Paris : Seuil.
- Vattimo, G. (1990). *La société transparente*. [Traduction française : Pisetta, J. P.]. Paris : Desclée de Brouwer.
- Vattimo, G. (1991). *Éthique de l'interprétation*. [Traduction française : Rolland, J.]. Paris : La Découverte.
- Vattimo, G. (1996). « La trace de la trace ». In *La religion : Séminaire de Capri*, sous la dir. de Vattimo, G. & Derrida, J. (p. 87-104). Paris : Seuil.
- West, C. (1993). « *The New Cultural Politics of Difference* ». In *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York : Routledge. (p. 3-32).
- West, C. (1991). « *The Dilemma of the Black Intellectual* ». In *Breaking Bread*, sous la dir. de Hooks, B. & West, C. (p. 131-146). Boston : South End Press.
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. London : Chatto & Windus.