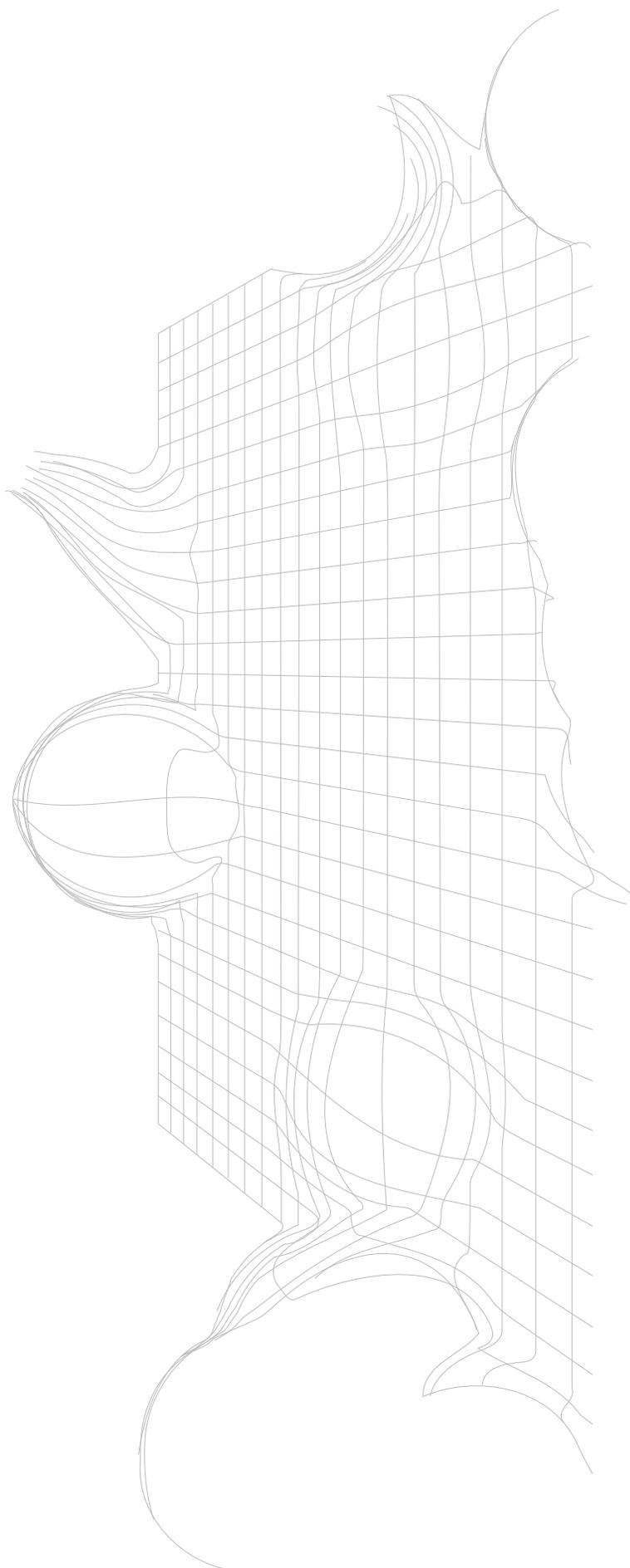


PRATIQUES
de L'HISTOIRE
de L'ART
à L'UQAM



avant-propos

Le département d'histoire de l'art de l'UQAM se distingue par la variété des compétences de son corps professoral, de même que par la diversité des approches mises de l'avant.

Dans cet esprit, ce recueil *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM* a pour objectif premier de donner la parole à chacun et chacune d'entre nous, permettant ainsi une contextualisation de notre pensée et de notre enseignement.

Pour ce recueil, il nous était demandé de présenter notre champ singulier de compétences en signifiant comment nous nous positionnions à l'intérieur de celui-ci. Quels sont les fondements théoriques des recherches entreprises? Quelles sont les approches privilégiées? Quel est le corpus sur lequel les analyses se penchent? Comment nous situons-nous dans l'actualité d'un champ ciblé de recherche?

Comme nos collègues du département d'histoire de l'art de l'UQAM, que nous remercions pour leur coopération, nous avons la conviction que cette publication s'avérera éloquente et utile pour celui et celle qui a fait, ou fera, le choix de notre institution pour ses études.

Aux artistes qui ont accepté de céder leurs droits pour que nous reproduisions une image appuyant notre argumentaire, nous disons merci. Leur travail est indissociable du nôtre.

Joanne Lalonde
Ève Lamoureux
Thérèse St-Gelais

TABLE DES MATIÈRES

monia abdaLLah	5
Art islamique contemporain. De la naissance d'une idée nouvelle au « progrès continu du passé »	
YVES BERGERON	11
Muséologie et patrimoine : nouvelles perspectives	
JENNIFER CARTER	19
Les musées et la muséologie, architectures de réflexion	
barbara cLauseN	26
La véracité de la documentation de la performance	
peggy dav is	34
L'écriture historique aux marges de l'histoire de l'art	
marie FRASER	42
Raconter, explorer, réactualiser	
annie gÉRin	48
L'art dans la culture : trois études de cas	
dominic HARDY	55
Pour des territoires redessinés : l'histoire de l'art du Québec – et du Canada avant 1900	
joanne LaLonde	62
Histoire, théorie et critique de la création hypermédiate	
ÈVE Lamoureux	69
L'engagement social et politique par l'art	
gilles Lapointe	76
Portrait-robot	
pierre-Édouard Latouche	83
Pratique de l'histoire de l'architecture en contexte colonial	

VINCENT LAVOIE	88
De l'autopsie d'une controverse aux déclinaisons artistiques de la forensique	
PATRICE LOUBIER	95
Se cacher, survenir. Art furtif et intervention	
JOCELYNE LUPIEN	103
La dimension polysensorielle de la production et de la réception de l'art	
LOUIS MARTIN	109
Penser l'architecture et son histoire	
EDUARDO RALICKAS	118
Performativités de l'image	
ITAY SAPIR	126
Les images pensantes : l'épilogue de la Renaissance dans les ports de Claude Lorrain	
THÉRÈSE ST-GELAIS	134
Représentation et engagement en histoire de l'art	
ESTHER TRÉPANIÈRE	140
Du plaisir avant toute chose	
JEAN-PHILIPPE UZEL	148
Des nouements complexes de l'art et de la politique	
CRÉDITS	153

monia abdalLah

ART ISLAMIQUE CONTEMPORAIN. DE LA NAISSANCE
D'UNE IDÉE NOUVELLE AU «PROGRÈS CONTINU DU PASSÉ»

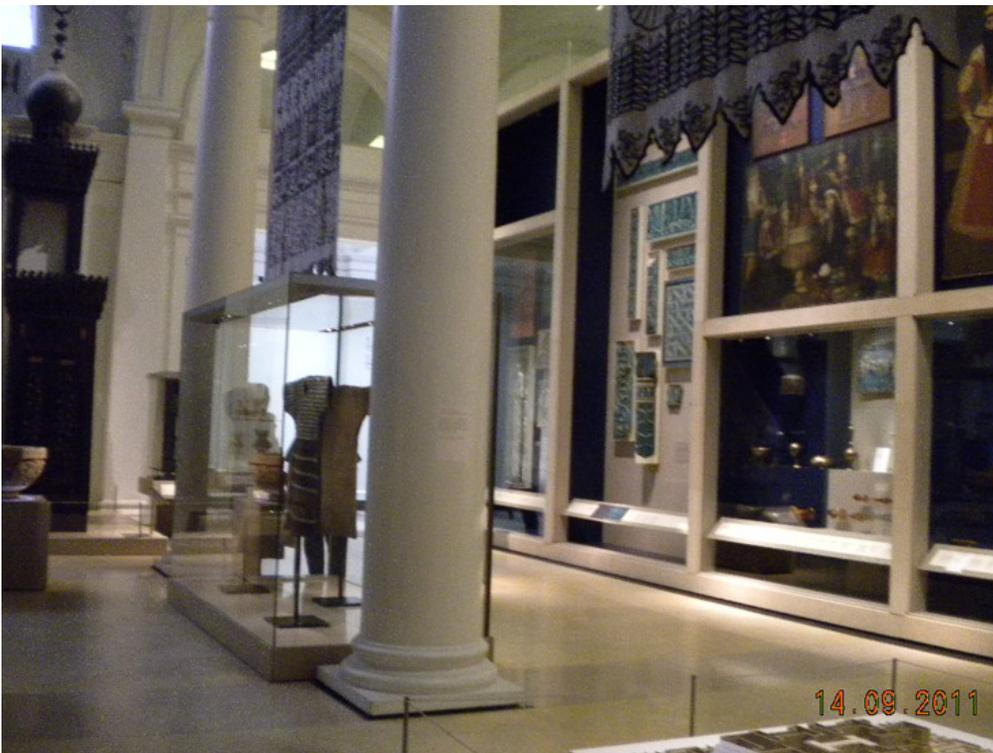
On constate qu'une idée est dans l'air à une certaine époque et dans un certain milieu ; les esprits les plus divers se mettent à un certain moment à rassembler dans la pensée des éléments jusque-là dispersés ; ils prennent peu à peu l'habitude d'utiliser pour cela un certain mot ; tout cela ne va pas d'abord sans confusion ; l'usage est d'abord très marqué par les variations individuelles ; chacun cherche de son côté, propose une définition particulière ; peu à peu tout se tasse, un usage collectif s'établit ; une idée nouvelle est née.
Henri-Irénée Marrou, *Culture, Civilisation, Décadence*, 1938

La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. [...] L'amorcellement du passé sur le passé se poursuit sans trêve.
Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907

Apparue progressivement durant les trente dernières années, la caractérisation artistique *art islamique contemporain*¹ se fonde sur l'idée de permanence de l'art islamique. Ainsi l'art islamique se trouve-t-il doté d'un caractère transhistorique : l'art produit aujourd'hui dans les pays musulmans, ou par des artistes rattachés à l'Islam par leur lieu de naissance ou leur ascendance, prolongerait l'art islamique.

Les termes *moderne* et *contemporain*, une fois associés à l'art islamique, ne désignent plus une catégorie esthétique-historique. Ils reflètent une volonté d'accompagner le prolongement normatif des formes de l'art islamique historique d'une autre tendance qui témoignerait de l'adaptation de ce dernier à la modernité artistique « occidentale ». L'enjeu dépasse le domaine artistique : il s'agit, à travers le *revival* de l'art islamique, d'établir par l'art la continuité culturelle de la civilisation islamique. Par conséquent, *l'art islamique contemporain*, ainsi que les nombreuses fluctuations nominatives qui partagent la charge sémantique de cette caractérisation, désigneraient l'art de la « civilisation islamique d'aujourd'hui ». À tous égards, les perceptions de l'art contemporain du Moyen-Orient ou du

monde islamique, ainsi que la rhétorique du dialogue des civilisations et certaines caractéristiques de l'histoire de l'art islamique, convergent pour renforcer cette conception du rapport de l'art contemporain avec l'« Islam contemporain ». De fait, le British Museum, suivi aujourd'hui par d'autres institutions muséales, intègre des œuvres de sa collection d'art contemporain du Moyen-Orient au sein de sa collection d'art islamique historique. L'interprétation qui sous-tend ce choix muséographique repose sur l'assimilation systématique de l'usage de la lettre arabe dans des œuvres contemporaines comme une forme de continuité de la tradition



Salle consacrée aux œuvres d'art islamique historique au Victoria & Albert Museum à Londres, automne 2011 ; Rachid Koraïchi, *Les Maîtres invisibles*, 2008 (en suspension) ; Bita Ghezelayagh *Felt Memories*, 2007-2009 (vitrine au centre) ; Hazem El Mestikawy, *Bridge*, 2009 (en bas à droite)

de la calligraphie islamique. Ainsi, de l'utilisation plastique de la lettre arabe à la calligraphie islamique, puis de la calligraphie islamique à l'idée de permanence de l'art islamique, on en vient rapidement à invoquer une résurgence de la civilisation islamique entendue comme passée, historiquement déterminée, et donc comme référence culturelle, ou entendue comme civilisation islamique « en marche », c'est-à-dire comme un phénomène global, tout à la fois culturel, politique, économique et religieux. Par ailleurs, le marché de l'art, après avoir intégré des œuvres

contemporaines aux côtés d'objets d'art islamique historique lors de certaines ventes aux enchères au début des années 2000, considère désormais toutes ses ventes d'art contemporain arabe, iranien et turc comme le prolongement de ses ventes d'art islamique historique ; ce prolongement ne serait ainsi que le reflet du progrès continu de la civilisation islamique, passée et présente.

La notion d'art islamique contemporain au regard de problèmes et d'enjeux contemporains

La notion d'*art islamique contemporain* ne peut être réduite à une dénomination. N'étant ni une catégorie de l'histoire de l'art, ni un mouvement artistique en tant que tel, elle doit être envisagée comme un phénomène culturel nourri de la convergence d'éléments hétérogènes. En ce sens, l'objet de cette recherche n'est pas seulement le contenu de cette notion d'*art islamique contemporain*, mais aussi en grande partie ses relations avec le politique, l'économique et le social ainsi que ses ramifications historiques.

C'est au Canada, en découvrant le catalogue *Modernities & Memories: Recent Works from the Islamic World*², qu'a débuté ma recherche. Aucune des œuvres réunies dans ce catalogue ne présentait de référence religieuse ou culturelle à l'islam, ni de référence formelle à l'art islamique. C'est à partir de cette absence et de la mise en relation, malgré cette absence, de ces œuvres contemporaines avec l'Islam que j'ai choisi de m'engager dans un sujet où il serait question d'art contemporain et d'Islam. Mon approche fut influencée par des études menées dans le champ des théories culturelles telles que celles de Sally Price (1989) et celles de James Clifford (1988). Ces études concernaient le regard occidental sur l'art non occidental, et plus spécifiquement sur l'art dit « primitif ». Il s'agissait donc d'études dans lesquelles la relation entre savoir et pouvoir était intimement liée à la notion de domination. Cette dernière notion me semblait inappropriée pour comprendre la complexité de mon objet de recherche. C'est la poursuite de mes études doctorales en France qui m'a permis d'entrevoir la possibilité d'aborder la relation entre savoir et pouvoir sous un angle différent de celui lié à la notion de domination. J'ai donc tenté d'élargir la perspective pour ne pas traiter uniquement des discours qui utilisent la dénomination *art islamique contemporain*. J'ai voulu montrer que, même s'il s'agissait de discours émergents, il existait des soubassements sur lesquels ces derniers pouvaient se développer et circuler. Parmi ces soubassements, il y a l'idée que les productions artistiques issues des pays

musulmans ou créées par des artistes « musulmans » prolongeraient l'art islamique aujourd'hui. Au fil de mon enquête, la relation entre art islamique et identité culturelle de l'Islam est apparue de plus en plus distinctement. Ainsi, l'art islamique historique et l'*art islamique contemporain* permettaient-ils d'établir aujourd'hui une continuité culturelle de l'Islam entendu comme civilisation islamique. L'unité ainsi supposée, affirmée ou revendiquée était une unité absolue, c'est-à-dire sans aucune forme de discontinuité historique ou culturelle. Le rapprochement de ce champ de recherche avec l'histoire et le politique devenait évident : à l'idée de permanence de l'art islamique répondait celle de pérennité de la civilisation islamique, la durée de l'art islamique correspondant à la durée de la civilisation islamique, une durée dont l'expansion inclut tout à la fois le passé, le présent et l'avenir. Tout au long de ma recherche, j'ai tenté de ne pas mettre en avant des spécificités, mais plutôt de faire ressortir des traits structurels. Ainsi, deux usages de l'art constituent ce champ artistique : la construction d'une identité culturelle islamique et la communication avec une « altérité islamique ». En effet, c'est au moment même où les pays musulmans tentent de construire une continuité culturelle par l'art qu'apparaît dans le débat public européen la notion de « minorités musulmanes d'Europe ». Périodiquement, depuis le *World of Islam Festival* de 1976, l'art islamique historique et l'*art islamique contemporain* se trouvent liés à cette réalité sociale et politique. Aujourd'hui, la recherche universitaire remet également en question la périodisation de l'art islamique historique. Ainsi, le rôle conféré à l'art « islamique » dans la construction d'identités culturelles semble n'en être qu'à ses débuts.

Par ses liens avec le politique, qu'il s'agisse de politiques culturelles, de choix muséographiques ou de construction des savoirs, et les questions qu'elle pose aux institutions – culturelles, muséales, universitaires –, cette enquête s'ancre profondément dans les préoccupations de nos sociétés contemporaines et ouvre de nouvelles voies aux débats qui s'imposent.

Ajoutons enfin que cette recherche se fonde sur des convictions théoriques qui concernent deux notions : la culture et la nation. En ce qui concerne la notion de culture, ces convictions doivent beaucoup aux travaux de l'universitaire américain Edward Said. En effet, Said met en évidence l'idée que les retours au culturel engendrent divers fondamentalismes religieux et nationalistes ; il nous met aussi en garde contre l'idée répandue selon laquelle la culture transcenderait les réalités quotidiennes, une idée qui mène à celle d'identité culturelle permanente ; Said affiche en outre une méfiance à l'égard de la rhétorique du « dialogue entre les cultures » dans laquelle l'art ferait figure de « pont entre les cultures », un pont qui ne cesserait en réalité de les éloigner les unes des autres

en développant une approche qui cherche davantage à les spécifier. En ce sens, il note que tout processus de définition dans lequel s'engage une culture entraîne nécessairement un processus de restriction auquel participe aussi la rhétorique du dialogue interculturel. La rhétorique de la paix entre les cultures, et à travers elle entre les peuples, s'insère aussi dans ce mouvement paradoxal. Mon travail s'appuie aussi sur les recherches critiques qui ont remis en cause l'idée selon laquelle comprendre la culture d'une société ou d'un peuple (et par conséquent son art) suffirait à en comprendre les composantes politiques, sociales et économiques, la dimension esthétique étant perçue comme reliée à la vie en société (Williams, 1980).

Pour ce qui est de la notion de nation, ces convictions théoriques se fondent d'abord sur l'idée que toute définition de l'individu par la nation suppose une tradition ininterrompue (Said, 1993), ensuite sur l'idée que les nations sont des narrations (Said, 1993) qui procèdent suivant deux régimes d'identification : un régime de l'exclusion ou un régime qui invite chaque subjectivité à s'identifier à une partie d'elle-même (de cette nation), ce qui aboutit à une réification du culturel (Foucault, 1966).

À partir de ces positionnements théoriques, j'ai donc considéré l'*art islamique contemporain* comme une représentation. J'ai tenté de retracer le moment de sa production, de suivre ses circulations, de saisir les interprétations qu'elle propose, en somme d'en écrire l'histoire.

Ma recherche, qui avait pour ambition de comprendre les enjeux que recouvre la notion d'*art islamique contemporain*, aura donc montré que celle-ci suggère avec force l'idée de la permanence de l'art islamique de deux façons : d'une part en prolongeant les formes de l'art islamique historique par l'établissement de prescriptions normatives, et d'autre part en conférant une « identité islamique » aux œuvres réalisées par des artistes contemporains entretenant des liens, par leur lieu de naissance ou par leur ascendance, avec un pays musulman. De sorte que ces deux ensembles que sont l'art islamique aujourd'hui et l'art islamique d'aujourd'hui en viendraient à symboliser le *revival* de l'art islamique. Mais par ce *revival* artistique et au-delà de lui, c'est bien le réveil de toute une civilisation qui est annoncé. Le progrès continu du passé artistique symboliserait donc la progression constante de la civilisation islamique, la relation entre Art et Islam correspondant à celle entre l'art d'aujourd'hui et l'« Islam contemporain ». Loin de voir cette notion d'*art islamique contemporain* comme un simple prolongement de l'histoire de l'art islamique historique, il paraît désormais important d'étudier ce qui permet de distinguer la conception qu'avait le XIX^e siècle de la notion de civilisation islamique de celle qu'en a le XXI^e siècle débutant.

¹ L'usage de l'italique pour la locution *art islamique contemporain* remplace dans ce texte l'usage de guillemets.

² Exposition qui s'est tenue en marge de la 47^e Biennale de Venise en 1997.

Références

- Clifford, James (1996) [1988]. *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au xx^e siècle*, trad. de l'américain par M-A. Sichère, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Foucault, Michel (1994) [1966]. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- Khan, Hasan-Uddin. (dir.) (1997). *Modernities & Memories. Recent Works from the Islamic World*, New York, The Rockefeller Foundation.
- Price, Sally (1995) [1989]. *Arts primitifs, regards civilisés*, préf. de F. Zeri, trad. de l'américain par G. Lebaut, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Said, Edward (2000) [1993]. *Culture et impérialisme*, trad. de l'anglais par P. Chemla, Paris, Fayard, coll. « Le monde diplomatique ».
- Said, Edward (1997) [1978]. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, préf. de T. Todorov, trad. de l'américain par C. Malamoud, Paris, Seuil.
- Volpe, Michael (1996). « Art and Spirituality », *Arts & The Islamic World*, n° 29 (automne), p. 20-24.
- Williams, Raymond (2010) [1980]. *Culture et matérialisme*, préf. d'A. Bélanger, postface de J. Lecercle, trad. de l'anglais par N. Calvé et E. Dobenesque, Montréal, LUX éditeur.



YVES BERGERON

MUSÉOLOGIE ET PATRIMOINE : NOUVELLES PERSPECTIVES

La muséologie et le patrimoine constituent deux champs de recherche qui ont toujours été présents au sein du Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Par leurs travaux et leur enseignement, des personnes comme Pierre Mayrand, Michel Lessard, Robert Derome et Raymonde Gauthier ont ouvert au milieu des années 1980 de nouvelles perspectives dans le vaste champ du patrimoine québécois qui allait connaître un second souffle au début des années 2000 avec le projet de loi sur le patrimoine du ministère de la Culture et des Communications du Québec¹. De même, Fernande Saint-Martin, Louise Letocha, Raymond Montpetit et Laurier Lacroix ont donné un essor à la recherche en muséologie qui a conduit à la création, en 1987, du programme de maîtrise en muséologie; celui-ci a acquis, au fil des années, une reconnaissance internationale². Pour bien saisir le rayonnement de l'UQAM dans le monde des institutions muséales, il faut par ailleurs considérer le travail de commissariat de la grande majorité des professeurs du département qui collaborent régulièrement avec les musées, les centres d'exposition, les galeries et autres lieux de diffusion de l'art et de la culture. Au cours des dernières années, des professeurs, spécialistes de muséologie et de patrimoine³, se sont ajoutés au Département d'histoire de l'art et ont ouvert de nouvelles perspectives contribuant au renouvellement des approches et des objets de recherche.

En 2005, l'UQAM créait un nouveau programme de doctorat international en muséologie, médiation et patrimoine. D'abord associé à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (UAPV), ce programme compte depuis peu sur la contribution de l'École du Louvre (EDL) qui, faut-il le rappeler, fut la première institution française à offrir une formation associant histoire de l'art, archéologie et muséologie. L'UQAM occupe donc une position stratégique puisqu'elle est la seule université canadienne à offrir des programmes de formation aux trois cycles en muséologie et patrimoine.

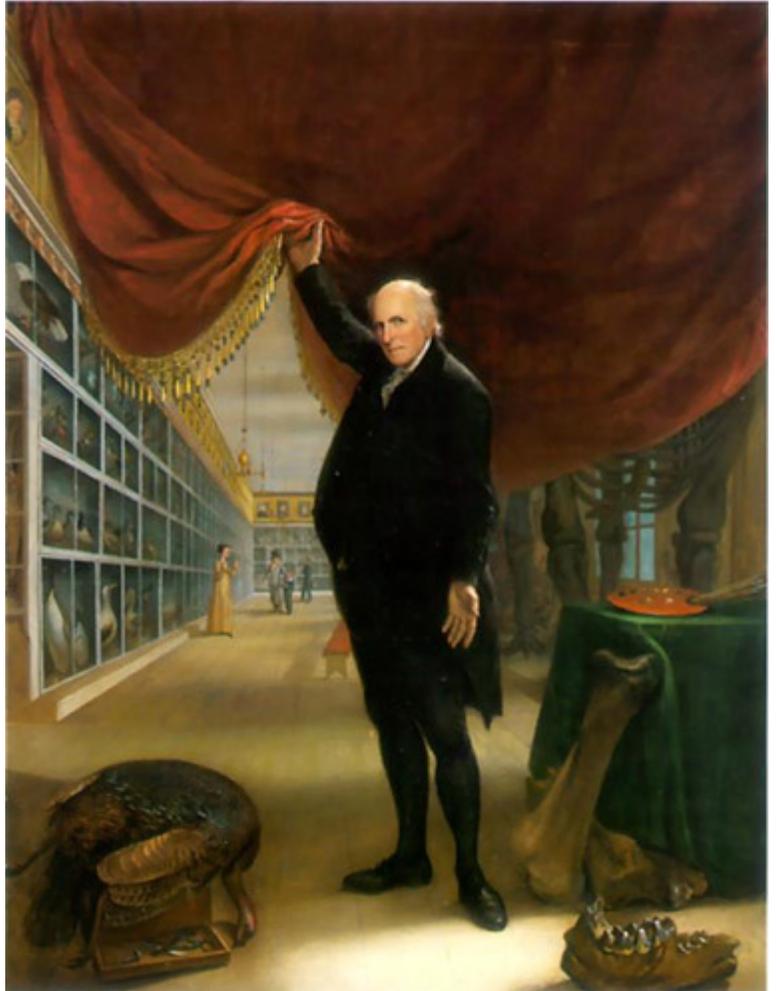


Le théâtre des objets : genèse des collections et des musées en Amérique

Formé en ethnologie et spécialisé en culture matérielle, j'ai commencé ma carrière en muséologie comme conservateur des collections au sein du réseau de Parcs Canada en travaillant plus particulièrement au projet de la Grande maison des Forges du Saint-Maurice, premier site historique témoignant du patrimoine industriel au pays, et du Lieu historique national de la Grosse-Île consacré à l'histoire de l'immigration au Canada. Puis, quand on m'a confié la charge du Musée de l'Amérique française en 1992, j'ai eu la responsabilité de réaliser l'inventaire des collections des musées de l'Université Laval. Ce vaste chantier de recherche sur les collections artistiques, ethnologiques et scientifiques de la première université francophone au Canada a permis de retracer l'origine de la plus ancienne collection au pays, collection qui a conduit à l'ouverture du premier musée canadien en 1806. Depuis que j'ai découvert cette histoire méconnue et oubliée, la recherche sur les collections et celle sur l'origine des musées au Québec sont devenues les deux grands axes qui orientent mes travaux. Je me suis donc employé, au cours des dernières années, à retracer l'origine des collections et des musées au Québec, et dans toute l'Amérique du Nord. En 1996, j'ai publié une première synthèse consacrée aux collections de l'Université Laval (Bergeron, 1996) et, en 2002, un second essai qui esquissait notamment l'origine des collections nationales du Musée national des beaux-arts du Québec et du Musée de la civilisation (Bergeron, 2002). Dans le cadre d'un séminaire de maîtrise sur les collections et la conservation, j'oriente d'ailleurs les étudiants de muséologie vers des enquêtes auprès de collectionneurs de manière à réfléchir à ce qui structure la quête des objets et la constitution de collections publiques. Cette réflexion sur les origines du collectionnement dans les musées et les collections particulières s'est poursuivie et a pris la forme d'un nouveau projet de recherche intitulé « Le théâtre des objets ». À partir d'un corpus d'œuvres et d'objets emblématiques de musées d'intérêt national, j'analyse les stratégies de médiation des musées et la construction des récits associés à ces objets phares. L'étude de ces objets dits « icônes » révèle les relations complexes qu'entretiennent les musées avec les collections. On y voit notamment comment se constitue sur la ligne du temps la valeur patrimoniale et muséale des objets, et de quelle manière ceux-ci sont instrumentalisés pour créer ou consolider les identités culturelles. Ainsi, l'étude de ces objets icônes permet-elle de démontrer que les musées nord-américains ont développé une conception diamétralement

opposée à celle des musées européens. En Europe, les musées publics sont nés au siècle des Lumières, et les collections royales et princières centrées sur les chefs-d'œuvre de l'art et de la culture ont alors déterminé l'une des caractéristiques fondamentales du musée comme lieu de conservation des trésors de l'humanité. En Amérique, les musées sont apparus à la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis dans un premier temps, puis au début du XIX^e siècle avec le mouvement d'indépendance des nouveaux États-nations.

13



Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum*, Autoportrait, 1822, Philadelphia Museum of Art. Premier muséologue américain qui a inauguré, en 1786, le Peale Museum.

On constate que les premiers musées américains conservent et valorisent des objets de la période coloniale et sont, au contraire des établissements européens, centrés sur la mise en valeur de la culture populaire. Le discours que les musées entretiennent sur les objets les plus significatifs des musées américains montre que nous sommes ici dans une autre logique, centrée

sur les reliques au sens où l'entend Krzysztof Pomian (2003) et le culte des héros qui ont fait l'Amérique et donné naissance à de nouvelles nations. Ce projet de recherche donnera donc lieu à un essai sur la genèse des musées en Amérique du Nord (Bergeron, 2009) et à la construction des identités nationales (Bergeron, 2010b).

Mémoires de la muséologie

Si les musées conservent soigneusement les archives consacrées aux œuvres et aux objets, on constate par ailleurs que les institutions muséales conservent peu de traces des directeurs, des directrices et des personnes ayant joué un rôle dans l'histoire des musées et de la muséologie en général. Nombreux sont les muséologues qui ont produit des expositions importantes et contribué à faire progresser la réflexion sur les musées. Cependant, rares sont ceux qui ont écrit sur leurs pratiques. Les Américains utilisent l'expression *Museum Masters* (Alexander, 1983) pour désigner ces personnes qui ont marqué l'histoire des musées. Avec mon collègue François Mairesse de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, j'ai entrepris de réaliser des entrevues auprès de muséologues américains et européens qui ont joué un rôle clé dans l'histoire récente des musées. Ces entrevues qui prennent dans un premier temps la forme de documentaires mettent en perspective le patrimoine immatériel de la muséologie. Leur contenu sera accessible sur le site Web du groupe Espace [recherche] Muséologies et Sociétés (E[r]MS) que nous avons constitué au sein du Département d'histoire de l'art de l'UQAM et fera l'objet d'une série de publications de référence. Deux ouvrages sont présentement en chantier. Le premier sera consacré à Roland Arpin, directeur fondateur du Musée de la civilisation qui a contribué à la reconnaissance de la muséologie québécoise sur la scène internationale. Le second mettra en lumière la contribution originale de Pierre Mayrand à la « nouvelle muséologie » au sein du Conseil international des musées (ICOM) et plus particulièrement au sein du Mouvement pour une nouvelle muséologie (MINOM).

Cet intérêt pour les personnes tient sans aucun doute à ma formation en ethnologie qui valorise le travail de terrain et le rôle des personnes comme sources premières. Ce n'est donc pas un hasard si le travail que je mène sur les collections et les musées tient compte du concept de patrimoine immatériel. Il s'agit d'ailleurs d'une dimension qui se révèle fondamentale pour bien comprendre les fondements de la muséologie nord-américaine (Bergeron, 2010c). Comme je l'ai démontré dans plusieurs projets de

recherche, les musées d'histoire et de société constituent le cœur du réseau des musées nord-américains dans la mesure où ils représentent à eux seuls plus de la moitié des institutions muséales et qu'ils restent les musées les plus fréquentés. La muséographie de ces musées est d'ailleurs fondée sur le récit (Bergeron, 2010a).

Conscients que la muséologie est une discipline en émergence avec une communauté spécifique, un vaste réseau mondial, ses institutions (ICOM, UNESCO et associations nationales), une littérature qui lui est propre et ses auteurs, André Desvallées et François Mairesse ont constitué le Comité International pour la Muséologie (ICOFOM) au sein de l'ICOM, une équipe de chercheurs pour concevoir les bases de ce qui allait devenir le *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*. Publié en 2011 par l'éditeur Armand Colin avec le soutien de l'ICOM, le dictionnaire regroupe sept auteurs francophones qui ont produit des textes de synthèse sur les principaux concepts qui structurent la pratique et la théorie en muséologie. Avec Raymond Montpetit de l'UQAM, j'ai eu la chance de participer à ce projet et de contribuer à la rédaction de trois chapitres : « Collection », « Préservation » et « Recherche » (Bergeron 2011a, 2011b ; Bergeron et Davallon, 2011). L'intérêt de cet ouvrage collectif tient à sa structure particulière. Autour de vingt et un concepts clés⁴, on voit se dessiner l'épistémologie des notions qui structurent la discipline tout en se familiarisant avec les principaux auteurs et courants de pensée qui traversent l'histoire des musées. Chaque chapitre suit la même structure et se termine par une réflexion sur les enjeux propres au concept qui en fait l'objet. Il ne s'agit donc pas d'un recueil d'articles, mais d'un véritable ouvrage collectif qui constitue un ensemble cohérent où les différents chapitres se complètent. André Desvallées et François Mairesse ont récemment formé une équipe coordonnée par notre collègue Jennifer Carter pour entreprendre la traduction en anglais de cet ouvrage qui en moins d'un an est devenu la référence pour l'enseignement et la recherche en muséologie dans le monde francophone. Comme l'a rappelé à plusieurs occasions François Mairesse, cet ouvrage ne constitue pas une fin en soi, mais un point de départ qui propose des balises pour faire progresser la réflexion sur le rôle du musée et de la muséologie comme discipline émergente.

L'univers des musées au Québec

Au-delà de la perspective historiographique consacrée à la genèse des collections et des musées, j'ai développé en parallèle des projets de recherche sur la réalité contemporaine des institutions muséales. C'est pourquoi je me consacre notamment à l'étude des tendances en muséologie selon une approche sociologique de la culture. Après un premier ouvrage publié en 2005 sur les nouvelles frontières des musées et de la muséologie (Bergeron, 2005), j'ai organisé avec Daniel Arsenault un colloque sur les nouvelles tendances sociétales qui contribuent à transformer les musées et les pratiques culturelles. L'ouvrage collectif rédigé à partir des actes du colloque doit bientôt paraître sous le titre *Musées et muséologie : au-delà des frontières*. Il traite notamment de la façon dont les nouvelles technologies obligent les musées à revoir leurs pratiques et à repenser leurs rapports avec les visiteurs. Cette réflexion sur les grandes tendances se poursuit au sein du groupe de recherche E[r]MS qui s'associe à l'Université Paris 3 dans le cadre d'un atelier de réflexion prospective (ARP) ayant pour thème « Nouveaux défis pour le patrimoine culturel ».

Au chapitre des grandes tendances, il convient de souligner la mobilité sociale et la présence significative des communautés culturelles dans les musées. Au sein du Centre interuniversitaire sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT), nous menons une réflexion sur la présence des communautés culturelles dans les collections des musées nationaux et plus particulièrement des musées montréalais. Deux questions fondamentales sont abordées. Quels sont les objets conservés dans les musées qui témoignent de la contribution des communautés culturelles à l'histoire et la culture québécoise? Quelle place les musées font-ils aux communautés culturelles dans les activités de médiation de la culture?

De manière plus pragmatique, j'ai exploré au cours des dernières années l'univers du patrimoine et des musées dans le cadre du projet de recherche consacré à l'état des lieux du patrimoine et des institutions muséales au Québec mené par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec. Cette vaste enquête statistique a permis de recueillir des données de l'ensemble des institutions patrimoniales et muséales du Québec en 2005. Ses résultats ont mené à la publication, entre 2006 et 2010, de onze rapports de synthèse accessibles sur le site de l'Observatoire. J'ai contribué à quatre d'entre eux : le premier, qui présente globalement le projet (Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2006) et deux rapports spécifiques sur les structures de financement (Bergeron et coll., 2007) et la

contribution des institutions muséales au développement des collections, des expositions, des publications et de la diffusion Web (Bergeron et coll., 2008). Un dernier rapport a été consacré aux retombées économiques du patrimoine et des musées (Dumas et Bergeron, 2010). Ce projet de recherche doit se poursuivre en analysant cette fois les conditions de travail dans les institutions muséales au Québec.

En prenant connaissance des différents projets de recherche que je mène, on pourra constater que je privilégie trois approches méthodologiques : les approches historiographique et ethnologique prédominent dans les travaux consacrés à la genèse des collections et des musées. Quand il s'agit d'examiner les tendances et pratiques culturelles, j'emprunte plutôt les méthodes propres à l'ethnologie de la culture.

¹ Cette politique est le résultat du rapport Arpin sur le patrimoine auquel j'ai contribué à titre de coordonnateur et de coauteur (Bergeron, 2000).

² Chaque année, le programme conjoint de maîtrise accueille vingt nouveaux étudiants dont un sur trois est européen (français, belge ou suisse). Ces étudiants déposent leur candidature à l'UQAM ou s'inscrivent à l'aide des ententes CRÉPUQ entre la France et le Québec.

³ Je pense notamment à Daniel Arseneault, Marie Fraser, Dominic Hardy, Barbara Clausen et Jennifer Carter.

⁴ Outre le *Dictionnaire*, voir également la synthèse des concepts clés publiés en français, en anglais, en espagnol, en chinois et en russe accessibles en format PDF sur le site d'ICOM (Desvallées et Mairesse, 2010).

Références

- Alexander, Edward P. (1983). *Museum Masters. Their Museums and Their Influence*, Nashville (TN)/Walnut Creek (CA), American Association for State and Local History/Altamira Press.
- Bergeron, Yves (2011a). « Collection », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 53-69.
- Bergeron, Yves (2011b). « Préservation », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 453-471.
- Bergeron, Yves (2010a). « L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord », *Ethnologie française*, vol. XL, p. 401-411.
- Bergeron, Yves (2010b). « Le rôle des musées dans la construction des identités nationales », in André Charbonneau et Laurier Turgeon (dir.), *Patrimoines et identités en Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 149-169.
- Bergeron, Yves (2010c). « Métissage entre musées d'art et musées de société », *Culture & Musées*, n° 16, p. 45-63.
- Bergeron, Yves (2009). « La révolution du réseau des musées québécois », *Musées. 50^e anniversaire de la SMQ*, Montréal, Société des musées québécois, vol. xxviii, p. 14-29.

- Bergeron, Yves (dir.) (2005). *Musées et muséologie : Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Québec/Montréal, Musée de la civilisation/Société des musées québécois.
- Bergeron, Yves (2002). *Un patrimoine commun. Les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*, Québec, Musée de la civilisation.
- Bergeron, Yves (coor.) (2000). *Un présent du passé. Proposition de politique du patrimoine culturel déposé à Agnès Maltais, ministre de la Culture et des Communications du Québec*, Québec, Groupe-conseil sur la politique du patrimoine culturel.
- Bergeron, Yves (1996). *Trésors d'Amérique française*, Québec/Montréal, Musée de l'Amérique française/Fides.
- Bergeron, Yves et Davallon, Jean (2011). « Recherche », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 527-542.
- Bergeron, Yves et Dumas, Suzanne (2008). *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 8. Les institutions muséales du Québec, activités et rayonnement*. Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- Bergeron, Yves, Dumas, Suzanne, Cardinal, Geneviève et Thibault, Marie-Thérèse (2007). *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 3. Les institutions muséales du Québec, redécouverte d'une réalité complexe*. Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- Desvallées, André et Mairesse, François (dir.) (2010). *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, ICOM, <http://icom.museum/normes-professionnelles/concepts-cles-de-museologie/L/2/>.
- Dumas, Suzanne et Bergeron, Yves (2010). *État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives. Cahier 10. L'impact économique des dépenses de fonctionnement des établissements*, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- Pomian, Krzysztof. (2003). *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Gallimard.
- Thibault, Marie-Thérèse (dir.) (2006) Observatoire de la culture et des communications du Québec (2006). *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 1. Premier regard*, Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.



JENNIFER CARTER

LES MUSÉES ET LA MUSÉOLOGIE, ARCHITECTURES DE RÉFLEXION

Les musées sont des chambres de chants. Tantôt murmure, tantôt orchestre éclatant. Toujours rythmée, la parole parle dans toutes les langues, elle se mêle et se reconstruit à chaque génération. Les champs de bataille sont les lieux les plus silencieux de l'Histoire. Mais les œuvres sont bavardes, elles sont vivantes. Elles ne sont pas différentes de notre vie quotidienne, elles ressemblent aux affiches et aux couloirs du métro, à la place publique, aux alcôves. Elles disent les jours qui se succèdent, les tâches de la vie, les petites douleurs et les menus plaisirs, le bourgeonnement des naissances, la destinée, les dérisoires trahisons. Entrez dans cette maison sans excessive appréhension ni révérence...
J.M.G. Le Clézio, *Les musées sont des mondes*

Le champ muséal est vaste et les fonctions des musées toujours en évolution ; pourtant, les différents musées généraux et spécialisés partagent un rôle qui est non seulement fondamental, mais essentiel au projet muséal : ils expriment et valorisent les relations humaines avec le monde. Tant par leur présence architectonique que par les collections matérielles et immatérielles qu'ils abritent, les musées sont des architectures de réflexion. Leur étude permet qu'une analyse profonde soit portée sur la pensée humaine, et sur les façons uniques dont l'humanité se définit face à la réalité à travers le temps.

La muséologie, c'est la discipline qui étudie ce champ muséal. Pour certains, la muséologie est une science analysant non seulement l'histoire de l'institution et ses rôles sociaux, culturels et politiques, mais également l'organisation et les fonctions des musées, telles la conservation, l'éducation, l'exposition, et la recherche. Cette définition, proposée par le muséologue et professeur français Georges Henri Rivière dans les cours que celui-ci a donnés sur la muséologie à la Sorbonne entre 1970 et 1982, souligne que la muséologie est avant tout un champ d'étude à volets polyvalents (Rivière, 1989).

Pour d'autres, la muséologie ne constitue pas une science en soi, mais plutôt

une discipline en développement qui aborde le phénomène du musée au moyen de fondements théoriques interdisciplinaires. Ces fondements sont dérivés des disciplines des sciences humaines, sociales et naturelles ainsi que de l'éducation, pour lesquelles les institutions sociales et culturelles – dont les musées et lieux de diffusion – sont des points repères : l'histoire de l'art, l'anthropologie, l'histoire, la communication, la pédagogie et la sociologie, parmi bien d'autres.

Le musée : institution culturelle, objet complexe

Les musées en tant que phénomène culturel ont une longue histoire. Plusieurs écrivains, dont le géographe et historien grec Strabon, ont décrit les premiers musées à l'époque de l'Antiquité classique – le *mouseion* (selon la désignation grecque) – à l'image d'un lieu d'enquête philosophique. Ces descriptions ne s'attardent pas sur les architectures iconiques et collections matérielles par lesquelles nous connaissons les musées publics depuis la fin du XVIII^e siècle, mais plutôt sur l'idée d'un lieu de réflexion et de débat. Ces premiers modèles muséaux rappellent les Académies philosophiques telles que le Lycée d'Aristote et l'Académie de Platon, où les activités intellectuelles de philosophes constituaient le rôle principal du projet muséal. Comme le remarque François Mairesse, ces premiers musées accordaient plus d'importance aux relations entre les êtres qu'aux relations entre les objets et les êtres (Mairesse, 2002 : 14-19).

Les musées ont évolué de manière importante depuis leur origine il y a deux millénaires, et leur développement à l'époque moderne se caractérise par la prééminence de leurs collections matérielles (et plus récemment, immatérielles) au sein de l'institution, ainsi que par l'importance de la fonction pédagogique du musée en tant que lieu d'éducation non formelle. En vertu de cette dynamique, les musées sont devenus des institutions culturelles complexes, dont les fonctions et rôles polyvalents vont de la collection, la protection et l'interprétation du patrimoine matériel et immatériel, à la construction d'identités culturelles, la valorisation des besoins communautaires ainsi que l'expression et la réalisation même de valeurs sociales.

L'émergence de la nouvelle muséologie dans les années 1970 et 1980 a fait suite à une crise qui avait secoué les musées classiques axés sur des collections durant les années 1960, crise issue d'un bouleversement global des valeurs au sein de la société de l'époque. Selon les muséologues Peter Davis et Peter van Mensch, deux révolutions ont marqué

l'histoire des musées : la première, à la fin du XIX^e siècle, étant liée à la professionnalisation dans les pratiques muséales, la seconde dans les années 1970 remettant en question le rôle du musée. Cette réévaluation a mené à une *nouvelle* muséologie, à une muséologie qui s'impliquait directement dans les débats de la société. Ce mouvement a instauré de nouveaux modèles de musées ainsi que de nouvelles formes de participation de la collectivité et de nouvelles vocations pour les musées qui reconnaissent le potentiel de l'institution d'agir au service de la société et de son développement. Cette vocation est reprise dans la nouvelle définition qu'accorda le Conseil international des musées (ICOM) au musée en 1974 : « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation¹. » (site consulté en mai 2012) Depuis lors, de nouvelles catégories de musées ne cessent d'apparaître, et leur implication dans la société civile a multiplié nos attentes à l'égard du projet muséal.

Des architectures de réflexion

Le musée est une parmi plusieurs institutions sociales dédiées au savoir, à l'apprentissage et à l'exploration de la vie quotidienne. Carr nous rappelle qu'en tant que structure de la connaissance, les musées ont le rôle important d'encourager et d'accroître une culture d'enquête (Carr, 2003 : xv).

L'étude des musées nous permet une meilleure connaissance des façons par lesquelles les êtres humains saisissent individuellement et collectivement leur monde. Mieux comprendre pourquoi et comment nous créons des collections et à quelles fins, comment nous concevons les musées pour héberger ces collections, et enfin, comment les musées constituent eux-mêmes un dispositif dans la communication de l'information nous permet de brosser le portrait culturel et sociologique d'une collectivité à un moment précis dans le temps.

Que la muséologie se caractérise par sa multidisciplinarité relève de la complexité même de l'objet à l'étude : l'institution muséale. Au sein de son développement, la muséologie s'est prononcée et spécialisée sur la scène internationale. Aujourd'hui, nous parlons non seulement de la muséologie au sens large, mais également de pratiques muséologiques distinctes (la muséologie de la réconciliation, de l'objet, de la citoyenneté, de l'urbanisme et des droits de la personne) alors que la recherche en muséologie porte

non seulement sur les collections, mais également sur le musée lui-même. Sous la rubrique de la recherche en muséologie, citons l'étude des histoires institutionnelles des musées, des collections, et des collectionneurs ; des publics, de leur comportement, et des moyens d'apprentissage en milieu muséal ; des méthodes et pratiques de conservation ; du phénomène de l'exposition et du musée en tant que média et outil de communication ; des domaines connexes des patrimoines matériels et immatériels ; des théories de l'objet ; du tourisme culturel et du développement durable ; de la culture et du postcolonialisme ; de la professionnalisation des travailleurs muséaux et de l'émergence des musées virtuels ou de la cybermuséologie.



Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chili, photo : Jennifer Carter

22

Ces champs de recherche font appel à des fondements théoriques spécifiques et, collectivement, aboutissent à une compréhension plus riche de la complexité du phénomène muséal.

Depuis les années 1980 – moment où les programmes en muséologie ont connu un véritable essor en milieu universitaire à travers le monde, et sous l'influence du virage académique aux pratiques critiques de certaines disciplines (citons l'histoire de l'art, le féminisme, les études culturelles et la muséologie même) – la muséologie jouit d'une certaine réflexivité qui

confirme l'importance d'étudier les rôles toujours évolutifs des musées au sein de la société. Si les musées ont connu leurs débuts en Antiquité classique en tant que lieux de débat, à quelles images sont-ils conçus aujourd'hui et comment pouvons-nous imaginer leurs futurs rôles?

Axes de recherche

J'oriente ma recherche en muséologie selon deux axes principaux.

Le premier vise largement le phénomène de la représentation dans le domaine muséal et, plus précisément, les relations entre la représentation à l'échelle de l'architecture des musées, ainsi qu'à celle de la scénographie de l'exposition. La recherche dans ce domaine analyse non seulement comment les musées participent à la construction d'identités culturelles par les choix architectoniques et de design, mais également par les messages métaphoriques ou narratifs véhiculés par les expositions.

Une telle étude se penche sur la trajectoire de l'idéal à l'icône dans l'architecture et l'aménagement des musées. L'étude historique et théorique de l'idée du musée depuis l'origine du concept architectural du musée idéal (le musée-monument) au siècle des Lumières, en passant par l'âge moderne (machine à exposer) et devenant, depuis la dernière génération, l'icône de la contemporanéité (lieu de *poesis* artistique), illustre la conception évolutive des musées au sein de la société. L'analyse des métaphores des programmes architecturaux et de la muséographie d'expositions aborde l'institution muséale en tant que dispositif de communication. Une telle analyse privilégie les approches méthodologiques des domaines connexes que sont l'histoire de l'architecture et l'histoire de la communication, où le corpus et les artefacts (plans, esquisses, dessins, photos, écrits) sont le site même.

Les analyses de la représentation examinent la façon dont les institutions muséologiques non seulement reflètent, mais adoptent un mandat de performance dans l'arène plus large de l'action humaine. En imprimant une trajectoire historique à l'analyse, les enjeux muséologiques sont reliés aux continuités et aux disjonctions historiques plus larges, puisqu'ils sont modelés par la variation des valeurs politiques, religieuses, sociales et culturelles. Quand ils sont étudiés méticuleusement et en profondeur, les lieux de représentation et les institutions muséologiques, en plus de refléter des thématiques culturelles, révèlent la façon dont les individus appréhendent le monde à leur époque.

Le deuxième axe de ma recherche porte sur la relation entre les musées,

les droits de la personne et la justice sociale. La muséologie des droits de la personne est un domaine émergent qui allie les pratiques de la muséologie traditionnelle à des formes d'activisme civique et social. Cette recherche étudie notre culture des droits de la personne et sa relation avec la muséologie, et fait valoir que différentes approches muséologiques de la représentation et de la défense des droits de la personne peuvent affecter de futures interprétations concrètes de ces droits dans d'autres secteurs sociaux. Un nombre croissant de musées adoptent les causes liées aux droits de la personne et à la justice sociale dans leurs missions, expositions, et médiations : citons notamment le Musée canadien pour les droits de la personne à Winnipeg (Manitoba), le Museo de la Memoria y los Derechos Humanos à Santiago (Chili), et *Liberty Osaka* (Musée des droits de la personne d'Osaka) au Japon. Ces musées qui, à travers le prisme des droits de la personne, abordent le sujet de la transgression de relations sociales en traitant de génocide, de droits civils, de guerre et d'esclavage, se caractérisent en outre par la diversité de leurs approches. Les discours muséologiques s'intéressent à maintes facettes de ces sujets, de la célébration ou de la protection des droits, à l'expérience collective de transgression des droits fondamentaux de certains peuples.

Si les musées des droits de la personne semblent poursuivre le même objectif, celui de faire des droits de la personne un phénomène muséologique, la nature de leur investissement dans ce sujet est pourtant loin d'être universelle. Leurs cadres d'interprétation vont du lieu de commémoration à la didactique et à l'activisme, alors que leurs missions vont de la pédagogie à la preuve. Cette recherche pousse encore plus loin l'analyse des fondements du discours muséologique sur les droits de la personne (discours tant politique que social et pédagogique), ses stratagèmes discursifs, et les rôles et usages sociopolitiques des musées dans une culture globale des droits de la personne, en s'attardant à la nature de la responsabilité humaine face aux violations des droits de la personne et à la façon dont les musées dédiés à cette cause assument leurs responsabilités à cet égard. Elle examine notamment la façon dont ce discours est façonné dans des contextes sociopolitiques, juridiques et culturels différents, au moyen d'analyses comparatives historiographiques et sémiotiques, et par des entrevues sur le terrain.

Comment qualifier la relation évolutive entre ces musées et l'État : en tant qu'outil politique et technologie morale (Cameron, 2006) ou en tant qu'instrument de réelle influence sociale et lieu « d'échange démocratique » (Lynch et Alberti, 2010)? Ma recherche examine comment les musées ont une

fois de plus redéfini leurs rôles au sein de la société, en adoptant notamment une stratégie d'intervention inspirée des discours de la pédagogie des droits de la personne. Voilà qui nous rappelle, suivant les paroles de l'écrivain J.M.G. Le Clézio, que les musées, après tout, sont des mondes.

¹ http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html

Références

- Cameron, Fiona (2006). « Beyond Surface Representations: Museums, Edgy Topics, Civic Responsibilities and Modes of Engagement », *Open Museum Journal*, n° 8.
- Carr, David (2003). *The Promise of Cultural Institutions*, Lanham (MD), Altamira Press.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2011). *Les musées sont des mondes*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre.
- Lynch, Bernadette et Alberti, Sam (2010). « Legacies of Prejudice: Racism, Co-production and Radical Trust in the Museum », *Museum Management and Curatorship*, vol. xxv, n° 1 (mars), p. 13-35.
- Mairesse, François (2002). *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Rivière, Georges Henri (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie/Textes et témoignages*, Paris, Dunod-Bordas.



barbara CLAUSEN

La VÉRACITÉ DE LA DOCUMENTATION
DE LA PERFORMANCE

Depuis 2005, la méthodologie de ma recherche s'appuie sur les théories de la performance et des nouveaux médias ainsi que sur les pratiques qui remettent en question les institutions artistiques et les conditions d'exposition et d'archivage de la performance. Mes intérêts portent sur les nouvelles modalités de la performance en art contemporain depuis les années 2000, sur la dialectique entre la mise en scène du documentaire et le documentaire de la mise en scène qui a influencé le commissariat d'exposition des pratiques performatives, ainsi que sur le rôle de médiation de ces pratiques en art contemporain depuis les années 1960 et 1970 et leurs incidences sur les politiques de conservation muséale.

L'art de la performance est un médium hybride qui prend forme à travers divers médias et types de mises en scène et repousse les frontières de la dialectique traditionnelle entre le réel et le médiatisé. Média paradigmatique des ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles, il s'inscrit dans un réseau de discours culturels et historiques. Son analyse exige par conséquent l'application d'une méthodologie complexe qui englobe la connaissance non seulement des domaines de l'histoire de l'art, mais également de ceux de la performance, des études théâtrales, des théories du cinéma et de la photographie, ainsi que des approches utilisées par les chercheurs en études culturelles et de genre¹. L'étude des diverses démarches méthodologiques connexes à l'histoire et à l'historiographie de l'art de la performance repose sur une compréhension théorique et évolutive de l'interdisciplinarité et de l'autoréflexivité du médium. Cela est primordial non seulement pour la remise en question continue et la réécriture de l'histoire de l'art, mais également pour la constitution contingente de l'imaginaire collectif que représentent les pratiques performatives dans la société d'aujourd'hui, de plus en plus axée sur les médias.

Introduction

Au cours des cinq dernières décennies, l'art de la performance s'est transformé, passant d'une entité autodéterminée et autonome à une entité publique, activiste, revenant à sa fonction d'enquête sociopsychologique. La connaissance de ce qu'est un public sensibilisé sur le plan politique et l'intégration de l'art dans ce domaine diffère de ce qui existait dans les années 1960 et 1970. L'art de la performance n'est plus seulement un genre artistique, mais un mode de production et un outil parmi de nombreux autres permettant de faire face à l'état des choses tant à l'échelle locale que mondiale. Une génération d'artistes utilise la performance comme méthode pour aborder l'historiographie de la performance comme partie intégrante de leur stratégie. Leurs œuvres soulignent les diverses façons dont leur présence et celle des autres servent d'outil eu égard à leurs enquêtes sur les nombreux liens entre la société et l'art ainsi que sur les aspects multiples de ces liens.

Deux facteurs sont essentiels pour l'analyse historique des pratiques performatives du passé et du présent. En premier lieu, l'art de la performance ne peut être saisi que lorsque les contextes culturels et les conditions économiques et sociales à l'intérieur desquels il se développe sont pris en compte. En deuxième lieu, les diverses phases impliquées dans une performance se chevauchent et, à ce titre, font partie intégrante de l'œuvre et des aspects sous lesquels celle-ci continue de résonner après sa présentation initiale. L'analyse en histoire de l'art d'une pratique artistique contingente fondée sur le temps comme la performance exige non seulement qu'on examine le contexte historique de sa création, mais également qu'on réfléchisse à ce qui advient après la performance, en considérant comment celle-ci s'est transformée ou non en traversant les époques et les cultures. Les artistes performeurs qui se sont abstenus de documenter leurs performances sont aujourd'hui, pour la plupart, oubliés. Toutefois, la majorité d'entre eux étaient conscients de la nécessité de documenter leurs actions afin d'en assurer la pérennité. Tout d'abord images dans la presse écrite, puis documents historiques et enfin œuvres d'art à part entière, les photographies et les films des performances font à présent partie des archives artistiques publiques. Tout compte fait, seulement quelques-uns de ces témoignages visuels évoquent le mythe de l'original et figurent au rang des images canoniques. Les performances ne prennent pas fin en même temps que la représentation, mais se perpétuent plutôt comme forme artistique à travers leur médiatisation. À côté des quelques images en

circulation qui les documentent, elles laissent derrière elles une multitude de documents qui au départ ne sont pas destinés à être publiés ni à avoir quelque valeur historique. Chaque performance en direct est fondée sur le potentiel de sa répétition, de la même manière que les médias créent d'entrée de jeu la « réalité » et l'illusion de la présence et de l'absence.

Lorsque, pour la première fois, j'ai vu le collage *This is not the Documentation of a Performance* (1976) d'Adrian Piper, j'ai pris conscience de l'influence qu'ont la documentation et la médiatisation des performances sur la revendication fondamentale de l'authenticité de cette pratique. La reproduction d'une image de presse, en noir et blanc et à gros grains, intitulée *Squatters Fight Eviction by Church* (*Les squatteurs se battent contre leur expulsion par l'Église*), montre un groupe de gens rassemblés sur une ligne de piquetage et protestant contre la perte de leurs logements devant la cathédrale néogothique Saint John the Divine située dans le Upper West Side de New York. Dans son œuvre, Piper a remplacé le texte figurant sur l'une des pancartes des manifestants par : « This is not a Performance ». Le titre reprend en partie la phrase « This is not the Documentation of a Performance », soulignant ainsi les niveaux de lecture étagés des médias par rapport à l'évènement lui-même, à l'image comme indice de l'évènement et à l'œuvre d'art. Le message de l'artiste ne constitue pas seulement une critique institutionnelle du marché immobilier, de la politique municipale et de l'Église catholique dans la ville de New York, mais vise de manière évidente les attentes et les idées préconçues du public relativement à l'art de la performance. Auditoire privilégié – que la performance ait eu lieu il y a un jour, des mois ou des années – que celui qui regardera toujours ce collage spécifique uniquement comme une image artistique créée à partir de l'image de presse d'un évènement passé, sans lien avec une quelconque responsabilité politique immédiate.

On ne doit pas tenir pour acquis l'apport du nombre considérable d'images en noir et blanc, de vidéos et de films qui médiatisent l'histoire de l'art de la performance. Par le passé et aujourd'hui encore, la diffusion de ces images demeure cruciale. En effet, elles continuent de servir non seulement de documents sources, mais également de matériau de départ pour débattre de la « canonisation », de la renaissance et de la popularité actuelle de l'art de la performance. En exposant le contexte de la représentation visuelle de l'art de la performance, passé et présent, on rend l'invisible visible. Les images ne sont pas une représentation de la nature, mais correspondent aux constructions langagières du sens. Les artistes de la performance produisent

et reproduisent les expériences et les pratiques sociales, linguistiques et non linguistiques, qu'ils concourent à construire et à déconstruire. Par conséquent, on doit à la fois analyser ce qui a pu prendre place à l'extérieur du cadre d'une photographie iconique et se demander si d'autres images auraient montré une autre histoire de l'art de la performance.

Étant donné sa prétention à l'authenticité et son statut d'évènement, l'art de la performance peut adopter une forme d'expression processuelle, définie par sa nature évènementielle et son ouverture à la participation et à la médiation. Kathy O'Dell soutient que la façon dont nous percevons les performances du passé équivaut à un déplacement de l'expérience tactile, et que le changement paradigmatique en résultant – puisqu'on est passé d'un évènement ontologique à un processus épistémologique – façonne notre conscience du corps et de l'expérience physique depuis les années 1970 (O'Dell, 1997 : 75). O'Dell établit un lien spécifique entre ce déplacement et les conditions sociopolitiques de cette décennie, au cours de laquelle cette forme artistique a été nommée et où la documentation photographique a pris son essor (O'Dell, 1997 : 80). En recourant à la documentation de l'art de la performance pour explorer l'expérience tactile d'évènements du passé, on comprend la façon dont on réagit à une expérience qui n'a pas été vécue comme telle. Ces performances passées et actuelles, de même que le degré de conscience accrue qu'elles manifestent envers la politique culturelle, se trouvant reflétées dans leur choix de médiation, nous apprennent quelle est la différence entre être témoin et être spectateur d'un évènement.

La réussite de l'art de la performance réside dans la remise en question de la réception passive des liens entre le corps, le soi et les spectateurs, et dans l'analyse du pouvoir du regard, englobant le corps médiatisé à travers ses modes de représentation. Les photographies, les vidéos et les films en circulation perpétuent ce qui est mis en scène dans la documentation et ce qui est livré dans la mise en scène, peu importe l'intention sensationnaliste, activiste ou politique de l'artiste. Les stratégies de distribution de la documentation et des documents éphémères de tout genre ont démontré le statut de l'art de la performance et lui ont permis de s'enraciner de façon durable comme symbole de transformation sociale dans la mémoire culturelle collective. En devenant un dispositif de son époque, l'imaginaire collectif quant au sens de l'art de la performance se confond de plus en plus avec son objet historique. Selon Philip Auslander, cela signifie « envisager les liens entre les formes réelles et les formes médiatisées [...] comme étant historiques et contingents, et non donnés ontologiquement ou déterminés par la technologie ». Il conclut que « le réel est en fait

un reflet de la médiatisation » (Auslander, 1999 : 51). Le caractère en matière de performance comme le montage photo de Piper a montré que la documentation d'un événement conçu comme une performance représente la performance en elle-même – ce qui diffère de l'idée d'une documentation purement ontologique de la performance (Auslander, 2006 : 27).

Depuis le milieu des années 1990, l'art de la performance a connu un renouveau entraînant un flux constant d'événements en direct devant public, dans les espaces d'organisations à but non lucratif, les galeries, les musées et les foires artistiques. La montée de la valeur symbolique de l'art de la performance est étroitement liée à sa valeur marchande, qui a augmenté de façon remarquable à travers les acquisitions privées et institutionnelles. Un très grand nombre d'expositions et de colloques sur le sujet, continuent de perpétuer et d'explorer ces développements. La pertinence croissante du performatif en politique, en économie, en théorie et en art a entraîné non seulement de nouveaux projets, mais également un nombre infini de renouvellements et de reconstitutions. Pris au milieu de cette recherche participative de l'effet à tout prix, nous nous trouvons immergés dans l'éphémère et les reconstitutions, qui brouillent les frontières entre l'historicité nostalgique, l'acquisition axée sur le marché et l'appropriation subversive. De nombreuses raisons se trouvent à l'origine de cette tendance : l'une est la tentation de vouloir encadrer notre compréhension actuelle de ce qu'est le politique en art et de trouver de nouveaux moyens d'expression qui soient en réaction directe aux questions sociales et politiques actuelles. Ce désir immédiat d'émancipation est alimenté par une nostalgie du contexte culturel des années 1960 et 1970, marqué par le désir, parfois romantique, de révolution et de changement social (Kuzma, 2005 : 71).

L'équilibre évident entre la vie au quotidien et l'art de la performance est devenu une forme d'expression ainsi qu'une métaphore des mouvements politiques et d'émancipation. Lorsqu'on compare les performances du début de l'histoire de cette pratique à celles d'aujourd'hui, on peut dégager plusieurs points communs. Par exemple, ces époques sont toutes deux marquées par des événements traumatisants et par une mutation idéologique dans les médias et la politique. Les œuvres performatives présentées ici traitent en profondeur de questions touchant les liens entre communication et notion de spectateur, action politique et « actions physiques », oscillant entre une matrice référentielle et indiciaire d'une part, et le corps du performeur et son rôle dans la sphère publique d'autre part.

La mise en représentation calculée de l'artiste américaine Sharon Hayes, de son regard inquisiteur tourné vers le passé, est essentielle pour comprendre la

dimension politique de l'ici et maintenant. Sa série de performances de 2005 à 2012 et son installation *In the Near Future*² font partie de recherches continues sur le phénomène de la contestation, qui consistent en une série d'actions anachroniques et spéculatives réalisées dans l'espace public. Hayes s'est promenée à divers endroits de New York, Vienne, Londres et Varsovie avec des pancartes portant différents messages de revendication. Chacun des slogans renvoyait à une manifestation qui s'était tenue à cet endroit. Le public était invité à documenter ces actions plutôt que de simplement les observer. À la fin de chaque journée, les images prises par les photographes invités étaient installées et présentées comme une collection toujours plus



Sharon Hayes, *In the Near Future New York*, 2005-2008

grande de points de vue sur Hayes. La participation du public légitimait sa présence dans la sphère publique. Dans l'installation, les images servaient d'intermédiaires entre son action politique singulière et la performance. Ainsi, son installation se transformait en une exploration archivistique de ses rôles comme artiste et militante, tout en examinant le pouvoir des revendications passées et leurs rapports avec le domaine public. Quand des événements historiques acquièrent une nouvelle actualité, ils subissent souvent des transformations en raison de l'immédiateté de la réaction du

public, de la mémoire collective et de l'oubli présumé de l'évènement. Hayes met en valeur les circonstances de la représentation visuelle de l'art de la performance, permettant ainsi à l'invisible d'être vu. Elle montre comment les images, qu'elles soient issues des beaux-arts ou des médias de masse, ne représentent ni la nature ni la réalité, mais participent plutôt de la création de ce que nous croyons être la réalité (Tugendhat, 2002 : 313).

Les œuvres de Piper et Hayes illustrent à leur façon le potentiel politique de l'art de la performance et de sa relation contingente avec les médias et le public. En outre, elles sont caractéristiques de l'évolution de cette pratique artistique, passant de l'évènement de la rue à l'image au mur. En même temps, les pratiques performatives illustrent combien l'art de la performance, à compter des années 1970, incarne un désir collectif d'émancipation des structures de l'hégémonie et des structures institutionnelles du monde en général et du monde de l'art, ainsi que le désir de célébrer cette pratique de libération. Ainsi, mon but est d'examiner la nature dialogique des frontières existant entre art et politique à travers le performatif, à la fois comme type et média de pratique artistique, en analysant les dynamiques réelles sur le même plan que ses stratégies de médiatisation.

Les artistes qui choisissent de travailler en performance produisent et reproduisent les expériences et les pratiques sociales, linguistiques et non linguistiques qu'ils contribuent à développer et à déconstruire. Malgré leurs diverses approches, ces artistes ont en commun la remise en question de structures données en faisant référence aux conditions sociales de même qu'aux faits historiques. Ils cherchent un potentiel évolutif qui puisse délimiter clairement la dichotomie entre un rôle actif et un rôle passif du spectateur – en concevant leur travail comme un dialogue plus qu'un hommage, un dialogue entre original et copie, entre évènement et reproduction, et en tentant d'activer et d'émanciper ce qui est considéré passif, une histoire aussi bien qu'un présent qui sont là pour être remis en question. Les prémisses de l'exploration de cet écart idéologique reposent sur l'intégration réfléchie des discontinuités, des anticipations, des échecs et des ruptures, d'habitude rejetés dans le processus d'historicisation des arts de la performance.

¹ Il est essentiel pour ma démarche méthodologique de tenir compte des diverses théories et discours qui ont établi les champs de l'art et de la culture de même que les mouvements artistiques depuis les années 1950. Que ce soit en arts visuels (l'expressionnisme abstrait, les happenings, le minimalisme, l'actionnisme, l'art conceptuel, la critique institutionnelle et l'appropriation ainsi que les pratiques artistiques prenant part au militantisme et aux luttes d'émancipation), en études cinématographiques (les développements du cinéma féministe, le cinéma direct et la théorie des pratiques documentaires du film), dans les théories en photographie (Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Peter Geimer et Abigail Solomon-Godeau), dans le théâtre

d'avant-garde (des premiers surréalistes à Dada et aux productions du Bauhaus jusqu'au théâtre postdramatique) ou encore en danse postmoderne et minimaliste (Yvonne Rainer, Pina Bausch, Lucinda Childs, Judson Dance, etc.).

² La première édition de *In the Near Future* a eu lieu en 2005 à New York et était commandée par Art in General dans le cadre de la biennale Performa 2005.

Références

Auslander, Philip (2006). « The (Re)Presentation of Performance Art », in B. Clausen (dir.), *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*, Nüremberg, Verlag Moderner Kunst, p. 21-34.

Auslander, Philip (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres/New York, Routledge.

Hammer Tugendhat, Daniela (2002). « Kunst/Konstruktionen », in L. Musner et G. Wunberg (dir.), *Kulturwissenschaften Forschung - Praxis - Positionen*, Vienne, Parabasen/Wiener Universität Verlag/IFK, p. 313-331.

Kuzma, Marta (2005). « In the Age of Political Reproduction », *Flash Art*, vol. xxxviii, n° 244 (octobre), p. 71-74.

O'Dell, Kathy (1997). « Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s », *Performance Research*, vol. II, n° 1, Londres/New York, Routledge, p. 85-89



peggy dav is

L'ÉCRITURE HISTORIQUE AUX MARGES
DE L'HISTOIRE DE L'ART

L'art que j'étudie a été produit dans les dernières décennies du XVIII^e siècle et les premières du XIX^e. Cela fait-il de moi une dix-huitiémiste ou une dix-neuviémiste? Ni l'une ni l'autre, ou les deux? La réponse importe moins que la nécessité de maintenir actif le questionnement autour de la périodisation, laquelle est une opération intellectuelle qui oriente l'étude d'un objet historique. Comme l'exposait l'historien des idées Michel Delon, « si la durée d'un siècle est la plus simple à manier et à répertorier, elle n'est pas toujours la plus efficace et la plus féconde » (Delon, 2005 : 331). Dans ses limites les plus larges, la période qui m'occupe s'étale de 1750 à 1850, mais ces dates sont arbitraires et ne font que décaler les bornes de l'histoire qu'on appréhende traditionnellement par siècle. Dans ses limites les plus étroites, la période pourrait se résumer à l'art autour de 1800, bien que la formulation soit trop réductrice, comme l'a lui-même reconnu son instigateur, l'historien de l'art Robert Rosenblum (Rosenblum, 1956 ; Rosenblum, 1967).

Pourquoi donc inscrire un champ d'étude en porte-à-faux sur deux siècles? Cela ne se choisit pas ; cela s'impose. Plusieurs disciplines, incluant l'histoire de l'art, qui étudient des corpus différents, optent pour un même cadre chronologique, soutenu par l'idée d'une cohérence interne ou « d'une logique propre à l'époque » (Delon, 2005 : 326). Cette période de ruptures, de tensions et de révolutions correspond au tournant des Lumières, qu'on situe approximativement entre 1780 et 1820. Il s'agit d'une période charnière entre deux siècles qui marque une véritable crise de la conscience en Occident et qui est revendiquée, dans la périodisation historique, autant par les études dix-huitiémistes que par les études dix-neuviémistes. Cette période tumultueuse est toutefois intégrée d'office dans le grand récit de l'histoire de l'art du long XIX^e siècle, comme pour mieux retracer la genèse de la modernité¹. Mais de quelque manière qu'on prenne la question,

on reconnaît qu'il y a dans ce tournant du XVIII^e siècle quelque chose de singulier, de l'ordre d'un changement de paradigme historique. L'historien François Hartog a évoqué à ce propos la « brèche du temps » ouverte par la Révolution française, qui provoqua l'abandon d'une conception cyclique au profit d'une conception progressiste de l'histoire et qui marqua le passage à un régime d'historicité moderne (Hartog, 2003 : 21).

La période du tournant des Lumières correspond à ce que l'histoire sociale a appelé l'âge des révolutions, pour rendre compte des révolutions sociales, politiques, économiques et industrielles. C'est l'époque de la modernisation, du capitalisme et de l'impérialisme qu'accompagnent d'importants bouleversements idéologiques et culturels. Un des aspects de la période des révolutions qui m'interpellent en particulier est la cohabitation paradoxale des idéaux des Lumières et des valeurs du colonialisme ainsi que leurs modalités d'accommodement respectives. En effet, les principes humanistes des Lumières paraissent, de prime abord, peu conciliables avec l'entrée de l'Occident dans la société de consommation et les moyens d'exploitation des populations indigènes qui furent mis en œuvre pour assouvir une avidité nouvelle. Par ailleurs, la découverte des mondes non européens stimula une curiosité intellectuelle qui outrepassa le rapport de domination coloniale, tandis que la description des cultures primitives dans la littérature savante – viatique, ethnographique et philosophique – fit naître un nouveau champ d'enquête : une anthropologie des Lumières, vouée à étudier « la nature de l'homme, la genèse et le mouvement des sociétés humaines » (Duchet, 1971 : 19).

35

Représenter l'autre

C'est dans ce cadre historique que je me suis intéressée à l'analyse des discours coloniaux par le biais de la représentation visuelle. Les images, qu'elles expriment une hostilité ou une allégeance à l'entreprise coloniale, ou qu'elles visent à satisfaire la curiosité du lectorat pour les contrées exotiques, n'échappent évidemment pas aux idéologies. Mais, plus qu'un reflet des idées, les images deviennent aussi des idées et organisent la pensée et l'imaginaire en donnant une forme visuelle à des concepts philosophiques et politiques. Les images imprimées, plus spécifiquement, en raison de leur reproductibilité, jouent un rôle accru dans la diffusion et la circulation des savoirs ainsi que dans le façonnement de l'opinion publique. Les images ne se limitent donc pas à accompagner le discours (qu'il s'agisse de spéculations anthropologiques ou de théories raciales, par exemple) ;

plutôt, elles créent le discours et participent activement à la conception européocentriste de l'altérité et à la construction visuelle des identités. La représentation des Indigènes d'Amérique, par exemple, révèle une tension fondamentale de la démarche intellectuelle au tournant des Lumières qui vise, d'une part, à chercher l'homme universel et, d'autre part, à réhabiliter l'homme primitif dans sa singularité humaine. J'ai démontré ailleurs que cette tension conceptuelle s'articule dans la conscience d'une rupture avec le mythe des origines et d'un changement de paradigme historique, et s'accompagne en même temps d'une nostalgie de l'Antiquité. L'idée spéculative de l'Antiquité ressuscitée en Amérique, qui contribue à l'actualité discursive des Lumières, est développée de manière polysémique dans les images : le paradigme antique peut aussi bien évoquer la concurrence des temporalités qu'agir comme argument anthropologique (Davis, 2010). Lorsqu'il s'agit de définir visuellement l'altérité amérindienne, le discours primitiviste, porté par une ethnographie conjecturale, se met à l'œuvre : on prête aux Indigènes d'Amérique des valeurs morales, dignes des grands exemples antiques de vertu, et on traduit leur physionomie dans les termes de la statuaire antique. À nouveau surgit une tension, esthétique cette fois, portée par la cohabitation de l'observation ethnographique et de l'imitation de l'antique ou, en d'autres termes, par la recherche concurrente de la couleur locale et de l'universalité du beau idéal (Davis, 2007). La représentation visuelle de l'Indigène américain est donc investie de la rhétorique primitiviste en même temps qu'elle souscrit aux théories de l'esthétique néoclassique. Toutefois, le répertoire grandissant des types raciaux et la proximité variable du modèle étranger et du modèle antique confrontent les critères habituels de beauté et mettent au défi l'adaptation de conventions esthétiques à de nouvelles relations géopolitiques. La représentation visuelle de l'Antillais est, à cet égard, assez éloquente : non seulement elle s'inscrit dans une anthropologie comparative, mais elle soulève des enjeux esthétiques en révélant les résistances des artistes à concevoir et à traduire la beauté et la noblesse du corps noir, éloigné des canons classiques (Davis, 2009).

Les images donnent forme aux idées autant qu'elles les façonnent. Le corpus des représentations d'Indigènes d'Amérique et d'esclaves antillais participe de la culture visuelle de l'impérialisme, laquelle s'établit en relation avec le commerce des biens et des corps qui soutient l'économie des principales puissances coloniales du monde atlantique moderne. Loin d'être délogée des domaines économiques, sociaux et politiques, la culture de l'impérialisme est une source d'identité qui marque et entretient la différence entre le soi

et l'autre (Said, 2000 : 11-14). Les images qui en découlent traduisent ainsi une vision réifiante de l'Amérindien et du Noir selon laquelle « l'homme sauvage est objet, l'homme civilisé seul est sujet » (Duchet, 1971 : 17). L'étude de la culture visuelle du monde atlantique constitue une voie d'analyse du discours colonial dans sa dimension historique, en même temps qu'elle enrichit l'histoire de l'impérialisme colonial du tournant du XVIII^e siècle ainsi que l'histoire de l'art de cette période.

Mais quelle histoire de l'art?

À l'évidence, l'histoire de l'art qui m'intéresse s'éloigne d'une histoire de la création des chefs-d'œuvre esthétiques, étalon de l'excellence en Occident, au profit d'une compréhension élargie de l'importance culturelle des images. Dans les années 1970, l'histoire sociale de l'art fit une brèche dans l'histoire de l'art canonique, en s'efforçant de situer la production artistique dans un réseau idéologique d'objets, d'images et de messages. Dans cette perspective, il s'agit moins de situer l'œuvre dans son contexte historique, économique et social en s'intéressant uniquement aux circonstances entourant sa production, que d'examiner les relations de l'œuvre avec les autres institutions et pratiques de la vie sociale et de décrire comment les conditions sociales deviennent des œuvres d'art. L'histoire sociale de l'art invite à abandonner la préoccupation traditionnelle du statut esthétique de l'œuvre ou l'adhésion à sa valeur esthétique immanente, au profit de son rôle actif dans la culture, comme un agent social parmi d'autres dans le processus historique. En somme, l'histoire sociale de l'art est une approche critique qui a contribué à transformer la conception traditionnelle de l'histoire de l'art en une histoire des images et qui a ouvert la voie à l'histoire de la culture visuelle (Bryson, Holly et Moxey, 1994 : XVI-XVIII ; Schwartz et Przyblyski, 2004 : 4-5 ; Cherry, 2004 : 482-483).

Le champ d'étude de la culture visuelle se situe donc au confluent de l'émergence de la *new art history* (ainsi qu'on a appelé le résultat des mises en cause de l'histoire de l'art), de la fondation des *cultural studies* et des développements de la recherche visuelle. Pour W.J.T. Mitchell, le père des *visual studies*, la culture visuelle est une « interdiscipline », entendue comme un lieu de convergence et de conversation entre l'histoire de l'art, les études littéraires et les études des médias, en même temps qu'une « indiscipline », c'est-à-dire un moment de turbulence aux frontières intérieures et extérieures des disciplines (Mitchell, 1995 : 540). Pour lui, la culture visuelle ne peut se limiter à l'interprétation de l'image, car elle doit

aussi s'intéresser à la description du champ social du regard et permettre d'étudier la construction sociale et culturelle de l'expérience visuelle dans la vie de tous les jours et dans les médias. Pour le dire dans ses propres mots, la culture visuelle « aspire à expliquer non seulement la construction sociale du domaine visuel, mais aussi la construction visuelle du domaine social » (Mitchell, 2009 : 341).

Alors que la peinture et la sculpture ont traditionnellement occupé un rôle central dans l'histoire de l'art, l'étude de la culture visuelle s'intéresse à des formes d'expériences visuelles qui ont joué le plus souvent un rôle d'arrière-plan, comme l'image imprimée (l'estampe, la caricature,



Pierre-Nolasque Bergeret, *Les Musards de la rue du Coq*, 1804-1805
Crédit photographique : Carleton University Art Gallery

38

l'illustration) et la technologie du divertissement (le panorama, le parc de loisirs, l'exposition). Le triomphe de la bourgeoisie à l'ère des révolutions favorisa l'émergence d'une nouvelle sphère publique où l'expérience visuelle s'inscrit dans la vie urbaine de tous les jours. L'estampe intitulée *Les Musards de la rue du Coq* est, à cet égard, emblématique des changements survenus dans la culture visuelle du début du XIX^e siècle. D'une part, elle illustre la prolifération de l'estampe grâce au nouveau médium lithographique qui fait alors son apparition et qui révolutionne l'ensemble

du milieu de l'imprimé ; d'autre part, elle met en scène des pratiques sociales et culturelles de l'estampe qui étendent le champ visuel au spectacle urbain offert par le public lui-même, rassemblé devant les vitrines de la librairie Martinet (Davis, 2012 : 32). L'estampe de Bergeret fournit donc un ancrage visuel à l'étude de la culture de l'imprimé, que Roger Chartier définit comme l'ensemble des usages de l'imprimé et des gestes qu'il suscite (Chartier, 1987 : 8).

Étudier les pratiques sociales et culturelles de l'estampe est toutefois un projet ambitieux compte tenu de la rareté des sources. Il est en effet difficile de reconstituer les pratiques d'exposition et d'étalage d'estampes ou de retracer l'émergence de nouveaux publics et de consommateurs, lorsque les rares fonds d'archives des marchands d'estampes qui existent sont demeurés muets sur ces questions. De la même manière, le silence archivistique et documentaire qui entoure certaines figures du monde de l'estampe, les graveurs femmes par exemple, est parfois si opaque qu'il devient tentant d'abdiquer. Le développement de la recherche s'avère néanmoins indispensable pour mieux comprendre les pratiques sociales et culturelles associées à l'estampe, omniprésente dans la société de l'époque. Une telle enquête ne peut que contribuer à établir un nouveau positionnement du rôle de l'estampe et de l'imprimé dans l'histoire de l'art, en permettant à des agents et passeurs culturels, généralement occultés du récit canonique, d'émerger ici comme figures majeures. Cela paraît d'autant plus nécessaire que l'étude de l'image imprimée (qu'il s'agisse d'estampes ou d'illustrations) constitue encore un point aveugle en histoire de l'art et cela, malgré qu'elle participe aux débats et discours théoriques sur les arts qui animent la période (Davis, 2011 : 606-607).

Il conviendrait de reconnaître l'image imprimée comme une force de l'histoire, à l'instar de ce que Robert Darnton écrivait à propos de l'histoire du livre : écrire l'histoire sociale et culturelle de l'estampe, c'est s'intéresser à la transmission des idées par l'image imprimée et à l'incidence de celle-ci sur la pensée et le comportement des gens (Darnton, 1990 : 107-108). C'est aussi chercher à saisir la valeur culturelle des images eu égard aux circonstances historiques dans lesquelles elles furent produites, ainsi que leur signification potentielle dans le contexte de notre propre situation historique. Interroger la culture visuelle de la modernité naissante ainsi que la prolifération des images et des savoirs qui l'accompagne permet de mieux comprendre la révolution numérique que nous connaissons aujourd'hui. De façon similaire, interroger à travers un corpus d'art historique la mondialisation naissante ainsi que les rapports de force entre les peuples apporte une contribution substantielle à l'analyse des

préoccupations altermondialistes et environnementales actuelles. Toutefois, si nos choix de sujets d'étude reflètent les préoccupations et les attentes de notre époque, la dialectique entre le soi d'aujourd'hui et l'autre du passé se pose toujours comme principal défi de l'écriture historique.

¹ Il suffit de consulter les ouvrages d'introduction à l'art du XIX^e siècle pour se rendre compte de la mobilité des bornes de ce siècle qui plonge ses racines dans les dernières décennies du XVIII^e : de 1760 à 1900 selon P. t-D. Chu (2003); de 1776 à 1900 selon R. Rosenblum et H.W. Janson (2004); de 1776 à 1914 selon S.F. Eisenman (1994); de 1780 à 1850 selon W. Vaughan (1989).

Références

Bryson, Norman, Holly, Michael Ann et Moxey, Keith (dir.) (1994). *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hanovre/Londres, Wesleyan University Press/University Press of New England.

Chartier, Roger (1987). *Les Usages de l'imprimé (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, A. Fayard.

Cherry, Deborah (2004). « Art History Visual Culture », *Art History*, vol. XXVII, n° 4, p. 479-493.

Chu, Petra. ten-Doesschate (2003). *Nineteenth-Century European Art*, New York, Harry N. Abrams.

Darnton, Robert (1990). *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, New York /Londres, W.W. Norton & Company.

Davis, Peggy (2012). « *Le Serment des Horaces* face à la satire graphique », *RACAR Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. XXXVII, n° 1, p. 26-40.

Davis, Peggy (2011). « *Les Incas* de Marmontel comme exemple des pratiques matérielles, sociales et interdisciplinaires de l'illustration », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. XXIII, n° 4, p. 605-636.

Davis, Peggy (2010). « "Réaliser sous un ciel nouveau un idéal ancien". La résurgence de l'Antiquité en Amérique dans les gravures françaises », in T. Coignard, P. Davis et A. Montoya (dir.) *Lumières et histoire / Enlightenment and History*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, p. 215-244.

Davis, Peggy (2009). « La réification de l'esclave noir dans l'estampe sous l'Ancien Régime et la Révolution », *L'Afrique du siècle des Lumières. Savoirs et représentations, SVEC*, n° 5, p. 237-254.

Davis, Peggy (2007). « L'Antiquité retrouvée en Amérique : les images de l'Amérindien en *Apollon du Belvédère* », *Imitation et invention au siècle des Lumières / Imitation and Invention in the Eighteenth Century, Lumen*, vol. XXVI, p. 143-158.

Delon, Michel (2005). « Questions de périodisation », *The Eighteenth Century now: Boundaries and Perspectives, SVEC*, n° 10, p. 322-334.

Duchet, Michèle (1971). *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris, François Maspero.

Eisenman, Stephen F. (dir.) (1994). *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Londres, Thames & Hudson.

- Hartog, François (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil.
- Mitchell, W.J.T. (2009). « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective*, n° 3, p. 339-342.
- Mitchell, W.J.T. (1995). « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, vol. LXXVII, n° 4, p. 540-544.
- Rosenblum, Robert et Janson, H.W. (2004). *19th-Century Art*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall.
- Rosenblum, Robert (1976). *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, New York/Londres, Garland Publishing.
- Rosenblum, Robert (1967). *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Said, Edward W. (2000). *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard.
- Schwartz, Vanessa R. et Przyblyski, Jeannene M. (dir.) (2004). *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge.
- Vaughan, William (1989). *L'art du XIX^e siècle, 1780-1850*, Paris, Citadelles.



MARIE FRASER

RACONTER, EXPLORER, RÉACTUALISER

42

Mes recherches couvrent plusieurs aspects de l'art contemporain et de la muséologie. Lorsque j'ai amorcé une réflexion sur la narrativité en art contemporain, dans les années 1990, plusieurs artistes avaient commencé à explorer de nouvelles formes narratives. Je me suis souvent posé la question du seuil du récit, me demandant quelles seraient les conditions minimales pour qu'il y ait narration, c'est-à-dire pour qu'une histoire soit racontée. Je me posais cette question parce qu'en même temps que l'on observait un intérêt pour le récit, on constatait également une méfiance à l'égard des récits. Les mécanismes narratifs, les procédés et les processus que j'analysais pouvaient tout autant être compris dans une logique antinarrative, c'est-à-dire comme une façon de déconstruire le récit et de le remettre en question, alors qu'ils ne cessaient jamais entièrement de fonctionner et de produire d'autres récits.

Ce paradoxe, que j'ai d'abord relevé dans l'œuvre *The Storyteller* (1987) de Jeff Wall, a été fondamental à mon approche de la narrativité. Jeff Wall refuse de voir les implications narratives de ses photographies, ce qui se confirme dans la double référence qu'il fait en remettant en scène le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, considéré comme le dernier tableau d'histoire, et en reprenant le titre du texte de Walter Benjamin sur le conteur, dans lequel le philosophe annonce la perte de la tradition de l'art de raconter. Mais force est de reconnaître que cette image reste narrative, même en l'absence de tout énoncé. *The Storyteller* met en scène le geste de raconter, mais sans donner accès à ce qui est raconté.

Depuis les années 1990, plusieurs artistes explorent de nouvelles formes narratives, complexes et hétérogènes. Les artistes préfèrent la discontinuité à la continuité, l'éclatement à l'unité, la fragmentation à la totalité, l'ouverture à la clôture, l'inachèvement à la complétude, la simultanéité à la succession,

l'anachronisme à la chronologie, l'éphémère au permanent, le temps réel au temps raconté, le présent au passé et à l'avenir... la réalité à la fiction. Ces aspects de la narrativité et du temps apparaissent particulièrement significatifs aujourd'hui alors que l'on n'aurait pas pu les considérer dans le contexte des théories du récit il y a à peine 20 ans.

Voici quelques exemples :

Pour son installation vidéo *The Third Memory* (1999), Pierre Huyghe offre à John Wojtowicz peu après sa sortie de prison la possibilité de remettre en scène son histoire en incarnant son propre rôle de braqueur de banque qu'avait interprété Al Pacino dans *Dog Day Afternoon*, du réalisateur new-yorkais Sydney Lumet, en 1975. Le film original et le *remake* de Pierre Huyghe jouent simultanément sur deux écrans, passant de la fiction à la réalité, et inversement. À la fois auteur, narrateur, acteur et metteur en scène, John Wojtowicz cherche à « corriger » la fiction en racontant ce qu'il croit être sa vraie histoire.

Les promenades – ou *Walks* – que Janet Cardiff (en collaboration avec George Bures Miller) réalise depuis le début des années 1990 mettent en intrigue la réalité immédiate en lui superposant une trame sonore narrative où les éléments de la fiction se confondent avec ceux du réel. Munis d'un casque d'écoute et d'un petit écran portable, nous suivons pas à pas la voix d'une narratrice (l'artiste) qui nous entraîne dans un parcours où la fiction se produit en temps réel. Le cinéaste Atom Egoyan est fasciné par ce dispositif sonore et visuel et par ses effets immersifs qui transforment la réalité immédiate comme s'il nous plongeait au milieu d'un film en train de se faire.

Dans *Inconsolable Memories* (2005), Stan Douglas reconstitue des scènes du film-culte de l'histoire du cinéma cubain *Memories of Underdevelopment* (1968) de Tomas Alea, qu'il transpose dans un dispositif cinématographique complexe où deux bandes de film tournent en boucle en se superposant sur un écran. Le film se déroule dans un Cuba postrévolutionnaire.

Le protagoniste principal, Sergio, erre dans un pays qu'il ne reconnaît plus. À la recherche de sa mémoire, il n'arrive pas à se situer dans le temps, à établir une continuité entre le passé et le présent parce qu'il vit une rupture provoquée par la Révolution. Marx disait que le rôle de la révolution n'est pas de donner une interprétation du monde, mais de le transformer.

Cette transformation brise la stabilité du temps, comme le formule Walter Benjamin dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire, en affirmant que le geste révolutionnaire fait « éclater le *continuum* de l'histoire » (Walter Benjamin, 2000 : 440). Qu'en est-il alors du récit s'il ne parvient plus à assumer un de ses principaux fondements : l'articulation entre le passé, le présent et le futur? Suffit-il de convoquer la discontinuité?

C'est ce qui m'incite aujourd'hui à étudier plus spécifiquement des pratiques qui, sous différentes formes, consistent en une réactualisation d'éléments du passé : le *remake* sur le mode cinématographique, la reconstitution de tableaux, d'évènements historiques, d'œuvres ou d'expositions, les interventions d'artistes à l'intérieur de collections muséales historiques. Si différentes soient-elles, ces pratiques contemporaines ont en commun de créer un dialogue inédit avec l'histoire qui ne cadre plus avec une logique linéaire, chronologique et causale, mais qui, au contraire, participeraient d'une conception anachronique du temps. Le vaste projet *White on White* qu'Eve Sussman réalise avec le collectif Rufus Corporation en est un bel exemple. Il remet en scène le tableau *Carré blanc sur fond blanc* (1917) de Malevitch dans une allégorie de l'espace et du temps qui rencontre le destin du premier astronaute soviétique, Iouri Gagarine, à s'envoler dans l'espace. C'était en 1961. Ce *reenactment* inverse le temps et réinterprète l'histoire : le futur est présenté comme un passé... et l'utopie de la Révolution russe entrechoque la dystopie de la guerre froide. Le projet s'est échelonné sur plusieurs années et se compose de divers éléments : des projections vidéo, des documents, des photographies, des notes de voyage et, au centre, un film fonctionnant comme un algorithme narratif qui recompose en temps réel des scènes et des paysages tournés en Russie contemporaine. À l'entrée de son installation vidéo *LOVELAND* (2011), Charles Stankievec présente dans une vitrine le livre de science-fiction *Purple Cloud* de l'écrivain britannique Matthew P. Shiel, publié en 1901. Le roman anticipe la destruction de l'humanité par une malédiction venue de l'Arctique. Ce futur se présente à nous aujourd'hui de façon archaïque sans pour autant avoir perdu son actualité. Charles Stankievec réactualise en vidéo la peinture *Instant Loveland* (1968) de Jules Olitski, considérée comme un des premiers tableaux sans objet, en faisant exploser dans le paysage sublime du Grand Nord une grenade fumigène qui forme un écran de fumée de couleur pourpre.

Les aspects théoriques de cette recherche, soit l'analyse du contemporain, des temporalités anachroniques et des effets des procédés de réactualisation sur le concept d'histoire, s'inscrivent dans le contexte interdisciplinaire des activités de Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire qui regroupe des chercheurs en sciences humaines actifs dans plusieurs disciplines. J'ouvre un nouveau chantier de recherche visant à contextualiser la transformation des régimes narratifs et temporels durant la guerre froide et le développement de certaines technologies – l'écran notamment – dont l'usage est aujourd'hui fort répandu en art contemporain.

45



Charles Stankievecch, *LOVELAND*, 2011. Installation vidéo HD, 5 min 10 s (en boucle), musique de Tim Hecker, édition du livre *The Purple Cloud* (1901) de M. P. Shiel relié à la main et émeraude Chatham fluorescente à l'ultraviolet.

La question des processus de réactualisation a également une résonance dans le domaine de la muséologie. Il n'y a pas si longtemps encore, les musées – encyclopédiques, historiques, ethnographiques et de société – acceptaient rarement de prendre le risque d'exposer des artistes vivants et de les intégrer dans leurs collections. La tendance s'est inversée depuis les deux dernières décennies, et de plus en plus de musées présentent de l'art contemporain au sein de leurs collections ou dans le cadre d'expositions temporaires

thématiques. Cette ouverture sur le contemporain doit-elle se comprendre comme une stratégie visant à rendre l'exposition des collections historiques et patrimoniales plus attrayante? Ne s'agit-il pas plutôt d'une nouvelle approche de la muséologie visant à repenser et à réexaminer la fonction chronologique des collections muséales? Le musée se met en phase avec son présent, mais de telles incursions ne sont pas sans réinterpréter le sens des collections : artistes, commissaires et conservateurs explorent des relations inédites entre des œuvres historiques et contemporaines et bouleversent ainsi certains des principes fondamentaux de la muséologie et des modalités d'exposition (thématiques, disciplinaires, stylistiques, formelles, etc.) par lesquels le musée participe à la construction de l'histoire. S'il faut saisir cette contemporanéité dans le rapport au temps présent qu'elle instaure, force est de reconnaître que les musées participeraient à un mouvement de remise en question de l'histoire et à une valorisation de l'anachronisme (Benjamin, 1940 ; Agamben, 2008).

Les aspects muséologiques qui touchent plus particulièrement au redéploiement de collections s'inscrivent dans un projet de développement de partenariat impliquant trois chercheuses d'autant d'universités et trois musées : Johanne Lamoureux, chercheuse principale, de l'Université de Montréal, Mélanie Boucher, de l'Université du Québec en Outaouais, et moi-même, ainsi que le Musée d'art de Joliette, le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal. Ma contribution à ce projet de recherche, « Les collections face à l'impératif évènementiel », est d'engager une réflexion sur les usages et les stratégies de redéploiement des collections dans la mesure où elles contestent une certaine vision de l'histoire.

En plus de ces recherches, je m'intéresse depuis plusieurs années à des artistes qui remettent en question les institutions artistiques, les conditions d'exposition et le rapport de l'œuvre au public. J'ai particulièrement étudié le dispositif de la fête sous diverses formes (parade, procession, manifestation) dans la mesure où il redéfinit la relation de l'art à la réalité, au public, au lieu et à l'institution.

Références

- Agemben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Rivages.
- Arendt, H. (2003). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard.
- Arendt, H. (1989). *Penser l'événement. Recueil d'articles politiques*, Paris, Belin.
- Benjamin, W. (1993). « Le collectionneur », *Le Livre des passages. Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 220-229.
- Benjamin, W. (1940, trad. française 2000). « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 427-443.
- During, É. (2014). *Temps flottants. Introduction à la vie simultanée*, Paris, Bayard.
- Fraser, M. (2011). « *White on White* : un film noir expérimental d'Eve Sussman », in E. Biserna et P. Brown (dir.), *Cinéma, Architecture, Dispositif*, Udine, Campanotto Editore, p. 366-373.
- Fraser, M. (2009). « Permutations narratives : *Inconsolable Memories* et *Klatsassin* de Stan Douglas », *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. IX, n° 12, p. 55-65.
- Fraser, M. (2009). « Que la fête commence : processions, parades et autres formes de manifestations festives en art actuel », *Esse arts + opinions*, n° 67, spécial anniversaire, p. 22-29.
- Fraser, M. (2007). « Les jeux narratifs des *remakes* de Pierre Huyghe », in B. Perron (dir.), *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 9, Dossier « Jouer/Playing », p. 45-58.
- Fraser, M. (2004). « Le narrateur dans l'image. Analyse comparative d'une photographie de Jeff Wall et d'un texte de Walter Benjamin », *RACAR*, n° 29, p. 65-74.
- Koselleck, R. (1997). *L'expérience de l'histoire*, Paris, EHESS, Gallimard et Seuil.
- Koselleck, R. (1990). *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, École des Hautes études en sciences sociales.
- Ross, C. (2012). *The Past is the Present; it's the Future too: the Temporal Turn in Contemporary Art*, New York, Continuum International Publishing Group.



ANNIE GÉRIN

L'ART dans LA CULTURE :
TROIS ÉTUDES DE CAS

Trois études de cas

Vers la fin d'un séminaire de maîtrise que j'ai suivi à Toronto il y a déjà plusieurs années, le professeur s'est exclamé, mû par l'élan qui anime parfois les enseignants les plus passionnés : « We're all here because we're addicted to art and culture¹ ». Accro, oui, j'admets l'être – mais il faudrait peut-être savoir ce qu'on entend par art... et par culture. Mon professeur était fou de la peinture abstraite monumentale des années 1950, du *dripping*, et des immenses plages de couleur. Il s'intéressait à l'art d'un point de vue strictement formaliste et nous parlait du génie créatif de Jackson Pollock, Jack Bush et Roy Kiyooka. Ma passion à moi réside ailleurs...

Avant d'entrer dans le vif du sujet, plaçons comme point de départ trois études de cas qui m'ont beaucoup intéressée au cours des dernières années :

- la satire graphique au service de la propagande antireligieuse en Union Soviétique dans les années 1920 et 1930 (Gérin, 2003);
- l'usage de la langue française dans l'art public montréalais dans les années 1980 et 1990 (Gérin, 2006a);
- les monuments virtuels et interactifs dédiés aux victimes du 11 septembre 2001 (Gérin, 2006b).

Me voilà déjà passablement éparpillée, travaillant sur des périodes disparates, les années 1920, 1980 et 2000 ; sur des aires géographiques (et virtuelles) éloignées ; et considérant des matériaux et des pratiques hétérogènes. Mais qu'est-ce qui lie ces études de cas dans l'esprit d'une historienne de l'art, en l'occurrence moi-même, qui les regroupe dans un questionnement cohérent? La réponse à cette question se trouve dans

la notion de culture, telle que développée par les chercheurs associés au courant des *cultural studies*, dans sa version britannique.

L'art dans la culture

C'est au contact des écrits de Raymond Williams et de Stuart Hall que j'ai découvert la conception de la culture qui sous-tend tous mes travaux. Pour reprendre l'expression qui sert de titre à un essai de Williams, « la culture, c'est l'ordinaire ». En fait, pour Williams, le terme *culture* englobe deux aspects interreliés : d'abord, ce sont les arts qui constituent un exemple particulier de découverte et de création ; mais c'est aussi – et surtout – un mode de vie constitué de savoirs et de pratiques partagés, l'ensemble des « représentations » (incluant les arts) produites par les membres d'une société, qui construisent, reproduisent et transforment leur expérience commune (Williams, 1989 : 4). La culture serait donc à la fois tradition et source d'innovation. Et, comme le note Denis-Constant Martin, « la culture est ce qui autorise la communication et la transmission dans le temps et l'espace, elle n'est ni immuable ni close sur elle-même. Elle unit » (Martin, 2000 : 170).

Les praticiens du domaine des *cultural studies* s'intéressent aux relations dynamiques qui constituent la culture. Dans ce contexte, l'art – qui a souvent joui d'un statut privilégié, étant considéré comme l'expression la plus haute de l'esprit humain – se trouve intégré à un répertoire culturel hétérogène au sein duquel les valeurs et les idées s'organisent, se reformulent et circulent. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour dire que l'art contribue à la formation des savoirs, des discours et des idéologies. Comme la culture en général, il est nécessairement social et politique, et il peut avoir un retentissement considérable dans toutes les sphères du monde (sociale, politique, économique et matérielle). Selon Armand Mattelart et Érik Neveu,

[...] la culture est donc construite comme le site central d'une tension entre des mécanismes de domination et de résistance. On comprend dès lors la place occupée par la notion d'idéologie dans le chantier des *cultural studies*.

Appréhender les contenus idéologiques d'une culture n'est rien d'autre que de saisir, dans un contexte donné, en quoi les systèmes de valeur, les représentations qu'elles recèlent œuvrent à stimuler des processus de résistance ou d'acceptation du monde social tel qu'il est (Mattelart et Neveu, 1996 : 23).

Cette conception de l'art comme manifestation culturelle au sens large entraîne des considérations méthodologiques importantes. Plutôt que de chercher à interpréter l'œuvre d'art comme un système plus ou moins clos de signes et de formes, ou encore comme l'expression esthétique de la subjectivité d'un créateur, il s'agit de comprendre comment l'art est en interrelation constante et dynamique avec la culture à laquelle il contribue à un moment donné, tout en évitant de sombrer dans les causalités simplistes. De plus, puisqu'il s'agit de relations qui se vivent dans un espace et un moment concrets, il importe de ne jamais perdre de vue l'exhortation lancée par Fredric Jameson de « toujours historiciser » (Jameson, 1981 : 9).

Matérialité et conditions de possibilité de l'œuvre

On a souvent reproché aux praticiens du domaine des *cultural studies* d'instrumentaliser l'objet afin de passer précipitamment aux discussions portant sur le discours, les grands enjeux sociaux et l'idéologie. Ils négligent la spécificité de la forme et des matériaux, et même souvent des facteurs économiques, institutionnels et historiques qui sont particuliers au monde de l'art. Évidemment, cette position qui a pour effet de dématérialiser l'œuvre est absolument intenable pour toute historienne de l'art qui se respecte. J'ai été très influencée par la relecture que fait René Payant de l'iconologie panofskienne, traditionnellement le premier instrument que la jeune historienne de l'art intègre dans sa boîte à outils. Considérant les tableaux-objets *Flag* de Jasper Johns, Payant explique comment, à la lumière de l'examen de leur matérialité et de leur texture, une première lecture iconographique (qui livre comme sujet le drapeau américain) est subvertie (Payant, 1987). L'œuvre devient alors une critique et une parodie du signe pictural, de l'expressionnisme abstrait et du marché de l'art américain. Le sens de l'œuvre passe donc, parfois, par la matière même de l'objet. L'historienne de l'art doit se montrer vigilante dans sa lecture d'une œuvre d'art qui se livre graduellement et qui résiste, même devant l'œil et l'esprit attentifs. Mais le sens de l'objet d'art, je le répète, se construit aussi en regard des conditions de possibilité (matérielles, culturelles, intellectuelles, technologiques, économiques et institutionnelles) dans lequel il émerge et continue d'exister. Le psychologue écologiste James Gibson apporte un éclairage original sur cette question. Par le terme *affordances*, il décrit les propriétés d'un environnement (le climat, les ressources naturelles, les propriétés particulières de certains matériaux ou configurations, etc.) qui structurent les comportements et les interactions possibles dans un endroit

donné (Gibson, 1982). Produits des activités de la nature ou de l'homme, les *affordances* sont aussi constitutives du savoir individuel et collectif et forment des actions potentielles. Comme Gibson l'explique, les *affordances* ne sont pas des scénarios surdéterminés, mais plutôt les caractéristiques significatives ou utiles d'un environnement, qui offrent à leurs utilisateurs certaines possibilités. En ce sens, les *affordances* sont des aspects concrets de la matérialisation et de la spatialisation écologique, économique et sociale, et constituent une infrastructure de base pour le développement culturel potentiel.

Dans cette discussion portant sur la culture et les conditions de possibilité, l'artiste peut sembler quelque peu dépossédé ou même marginalisé. Dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Marx écrit : « Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé² » (Marx, 1969). Cette conception marxiste de la détermination se réfère explicitement aux conditions de possibilité évoquées plus haut. Les artistes, en effet, travaillent dans des registres culturels particuliers, reçus des générations précédentes, qu'ils contribuent à transformer. Ils font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement ; leurs créations font partie intégrante de la culture.

51

Le pouvoir de la représentation

Dans un article intitulé « The Work of Representation », Stuart Hall explique que « *physical things and actions exist independently of discourse, but they only take on meaning and become objects of knowledge within discourse*³ » (Hall, 1997 : 45). En d'autres termes, ce sont les représentations, qu'il s'agisse de conversations banales, de projections mentales, de représentations médiatiques ou d'œuvres d'art, qui organisent la matière du monde pour la rendre intelligible et communicable. Ce processus discursif l'oriente aussi, bien sûr ; il n'est jamais neutre. C'est ce pouvoir particulier de la représentation – de donner forme et de donner sens – qui me fascine et qui motive le choix des sujets sur lesquels je me penche en tant qu'historienne de l'art. Voilà ce qui me rend accro à l'art.

De travailler sur des œuvres produites dans un contexte de propagande, par exemple, implique une certaine foi dans le pouvoir des représentations (linguistiques, visuelles et autres) à organiser la pensée et à avoir une incidence tangible sur le social et le politique. Dans le cadre de mon travail

sur la satire graphique au service de la propagande antireligieuse en Union Soviétique, j'ai compris que les œuvres pénétraient la sphère publique en récupérant des formes culturelles traditionnelles, en particulier celles des icônes orthodoxes. Par le mode de l'ironie, elles les discréditaient (révélant leur construction idéologique) et les détournaient dans le but de



Moscovites lisant la revue *Sans-dieu*, 1929
Londres, La collection David King

communiquer à leurs publics des conceptions nouvelles, ancrées dans le matérialisme dialectique et athée. Les images satiriques participaient donc à un processus complexe d'acculturation qui n'aurait pas été possible sans le recours stratégique, par les artistes, à des formes visuelles populaires et

facilement interprétables par la population.

Dans mes travaux sur l'art public au Québec, je me suis particulièrement penchée sur le potentiel qu'ont les œuvres d'investir l'espace du quotidien, d'y introduire du sens et d'en éclairer la lecture. Les œuvres qui m'intéressent, celles de Gilbert Boyer, de Roger Langevin et de Lisette Lemieux, présentent des composantes textuelles et « parlent » français. L'espace public qu'elles habitent devient ainsi porteur de marqueurs identitaires ; il s'adresse de manière privilégiée aux membres d'une certaine communauté de langue. À l'inverse, les œuvres sont susceptibles de devenir muettes et d'exclure ceux qui n'ont pas accès au code linguistique. Dans le contexte du Québec des années 1980 et 1990, une période de vifs débats sur la langue et l'identité nationale, ces œuvres ont participé à un processus social déterminant, et ce, souvent sans que l'artiste en ait eu l'intention.

De façon analogue, les monuments virtuels et interactifs servent de « lieux de rencontre » pour les membres de communautés décentrées et leur permettent de participer activement à la commémoration de victimes d'évènements qui sont considérés comme des tragédies dont les effets se sont fait sentir à l'échelle de la planète : le 11 septembre 2001, le génocide au Darfour et la crise du sida, pour ne nommer que celles-là. Par des stratégies d'interactivité, les œuvres s'ouvrent et permettent à leurs publics de devenir des participants. Ceux-ci collaborent à l'élaboration des monuments, et influencent ainsi le discours qui circule autour de la commémoration. Dans le monde globalisé, l'utilisation de la plateforme Web permet, dans une certaine mesure, d'abolir les distances et de s'élever au-dessus des chauvinismes et des tensions politiques locales qui pourraient empêcher certains membres de la communauté mondiale de témoigner. De plus, ces monuments virtuels mettent en pratique et incarnent les conceptions de la mémoire, de la communauté et du vivre-ensemble développées aujourd'hui par des historiens et philosophes comme Pierre Nora, François Hartog, Simon Critchley, Jean-Luc-Nancy et Jacques Rancière.

Ce que ces exemples démontrent, c'est que dans la culture, le sens résulte généralement d'interactions complexes entre des réseaux d'objets et de pratiques signifiantes : des ensembles d'objets, d'œuvres d'art, de textes, de discours qui structurent les champs disciplinaires ; des valeurs et des pratiques sociales, qui sont véhiculées par des formes, des médias et des institutions. Non seulement les œuvres d'art participent-elles à ces processus de façon active, elles deviennent parfois un lieu privilégié

à partir duquel on peut en observer les dynamiques. En d'autres termes, les *cultural studies*, en tant qu'approche de l'objet d'art, enracinent vigoureusement ce dernier dans son contexte culturel, social et politique, le considérant comme un agent contribuant activement aux processus sociaux.

¹ « Nous sommes tous ici parce que nous sommes accros à l'art et à la culture. »

² Cette proposition a influencé deux textes importants qui suggèrent que la notion d'auteur n'est en fait qu'un positionnement, une fonction parmi d'autres dans un réseau d'agents signifiants : « Qu'est-ce qu'un auteur? » de Michel Foucault (1994) et « La mort de l'auteur » de Roland Barthes (1984).

³ « Les objets physiques et les actions existent de façon indépendante du discursif, mais ils acquièrent du sens et deviennent des objets de savoir dans le discursif. »

Références

Barthes, Roland (1984). « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 61-67.

Foucault, Michel (1994). « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard, p. 789-821.

Gérin, Annie (2006a). « *Maîtres Chez Nous*. Public Art and Linguistic Identity in Québec » in G. Sherbert, A. Gérin et S. Petty (dir.), *Canadian Cultural Poetics. Essays on Canadian Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, p. 323-340.

Gérin, Annie (2006b). « The Virtual Memorial. Temporality, Interactivity, and the Internet », *RACAR Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. xxxi, n° 1-2, p. 42-54.

Gérin, Annie (2003). *Godless at the Workbench/Sans-dieu à l'atelier*, Régina, Dunlop Art Gallery.

Gibson, James J. (1982). « Notes on Affordances », *Reasons for Realism*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, p. 401-418.

Hall, Stuart (1997). « The Work of Representation », in Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, p. 13-74.

Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.

Martin, Denis-Constant (2000). « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique internationale*, n° 7 (avril), p. 169-183.

Marx, Karl (1969). *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Paris, Éditions sociales.

Mattelart, Armand et Neveu, Érik (1996). « "Cultural Studies" Stories. La domestication d'une pensée sauvage? », *Réseaux*, vol. xiv, n° 80, p. 11-58.

Payant, René (1987). « De l'iconologie revisitée », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, p. 31-49.

Williams, Raymond (1989). « Culture is Ordinary », *Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism*, Londres, Verso, p. 3-18.

dominic hardy

POUR DES TERRITOIRES REDESSINÉS : L'HISTOIRE
DE L'ART DU QUÉBEC – ET DU CANADA AVANT 1900

Au moment d'entamer la rédaction de ces lignes venait de paraître *Les arts en Nouvelle-France*, catalogue de l'exposition organisée par Laurier Lacroix pour le Musée national des beaux-arts du Québec (Lacroix, 2012). Cet ouvrage magistral donne enfin aux études sur l'histoire de l'art du Québec – et du Canada (mais j'aurai à m'attarder dans un deuxième temps à cette dualité, celle du mot qui guette l'autre) – une synthèse depuis longtemps attendue pour une période complexe, celle du Québec entre la période de contact au début du XVII^e siècle et la cession de la colonie en 1763. Depuis les images gravées utilisées par les missionnaires, jusqu'aux magnifiques broderies créées par les sœurs Ursulines sous la gouverne de la mère Marie de l'Incarnation, en passant par l'importation de tableaux et l'établissement local des pratiques de sculpture et d'orfèvrerie, les auteurs rétablissent la complexité et la diversité de cette culture visuelle et, par une recherche inédite, permettent pour la première fois de saisir la réception des arts dans la société coloniale : de savoir comment on y pensait, comment on en parlait, comment on pouvait *vivre* l'art. Par ce projet, Laurier Lacroix pose un élément de réponse à une problématique qu'il définissait et à un défi qu'il lançait au moment d'un séminaire tenu en 2010 au sujet de l'histoire de l'art au Québec à l'heure de sa patrimonialisation. Au fait, demandait-il, comment parler d'une telle patrimonialisation – si elle n'avait pas vraiment eu lieu? Comment parler en effet d'une culture visuelle demeurée absente des récits sur l'émergence de la nation? Après une quarantaine d'années d'études spécialisées sur les artistes et leurs productions – décennies marquées par l'émergence et l'implantation des études sur l'histoire de l'art du Québec en tant que discipline autonome –, comment faire en sorte que cette matière soit intégrée aux débats plus larges sur l'histoire de la société, si aucun bilan n'a été fait de ces études, si on a renoncé à en tirer une synthèse? Les étudiants de premier cycle à l'UQAM se le font répéter

chaque année : la « grosse brique » n'existe pas ; si le recueil de textes à étudier est aussi volumineux, c'est parce que nous attendons encore le grand ouvrage de synthèse. Ce sont les allers-retours entre l'art et les autres domaines culturels (littéraire, politique, etc.) qui seraient à l'origine de cette lacune. De conclure Lacroix en 2010 :

L'intégration d'une histoire de l'art dans le discours sur le récit national permettrait d'en nuancer et d'en complexifier plusieurs aspects ; [les historiennes, historiens de l'art] doivent s'attacher collectivement au projet de définir, de thématiser, de problématiser, de conceptualiser le récit de l'histoire de l'art. [...] fournir une première saisie de l'histoire de l'art au Québec dans sa totalité demeure, il me semble, une étape nécessaire dans l'identification et la reconnaissance des œuvres et des objets qui contribuent, dans la durée, à l'identité dans laquelle se reconnaît une communauté et qui signe la singularité de sa façon d'être au monde (Lacroix, 2011 : 170-171).

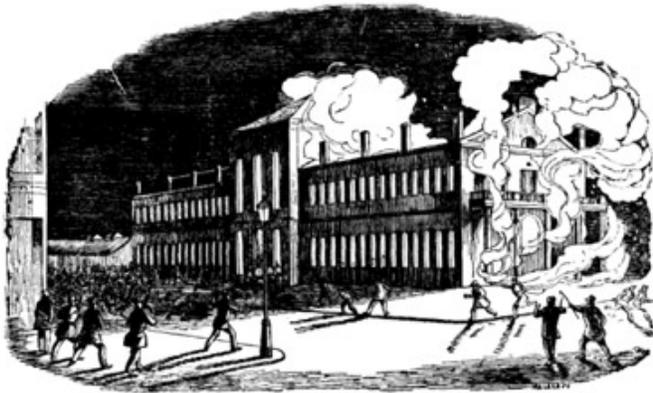
J'ai moi-même été formé à la lumière de ce parti pris historiographique il y a trente ans, entre autres par Laurier Lacroix, pour ensuite entamer une carrière dans l'éducation muséale où la connaissance et l'interprétation individuelles devaient être négociées constamment à la lumière des « grands récits », souvent (et surtout) pour soumettre ceux-ci à l'esprit critique citoyen : examinons et interrogeons l'image, autant que les cultures populaire et savante qui l'encadrent ; faisons-le pour le passé autant que pour le présent, car les deux s'illuminent ; comprenons comment nous arrivons à nos savoirs, à nos conclusions, comprenons de quoi découlent les complexes réactions que nous avons devant, avec l'œuvre d'art et autour d'elle, construisons un modèle historique dans lequel nous pouvons l'insérer. En parallèle, mes études et recherches spécialisées ayant porté sur la caricature politique au Québec, et cela dans des départements d'études canadiennes interdisciplinaires comme en histoire de l'art, j'ai eu l'occasion de reconfigurer cet équilibre sur la lame fine de l'esprit satirique qui, je crois, anime notre société depuis ses débuts. Cet esprit satirique – comique, moral, ironique et grotesque au besoin – aligne le social et le collectif sur la perception esthétique et intellectuelle, réfléchissante, de l'artiste visuel. Je dirais que nous poursuivons ce travail, année après année, avec ces œuvres qui nous restent du passé. Présents partout dans leur société, les artistes constituent une grande partie de l'imaginaire de celle-ci ; souvent, leur capacité même d'en faire la représentation visuelle correspond aux limites que nous reconnaissons à notre ordre mythique visuel. Ce sont peut-être les ruptures

dans cet ordre visuel qui à la fois font et défont les limites de cet ordre mythique. Je vais me permettre ici de tracer celles-ci à l'aide d'un jeu de descriptions et d'interrogations monté à partir de trois images dessinées. De 1778 à 1780, le jeune François Baillargé est, croyons-nous, le premier artiste né au Québec qui ait été envoyé en France (par les autorités religieuses canadiennes) suivre une formation académique en beaux-arts. Pendant son séjour à Paris, l'étudiant accumule avec un trait patient et prudent les dessins soignés, faits à partir de modèles de plâtre, moulés d'après l'antique, ou encore d'après des modèles vivants (premiers signes, d'ailleurs, d'un contact direct avec le corps); il exécute avec rigueur des exercices de dessin architectural et acquiert, enfin, un vocabulaire et une conception artistique typiquement néoclassiques. Mais le portfolio qu'il ramène nous réserve ses discrètes surprises. Le MNBAQ conserve un dessin au fusain, remarquable par sa candeur, où l'artiste s'affaire à saisir la vue de Paris qui s'encadre par la fenêtre de sa chambre¹. Revêtant de la « simplicité » qui rappelle une quelconque première héliographie d'un Nicéphore Niepce – la référence apparemment anachronique vaudrait d'être débattue –, la fenêtre s'ouvre autant sur la présence d'une sensibilité qui observe que sur la cité et le jeu d'espaces architecturaux qui semblent être son sujet. L'artiste, présent, conscient, nous place avec lui dans ce qui est, faute de mieux, son atelier, son lieu d'étude et d'observation.

Seize ans plus tard, un autre dessin d'observation, conservé cette fois aux Archives de l'Ontario, en fait autant, mais à partir d'une stratégie visuelle tout à fait différente. Nous sommes ici dans la nature canadienne, devant une falaise à l'échelle incertaine, notre chemin encombré de troncs d'arbre; le cadrage semble se disperser, nous sommes en position instable (dans la forêt ou sur une rivière, impossible à dire). La position chancelante, informelle est aussi militaire, impériale : c'est celle d'Elizabeth Posthuma Gwillim Simcoe², artiste et auteure britannique, qui est de la même génération que Baillargé (elle lui est cadette de sept ans), et qui séjourne au Canada en tant qu'épouse du premier lieutenant-gouverneur du Haut-Canada. Sa conception de l'image est celle d'une notation sommaire et rapide, à grands coups de pinceaux trempés de lavis, renvoyant de nouveau à l'artiste, mais cette fois d'une manière qui semble conjuguer la sensibilité romantique et le concept du sublime. Submergés avec l'artiste devant la nature rébarbative, nous entérinons ses effets qui produisent l'effroi et qui jouent autant d'une subjectivité commune que d'une relation sociale envers l'extra-social, un « là » où nous ne sommes pas – où aucun « nous » n'existerait.

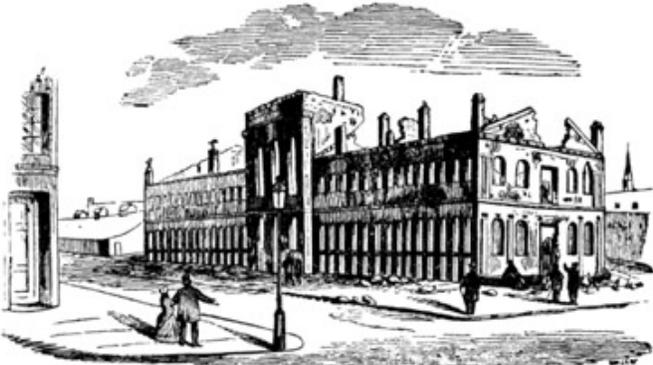
Nos deux premiers dessins ont en commun qu'ils sont tous les deux des

dessins d'errance, depuis le Canada dans un ailleurs, ou depuis un autre ailleurs vers un « ici ». Ce sont des dessins de déplacement, de déracinement qui, dans la logique coloniale, s'accordent sur le concept de nullité qui, comme l'a montré Jonathan Bordo dans les études qu'il a consacrées aux productions artistiques des membres du Groupe des Sept, traverse la conception des pays du Canada qu'a construit l'imaginaire européen au long et au terme de son déplacement sur un territoire perçu comme étant incommensurable, vide et à la portée de l'exploitation (Bordo, 1992-1993, 1997).



THE HOUSE OF PARLIAMENT, MONTREAL.

Taken while burning on the night of the 25th of April, 1849; it having been fired by an enraged and Loyal British populace, three hours after the Governor General, viz Earl of Elgin, gave his assent, in the Queen's name, to the Bill for rewarding the Rebels.



THE RUINS, popularly known as the MODERN ELGIN MARBLES.

John Henry Walker, « The House of Parliament, Montreal/The Ruins, Popularly Known as the Modern Elgin Marbles », *Punch in Canada*, 12 mai 1849, numéro spécial hors-série, p. 64-65

58

Mais, comme nous le rappelle Arthur Ray dans le titre même de son histoire illustrée des premières nations canadiennes, « j'ai vécu ici depuis le début du monde » (Ray, 2011). En fait, la problématique de la représentation des Premières Nations dans les décennies qui suivent la cession de la colonie Nouvelle-France serait indissociable des autres représentations de l'altérité qui marquent les mêmes décennies. On pourrait dire qu'elle est aussi

indissociable d'une certaine crise globale de la représentation, alors que la province de Québec, clef de voûte de l'Amérique du Nord britannique, se trouve constamment reconstituée dans des nouvelles représentations qui jouent sur des divisions linguistiques et ethniques tout en les effaçant, d'où les Bas- et Haut-Canada qui cèdent à l'est et l'ouest du Canada-Uni et enfin à la Confédération. La poursuite de la souveraineté, apparemment vouée à un éternel retour dans notre histoire, semble se fonder sur l'établissement d'un régime complexe de représentations de l'altérité (de la féminité vis-à-vis de la masculinité, des gouverneurs, officiers et marchands britanniques vis-à-vis des « habitants » et des « Amérindiens ») tout autant que de l'identité (représentations sociales par le portrait et ensuite par le paysage). Dans cette histoire réfractée, l'impact de l'Église (catholique surtout, pour la période de la Nouvelle-France) et ensuite de l'État (pour la période coloniale) est à étudier, en histoire de l'art, à côté des contributions des nombreuses personnes, femmes et hommes, qui ont façonné la culture visuelle de leur époque à partir de leur sensibilité d'artiste, de collectionneur, d'éducateur, d'historien, de diffuseur, de commerçant ou de consommateur. À cet égard, on commence maintenant à comprendre comment le représenté pouvait reprendre en main sa représentation, dans une stratégie qui renverse, qui subvertit ou qui s'affirme contre la position coloniale : c'est le cas notamment de Zachary Vincent, « dernier des Hurons » tel que le représentait Antoine Plamondon en 1838. Ses autoreprésentations en peinture et en photographie font l'objet d'importantes études menées par Louise Vigneault (2006) depuis plusieurs années. On peut espérer qu'à partir de ces études et de la reconfiguration de l'histoire de l'art canadien que mène Ruth Phillips pour y admettre les productions des Premières Nations, il nous sera possible de joindre toute notre réflexion universitaire sur la période 1600-1900 à la pensée de la période postcontact que Richard White a nommée celle du « *Middle Ground* » (White, 2009 ; Phillips, 2011).

Il y a quarante ans, l'essayiste et critique littéraire canadien Northrop Frye (1912-1991) publia le recueil *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Il y plaça un commentaire qui a retenti sur les dernières décennies :

Il me semble que la sensibilité canadienne a été profondément perturbée, non tant par la problématique si bien connue qu'est celle de notre identité, aussi importante soit-elle, que par une série de paradoxes particuliers contre lesquels se bute cette identité. Ce qui est déconcertant n'est pas tant la question « Qui suis-je? » que l'insoluble « Ici, c'est où? » (Frye, 1971 : 220)³

En abordant enfin le troisième des dessins que j'ai dit vouloir évoquer, plus tôt, je me permettrai de compliquer davantage la question que pose Northrop Frye : car cet *où*, me semble-t-il, est enrichi par sa position dans l'espace-temps culturel construit à partir de nombreuses souches référentielles et autoréférentielles. Leur mise en relation produit une conscience de l'histoire qui est empreinte d'une ironie tragicomique, utilisée à des fins satiriques. Aux lendemains de l'incendie du parlement de Montréal du 25 avril 1849 – conséquence d'une émeute menée par une foule de loyalistes en réponse à l'assentiment du gouverneur général, Lord Elgin, au projet de loi indemnifiant toute personne touchée par des pertes matérielles lors des rébellions de 1837-1838 (incendie qui mit fin par ailleurs aux ambitions qu'a pu avoir la ville de devenir la capitale du pays) –, le journal satirique *Punch in Canada* publia, le 15 mai suivant, un « reportage » en deux images gravées signées par John Henry Walker (1831-1899). En haut de la page, l'incendie comme tel : image du bâtiment tout néoclassique, vu la nuit, dessiné en proie aux flammes, « sur le vif ». En dessous, le même bâtiment en ruines, le lendemain de l'incendie. La légende nous informe : THE RUINS, *popularly known as the MODERN ELGIN MARBLES*. À Montréal en 1849, on peut se moquer à la fois d'une émeute tout en l'associant à l'enlèvement des marbres du Parthénon par le Lord Elgin père (ou à leur sauvegarde, c'est selon, mais quoi qu'il en soit, leur enlèvement est controversé et hautement médiatisé dès 1808). Il est utile à cet égard de se souvenir que l'époque du long XIX^e siècle peut être comprise à partir du modèle de la « métahistoire » (White, 1971). L'éclosion dans l'art du Québec et du Canada de la conscience historique dans la première moitié du XIX^e siècle est aussi éloquente par ce qu'elle répertorie que par ce qu'elle exclut, et c'est sans doute là que d'importants travaux d'ordre historiographique restent encore à faire, car nous cherchons enfin à comprendre comment, sur toute la période qui suit les premiers contacts, la culture visuelle participe à la conscience sociale. La création d'images devient l'histoire, meuble l'imaginaire de la prise de conscience à faire, des actions à prendre et par là, elle rejoint la matière des « raisons communes » dont Fernand Dumont a démontré la nécessité pour qu'une société se reconnaisse (1995). Il y aura à se servir de l'histoire de l'art pour reconfigurer, repenser et re-représenter le « nous » dont il pourrait s'agir dans cette société, qu'on le pense à l'étendue du Québec, du Canada, ou à celle des territoires dont les appartenances identitaires sont en devenir.

¹ François Baillargé (1759-1830), *Vue de Paris, depuis la chambre de François Baillargé*, 1780, fusain sur papier, 41 x 24,3 cm, MNBAQ, achat, 75.237.

² Elizabeth Simcoe (1766-1850), *Near the 40 Mile Creek rocks where the wolves descend to the plain below, June 9, 1796*, lavis sur papier, référence F 47-11-1-0-210, Archives de l'Ontario, I0007062; <http://www.archives.gov.on.ca/french/on-line-exhibits/simcoe/index.aspx>. (Longchamps, 2009).

³ “It seems to me that Canadian sensibility has been profoundly disturbed, not so much by our famous problem of identity, important as that is, as by a series of paradoxes in what confronts that identity. It is less perplexed by the question “Who am I?” than by some such riddle as “Where is here?” [traduction libre] (Frye, 1971 : 220).

Références

Bordo, Jonathan (1997). « Terra Nullius of the Wilderness », *International Journal of Canadian Studies*, n° 15 (printemps), p. 13-36.

Bordo, Jonathan (1992-1993). « The Jack Pine: Wilderness Sublime or the Erasure of Aboriginal Presence from the Landscape », *Journal of Canadian Studies*, n° 27 (hiver), p. 98-128.

Dumont, Fernand (1995). *Raisons communes*, Montréal, Éditions du Boréal.

Frye, Northrop (1971). *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, House of Anansi.

Lacroix, Laurier (dir.) (2012). *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec/Publications du Québec.

Lacroix, Laurier (2011). « L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et l'échec patrimonial – quelques remarques intempestives », in É. Berthold et N. Miglioli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 163-171.

Longchamps, Denis (2009). *Elizabeth Simcoe (1762-1850) : une amatrice et intellectuelle anglaise dans les Canadas. Son œuvre écrite et dessinée, et le projet colonial*, Université Concordia.

Phillips, Ruth (2011). *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montréal, McGill-Queens University Press.

Ray, Arthur J. (2011) [1996]. *An Illustrated History of Canada's Native Peoples: I have lived here since the world began*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press.

Vigneault, Louise (2006). « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens. Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. VI, n° 2 (printemps), p. 239-261.

White, Hayden (1971). *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

White, Richard (2009). *Le Middle Ground. Indiens, empires et républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, trad. de l'anglais par Frédéric Cotton, Toulouse, Anacharsis.



joanne LaLonde

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE DE
LA CRÉATION HYPERMÉDIATIQUE

62

Les liens entre les pratiques artistiques, les technologies et les médias se sont développés de manière accélérée depuis la seconde moitié du xx^e siècle, à la suite de l'arrivée massive sur le marché de divers médias portatifs qui ont forgé leur époque de par leurs spécificités techniques. Pensons à la vidéo dans les années 1960, à l'ordinateur domestique au début des années 1980, à Internet, de plus en plus accessible dans les années 1990 et, par extension, à la prolifération des supports numériques, lesquels demeurent souvent contrôlés par les grandes entreprises. Depuis le milieu des années 1990, les artistes se sont donc approprié le Web pour en exploiter les potentialités narratives, esthétiques et poétiques, donnant lieu à un foisonnement créatif artistique et littéraire appelé *art hypermédiatique*¹. C'est le corpus sur lequel je travaille principalement depuis une dizaine d'années, au sein du laboratoire de recherche NT2 de l'UQAM, une équipe multidisciplinaire formée de chercheurs en histoire de l'art, études littéraires, études cinématographiques et ludologie. Notre équipe de recherche fait face à une situation particulière, un double défi dirais-je, celui de devoir d'une part saisir un nouveau corpus, c'est-à-dire le constituer, le décrire et l'organiser dans un répertoire et, d'autre part, de penser les outils critiques qui permettent l'analyse de ces pratiques émergentes. S'il est encore aujourd'hui difficile de dresser un portrait exhaustif de l'art hypermédiatique, mes recherches m'ont permis d'en cerner les grands enjeux, lesquels auront une influence directe sur les postures méthodologiques ainsi que sur le cadre théorique à adopter pour l'analyser. Je tente le pari de faire l'histoire de l'art Web et de la faire en français, en contribuant ainsi à la terminologie propre au domaine d'un point de vue francophone, relativement inédit. Je présente ici ces grands enjeux qui sont, vous l'aurez compris, intimement liés.

Art de l'écriture hétérogène et polymorphe, la création hypermédiatique

fait appel à des langages différents, qui ne sont plus pensés comme des disciplines hermétiques, mais comme des catégories poreuses. Les images fixes et animées, les sons et les textes y cohabitent, jouant sur les frontières indistinctes des grandes traditions de la littérature, de la vidéographie, de la photographie, du cinéma et de la création sonore. Ces formes poétiques variables ont un double statut; elles sont à la fois chronique (quand une histoire est racontée) et matière (des formes visuelles et sonores). Si bien qu'il est davantage pertinent de les recevoir, de les accepter et de les analyser dans une perspective globale et multidisciplinaire plutôt que d'y chercher les réminiscences² précises de l'art vidéo, de la performance, du roman ou du film. Art de la communication, la création médiatique compte sur l'ouverture contributive du réseau. L'interactivité en est la base essentielle; l'œuvre ne s'y présente quasiment jamais comme une séquence autonome et fermée. L'internaute aura toujours une responsabilité minimale « d'activation » du processus. L'essentiel de l'œuvre en réseau consiste à construire un lien esthétique avec le spectateur sous le modèle de l'échange et de la rétroaction. En effet, la très grande majorité des productions d'art hypermédiatique demande, comme toute œuvre interactive, une participation accrue du spectateur. Ce dernier devient un interacteur dans la mesure où il contribue à l'élaboration du propos de l'œuvre, par exemple lorsque les opérations qu'il déclenche s'intègrent dans le déploiement de la production artistique. Cette interaction peut se dérouler sur le modèle du dialogue (une relation directe de un à un) ou du polyphone (des échanges croisés organisés en forum). Ces dialogues et polyphones pourront à leur tour être directs, lorsqu'ils permettent de modifier de manière durable le site, ou encore indirects, lorsqu'ils proposent une navigation au sein d'une base de données fermée. En privilégiant la circulation d'un propos poétique visuel, verbal et sonore, l'œuvre hypermédiatique s'inscrit dans la tradition de l'épistolaire, terme qui étymologiquement signifie « faire circuler », « envoyer quelque chose à quelqu'un ». La notion même d'écriture est élargie, intégrant des stratégies narratives empruntées au cinéma et à la photographie, mais aussi aux modes de communication orale comme la conversation et le dialogue. Cette pratique se trouve alors doublement liée aux moyens de communication : par les outils plus ou moins technologiques qui véhiculent le propos, mais également par les idéologies de production et de diffusion qui en déterminent les discours. Il est vrai que l'histoire de l'art réseau ne se réduit pas à celle des technologies des télécommunications. En effet, la pratique du *mail art* dans les années 1960 représente l'une des activités originaires de celui-ci. Cette précision établie, nous reconnaissons aisément qu'Internet et

la téléphonie mobile deviennent aujourd'hui les nouveaux emblèmes de l'art médiatique en réseau, exploitant de manière ostentatoire les potentialités narratives de l'immédiateté ou de l'instantanéité selon une conception temporelle, et de la proximité selon une conception spatiale.

Seul avec les autres, telle est la position particulière de l'internaute face à l'œuvre en réseau, laquelle génère une tension entre le rapport individuel de frontalité que le dispositif Web implique et le désir de partage de l'utilisateur voulant s'intégrer dans une collectivité virtuelle. Le point commun de toutes les formes d'art réseau est de regrouper une collectivité, voire, selon l'impact visé, à créer une communauté particulière, par le truchement d'une expérience unique partagée sur une tribune ou un forum, ou encore d'un événement initié par la proposition artistique.

Une collectivité partage un espace – dans le cas qui m'intéresse, un site Web –, sans que ses membres aient nécessairement de liens préalables et de points communs ; une communauté partage des intérêts, des pensées, un code, des références, un mode de vie. Quant à la socialité numérique (Fourmentaux, 2005), publique, émotive, elle est aussi engagée ; elle revendique et défend diverses positions, certaines relevant ouvertement de l'activisme. Dans ce dernier cas, les modes « d'être ensemble » sont complétés par des modes de « faire ensemble ».

Art de la citation, l'hypermédia est en résonance constante avec l'histoire culturelle. Loin de se penser en rupture complète avec la tradition, il interprète et réinvente les formes, les thèmes et les genres qui ont depuis toujours fasciné les artistes : portrait, carnet, paysage, vie quotidienne, manifeste politique, document d'archive, la liste est longue. Appropriation, interprétation, citation, *remediation* (Bolter et Grusin, 1999), *remake*, adaptation, toutes ces stratégies de représentation constituent les moteurs d'une activité de création se réclamant d'une culture libre de droits.

Enfin et surtout, conséquence de tous ces aspects, l'art hypermédiatique est un art de l'action, un art performatif (Lalonde, 2010) qui installe un état de fait par la création d'un monde symbolique, et comporte une valeur profonde de transformation. Cet état de fait est chaque fois unique, propre au parcours et à l'expérience subjective du spectateur. Un parcours à renouveler à chaque itération de l'œuvre, toujours en partie singulière selon son principe d'ouverture et d'indétermination, mais proposant tout de même des prescriptions et des protocoles que le spectateur doit reconnaître afin d'en garantir la maniabilité et la « jouabilité ».

Ainsi l'œuvre hypermédiatique n'est-elle jamais un ensemble donné,

mais une invitation à la découverte et à la transformation. Elle est pure potentialité, car son déploiement dans l'espace et le temps ne repose sur aucun cadre fixe, préalable à son existence. Les cas de figure sont très différents de l'œuvre injonctive qui insiste sur des séquences relativement ordonnées, au menu complètement ouvert et sans autre contrainte apparente que celle de l'exploration. Le faire y est aléatoire, variable et imprévisible ; tantôt c'est le faire seul qui prime, je l'ai mentionné plus haut, tantôt le faire ensemble et souvent l'œuvre se construit de la somme des itérations menées par la collectivité d'internautes, des actions organisées par l'artiste à l'origine du dispositif et répétées par les spectateurs. Ces actions, ouvertes à des degrés variables, deviennent des rituels, les gestes de manipulation des interfaces, les déambulations dans et à travers l'œuvre.

Voilà donc un peu le cadre théorique au sein duquel je navigue. Ce travail d'exploration, de documentation, d'archivage au besoin, car les sites sont très volatils, est essentiellement un travail d'équipe où chacun confronte son expérience, son point de vue et ses déductions avec ceux des autres, car il s'agira bien sûr d'atteindre un consensus malgré la variabilité des parcours.

Paisajes et Abécédaire du Web

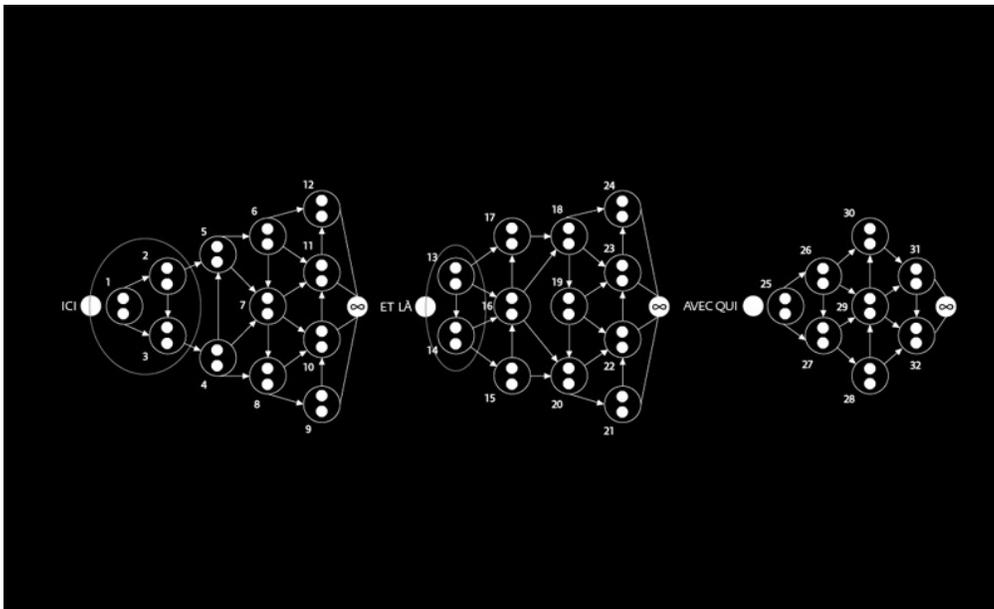
Voyons plus concrètement comment tout ceci peut s'incarner dans une œuvre et dans une étude de cas de mise en valeur de la création hypermédiatique.

Je présente rapidement l'œuvre *Paisajes*, une création hypermédiatique réalisée par Sébastien Cliche en 2011 à partir du texte éponyme de Johanne Jarry publié la même année aux Éditions les petits carnets, car elle implique plusieurs aspects que j'ai décrits plus haut : interactivité, écriture hétérogène, performativité du dispositif et dialogue interdisciplinaire. L'œuvre, comme plusieurs réalisations de Cliche, met à l'épreuve la portée poétique et narrative du texte littéraire, lequel trouve, dans cette adaptation transmédiatique, c'est-à-dire par le passage du livre à l'écran, une teneur polyphonique remarquable. Textes et voix sont le matériau premier amplifié par les paysages sonores et visuels que l'artiste leur adjoint. Images furtives, graphisme animé et ambiances sonores, il ne s'agit pas ici d'illustrer le texte sobre et puissant de Jarry, mais d'en proposer une interprétation ouverte, énigmatique, donnée à résoudre au spectateur à partir du principe de découverte et de hasard. Interactive, l'œuvre est organisée comme une constellation qui reprend les trois segments du texte original. La lecture

peut s’y faire de manière ordonnée, par ordre numérique ou mieux encore de manière intuitive et aléatoire, laquelle invite à la répétition et à la relecture. C’est ainsi que la portée esthétique et poétique de l’œuvre trouvera sa pleine mesure, dans une lecture flottante et libre.

Pour illustrer ces défis de la recherche sur les pratiques émergentes, je termine cet article par la présentation de l’*Abécédaire du Web*, un projet de commissariat en ligne auquel j’ai travaillé l’an dernier, diffusé sur le site du Laboratoire NT2 (<http://nt2.uqam.ca/>).

L’*Abécédaire* est né de la nécessité de mettre en valeur le patrimoine virtuel du laboratoire NT2, le *Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques* (ALH) qui contient environ 3700 œuvres. Cette base de données propose une



66

Sébastien Cliche, *Paisajes*, 2011

recension des œuvres littéraires hypertextuelles ainsi que des œuvres d’art hypermédiatiques, accessible en ligne, libre et ouverte à la communauté de chercheurs dans le domaine.

Le grand défi des études sur l’hypermédia a été jusqu’à maintenant la compréhension d’un phénomène en progression exponentielle. Un défi de taille qui se trouve en partie réalisé. Pour ce faire, nos recherches se sont principalement inspirées du principe de l’échantillonnage et de l’indexation descriptive, à la fois d’œuvres références et de concepts clés. De l’échantillon, nous en sommes maintenant à passer à la collection, c’est-à-dire à penser des stratégies de sélection et de mise en valeur de ces prélèvements révélateurs de

la création et de la créativité, notamment par des pratiques de commissariat en ligne qui s'inspirent du modèle des environnements de recherche et connaissances, ces dispositifs de diffusion de la recherche tirant parti des potentialités dynamiques du Web sémantique qui repose sur le concept d'expérience et exploite une diversité de documents et d'informations en développement continu (Gervais, 2010).

L'*Abécédaire du Web* est un premier projet de commissariat en ligne conçu et diffusé par le laboratoire NT2. Cette exposition virtuelle propose un parcours exploratoire en vingt-six rubriques ou thématiques qui visent à mettre en valeur les aspects esthétiques, théoriques et critiques de la création hypermédiatique. Chacune des rubriques comprend un court texte de présentation, un choix de deux ou trois œuvres emblématiques de la tendance décrite par le mot clé, des captures d'écran des œuvres sélectionnées et un article. Les textes critiques de l'*Abécédaire* font l'objet d'une publication électronique aux Presses de l'Université du Québec (2012).

Ces vingt-six rubriques témoignent des stratégies de création et de représentation, ingénieuses et surprenantes, élaborées par les artistes. Plusieurs entrées ont des parentés naturelles et sont pensées les unes en fonction des autres, par exemple les entrées Biographie, Journal et Voyeurisme ; Témoignage, Mémoire, Document et Histoire ; ou encore Interactivité, Réseau et Épistolaire. Elles représentent autant de points de vue, autant de lunettes complémentaires sur la création Web, particulièrement résistante, nous l'avons vu, à sa propre fixation. Notre abécédaire ne propose pas une liste hiérarchique et finale, les mots dialoguent entre eux et se présentent dans une perspective ludique et dynamique. Enfin, cet abécédaire est évolutif, il peut inclure de nouvelles œuvres au fur et à mesure de son développement, et intégrer de nouveaux concepts décrivant les tendances émergentes. Il se transforme selon l'état des connaissances. J'invite donc les internautes à faire le parcours qui leur conviendra.

67

¹ Dans d'autres contextes, on parle de *web art*, de *net art* ou encore de *net.art*. Afin de valoriser l'emploi d'une terminologie francophone et de lever toute ambiguïté, je privilégie l'emploi du terme *hypermédiatique* pour désigner de manière transdisciplinaire la création sur Internet.

² Dans le sens d'un retour de formes archaïques déterminées par leur appartenance à un support matériel ou à une technique.

Références

- Bolter, Jay David et Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press.
- Cliche, Sébastien. (2011). *Paisajes*, www.particulesenmouvement.org/paisajes/index.html.
- Fourmentaux, Jean-Paul (2005). *Art et internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS.
- Gervais, Bertrand (2010). *L'OIC : un environnement de recherches et de connaissances*. http://oic.uqam.ca/article_membre/l-oic-un-environnement-de-recherches-et-de-connaissances.
- Lalonde, Joanne (2010). *Le performatif du Web*, Québec, La Chambre Blanche.
- Lalonde, Joanne (2012). *Abécédaire du Web. 26 concepts pour comprendre la création sur Internet*. Québec, PUQ/Numérique.



ÈVE LAMOUREUX

L'ENGAGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE PAR L'ART

Parcours et thématiques de recherche

Ayant réalisé mes études universitaires en science politique, j'enseigne aujourd'hui les approches sociologiques et institutionnelles des arts visuels dans un département d'histoire de l'art. Mon parcours atypique, du moins dans une logique disciplinaire stricte, s'explique aisément en fonction de ma thématique centrale de recherche : l'art et la politique et, plus spécifiquement, l'engagement social et politique par le biais de l'art. Le thème de l'art engagé a été fortement présent au Québec dans les années 1970, et ce, tant sur le plan des pratiques artistiques que de leur analyse. Cependant, comme la mobilisation sociopolitique, il a été malmené à partir de la décennie suivante. Un constat a d'abord été fait : une baisse concrète de l'engagement provoquée, entre autres, par l'offensive politique néolibérale et les déceptions et désillusions des résultats des luttes passées, notamment, marxistes et indépendantistes. Mais plus important, ce constat s'est accompagné d'une critique théorique sévère des principes et des modèles d'action de l'engagement au xx^e siècle. Certains ont alors poussé l'audace jusqu'à proclamer la fin de l'engagement. Cela dit, depuis plus d'une dizaine d'années, ces analyses catastrophistes ont été remises en cause au nom de deux grands arguments. Primo, la mobilisation sociopolitique et artisticopolitique fluctue selon les conjonctures. Elle est plus basse à certains moments, comme dans les années 1980, et plus forte à d'autres, comme avec la montée des mouvements altermondialistes. Secundo, vers la fin du xx^e siècle, les modalités de l'engagement se sont profondément modifiées, ce qui exige d'en renouveler l'analyse. Mes travaux s'inscrivent donc dans ce terreau de réflexion qui comprend des théoriciens en philosophie et en sciences sociales (dont Jacques Ion, Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi,

Sébastien Porte et Cyril Cavalié, Marc Jacquemain et Pascal Delwit, Jacques Rancière, Isabelle Sommier, Michel Wieviorka), de même qu'en art (comme Paul Ardenne, Dominique Baqué, J. Keri Cronin et Kirsty Robertson, Devora Neumark et Johanne Chagnon, Jean-Marc Lachaud, Daniel Vander Gucht). Plus précisément, mes recherches visent à approfondir l'importance que prennent actuellement les dimensions expressive, créative et artistique dans les mouvements de contestation issus de la société civile. Je m'intéresse aussi à la question de la réception en étudiant comment les œuvres sont accueillies et comprises, et quelles sont leurs répercussions. Enfin, j'analyse au nom de quoi et comment les projets artisticipolitiques interrogent les concepts suivants : le politique, l'engagement, la mobilisation et la participation politiques, ainsi que la délibération publique.

J'explore trois terrains de recherche. Premièrement, j'analyse l'art engagé et son évolution aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles : les débats et les enjeux qu'il soulève à diverses époques ; les transformations qui s'opèrent dans les conceptions de l'art et dans les institutions artistiques ; les mutations de l'espace public et de l'action sociale et politique. Dans ce cadre, j'ai notamment écrit un livre, publié aux Éditions Écosociété en 2009 : *Art et politique : L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*.

En deuxième lieu, j'étudie la question de la médiation culturelle, entendue selon une définition large : non pas uniquement le rapport entre une œuvre et son destinataire, mais toutes les formes de participation au développement culturel d'une société (Fontan, 2007), selon une optique de démocratie culturelle (refus d'une hiérarchisation des différentes formes culturelles, mise en valeur de la culture populaire et de celle des groupes minoritaires ou minorisés, reconnaissance du rôle social joué par la culture, valorisation d'une participation élargie à celle-ci [Santerre, 2000 : 48]).

La médiation culturelle est ainsi envisagée comme relevant de l'éducation informelle (Beillerot, 2000 : 679). Situées à l'intersection du domaine culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, ses visées sont simultanément éducatives, récréatives et civiques ou citoyennes. Dans ce cadre, je participe, depuis plusieurs années, au Groupe de recherche sur la médiation culturelle, composé notamment de professeurs d'université, de gens du milieu artistique (dont Culture pour tous et Exeko) et de représentants culturels de certaines villes.

Enfin, j'examine la question des arts communautaires et activistes, soit des pratiques artistiques qui exigent un travail de cocréation entre un artiste (ou des artistes) et des membres d'une communauté. Cette communauté est, le plus souvent, constituée de personnes partageant des situations

d'inégalité et de marginalité. Les artistes, le groupe communautaire ou militant et les participants s'engagent ainsi dans un processus créatif collectif pour agir sur ces dernières, contrer leurs effets, les dénoncer, les transformer. Je mène actuellement deux projets de recherche. Le premier vise à comprendre les processus collectifs de création et de délibération, et leurs effets sur les acteurs impliqués (artistes, participants, groupes communautaires ou militants, public, etc.). Le deuxième, mené dans une équipe multidisciplinaire de chercheurs coordonnée par l'anthropologue Francine Saillant, a pour objectif de documenter la mémoire des droits au sein du mouvement communautaire québécois. Mon apport spécifique consiste à analyser le rôle et l'influence des artistes (professionnels ou non) et de leurs œuvres.

Quelques repères théoriques et méthodologiques

Pourquoi ou à partir de quelle vision est-ce que j'explore les liens entre art et politique? Quelles sont la spécificité et l'originalité de l'art et des artistes qui se dégagent d'une réflexion globale sur les contours de l'action culturelle, sociale et politique menée par les différents acteurs de la société civile? Les formes symboliques, selon Rancière, sont des « formes d'inscription du sens dans la communauté » qui suspendent les « coordonnées normales de l'expérience sensorielle ». Art et politique sont donc intrinsèquement liés : « [...] les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier » (Rancière, 2004 : 39). À ce propos, Habermas abonde dans un sens similaire en précisant que les formes symboliques opèrent dans, et sur, le « monde vécu » et affectent les sphères de représentation de la communauté en ébranlant les cadres de l'existence et les modes de perception quotidiens. Ainsi, elles (ré)organisent, du moins potentiellement, les significations, influencent les plans « cognitifs » et « normatifs » de l'existence et enrichissent les structures du « monde vécu » (Habermas, 1981 : 964-965). L'artiste est donc un acteur social intéressant à analyser puisque la particularité de l'art est de favoriser des « manières d'être sensibles » (Rancière, 2004 : 20). L'artiste détient une compétence singulière : celle de faire preuve de perméabilité, d'appréhension, d'intelligence sensible dans son regard sur le monde et sur les autres. Il peut donc, comme l'affirme Rochlitz (2002 : 152), attirer « [...] notre attention sur des foyers d'actualité ». En outre, les interventions artistiques sont réalisées avec une

assez grande autonomie, dans d'autres cadres et avec d'autres outils que les façons de faire généralement définies comme sociales ou politiques, et en faisant largement appel à la créativité et au non-conformisme. J'aimerais apporter ici une précision centrale. L'idée n'est pas de faire de l'art un révélateur d'une réalité dissimulée, au sens de la théorie marxiste du reflet, aujourd'hui disqualifiée. Les artistes n'anticipent pas d'emblée les tendances. Ils ne sont pas nécessairement des précurseurs, mais l'analyse de leurs pratiques permet d'approfondir certaines questions puisque, dans le contexte du champ artistique, celles-ci ressortent d'une façon plus aisément repérable. Ainsi, sans être mimétique, l'œuvre produit des effets d'intelligibilité pertinents à analyser.

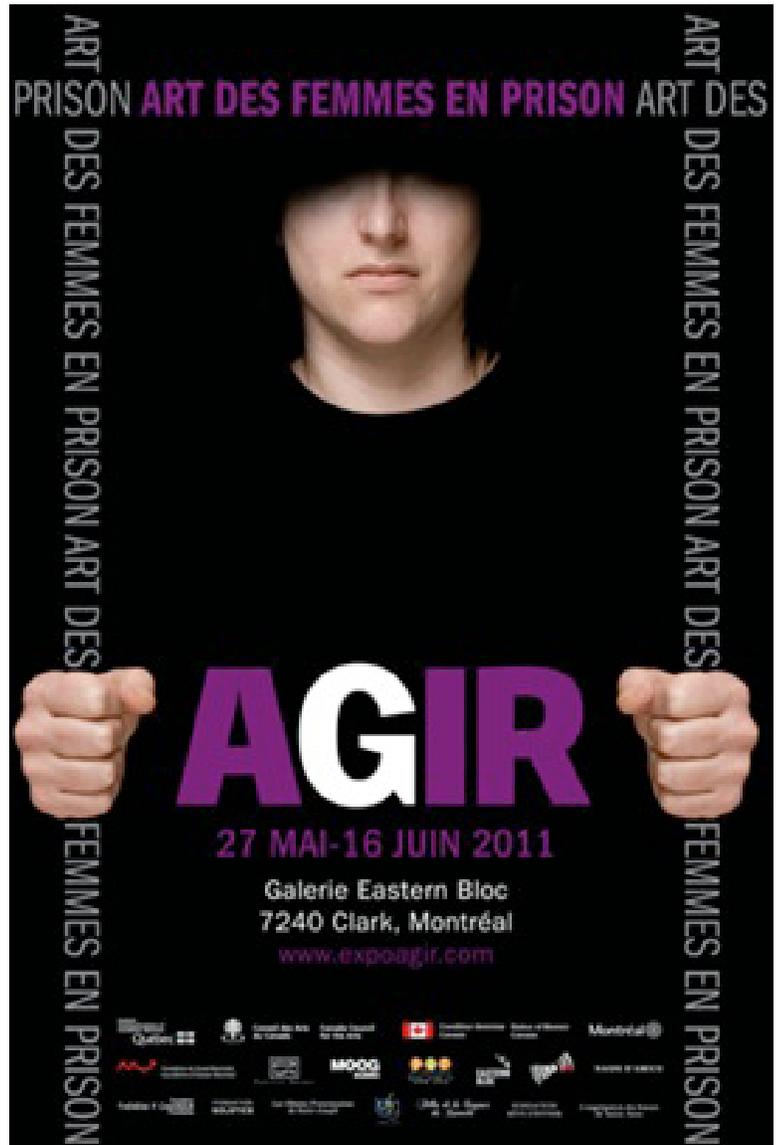
L'art doit s'analyser dans sa double composante : l'artiste (et par le fait même ses œuvres) est d'une part influencé par la réalité dans laquelle il s'insère – l'analyse de son travail peut donc nous permettre d'appréhender cette réalité – et, d'autre part, il est sujet/acteur par rapport à cette réalité. Il contribue, comme bien d'autres acteurs sociaux, à transformer la société. Mes thématiques de recherche et repères théoriques m'ont amenée du côté de la sociologie de l'art, qui considère « [...] l'art comme société, en s'intéressant au fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, ses interactions, sa structure interne » (Heinich, 2001 : 40). Dans ce cadre, j'ai opté pour des enquêtes terrain avec une approche qualitative. Celle-ci privilégie l'analyse de la « dynamique sociétale » et les stratégies créatives adoptées par les acteurs sociaux ; elle investit « [...] ces lieux où le rapport social se forme concrètement et où la micro-physique des pouvoirs se lit » (Soulet, 1987 : 13-14). Elle laisse une large place aux données recueillies sur le terrain, en adoptant une épistémologie enracinée dans le terrain, une *grounded epistemology* (de Sardan, 2009 : 19). Les données recueillies contribuent de manière décisive à générer de la théorie. La visée de mes recherches est compréhensive (Huberman et Miles, 1991). Je cherche à déceler le sens des actions des différents acteurs du milieu (artistes, commissaires, publics, organismes subventionnaires, etc.), la signification que ceux-ci leur attribuent. Cela dit, cette autoreprésentation des acteurs se combine avec leurs comportements observables : les œuvres, l'attitude des institutions et du marché de l'art, les habitudes de fréquentation du milieu culturel, etc.

Comme mes enquêtes ne peuvent être dissociées de leur contexte, je réalise des études de cas multiples qui, normalement, requièrent jusqu'à trois grandes techniques classiques en sciences sociales (Yin, 2003 : ix) : (a) les entrevues ou les entretiens, (b) les observations directes ou participantes,

(c) l'analyse de contenu des documents relatifs à la question de recherche.
Et puisque je travaille sur l'art, j'en ajoute une quatrième : l'analyse sociologique d'œuvres.

Cas concret : Agir par l'imaginaire¹

73



Affiche de l'exposition Agir : Art des femmes en prison, 2011

Je termine cette présentation de mes travaux en décrivant un projet
artisticopolitique extrêmement riche que j'ai analysé dans les dernières
années. *Agir par l'imaginaire* est une expérience de cocréation artistique

qui s'est déroulée au Québec entre 2008 et 2011. Quarante-neuf femmes criminalisées ont travaillé de concert avec huit artistes professionnels² afin de créer des œuvres rendant compte de l'expérience de vie des participantes, mais explorée à partir d'une interrogation sur les liens entre la pauvreté, l'exclusion et la criminalisation. Onze ateliers, d'une trentaine d'heures chacun, ont eu lieu dans certaines institutions carcérales : une prison provinciale, un pénitencier fédéral, une maison de transition et un hôpital psychiatrique accueillant des gens incarcérés souffrant de problèmes de santé mentale. Le chant, la vidéo, l'*acting*, l'autoportrait, le *slam*, la photo, le son, la danse, le *stopmotion* et la performance ont été explorés.

Ce projet émane de la collaboration de deux organismes sans but lucratif ayant des objectifs différents : Engrenage Noir / LEVIER, dont la mission est de soutenir des projets d'art communautaire et activiste, et la Société Elizabeth Fry du Québec (SEFQ), qui défend et appuie, par des services de réhabilitation, les femmes criminalisées. Les visées du projet Agir, codirigé par Aleksandra Zajko (SEFQ) et Devora Neumark (LEVIER), sont à la fois individuelles et collectives, psychosociales et sociopolitiques. Il s'agit, d'une part, de renforcer certaines dispositions et habiletés des participantes (estime, affirmation de soi, confiance, etc.) et de susciter une motivation suffisante pour opérer si possible des changements permettant une amélioration de leur qualité de vie. D'autre part, le projet répond à des mobiles plus sociopolitiques : non seulement sensibiliser la population au vécu des femmes criminalisées, mais illustrer les problèmes systémiques de pauvreté, d'exclusion sociale et de criminalisation, de même que l'inadéquation de la prison comme solution.

La dimension publique de l'évènement a été prise très au sérieux. Sur le plan artistique, l'attention n'a pas porté uniquement sur le processus de création collective, mais également sur le résultat : créer des œuvres dont toutes les actrices du projet seraient fières et travailler de concert avec une commissaire chargée d'organiser une exposition³ dans la galerie d'art montréalaise Eastern Bloc. De façon parallèle, un livre a été conçu par un autre organisme culturel sans but lucratif, Les Filles électriques, *Temps d'agir* (Planète rebelle, 2011), en collaboration avec LEVIER et la SEFQ, reproduisant plusieurs des œuvres créées. Sur le plan politicostratégique, les organisatrices ont fait preuve d'un souci de visibilité peu usuel dans le cadre de projets de ce type (site Internet, deux porte-paroles – l'une francophone et l'autre anglophone –, attaché de presse, etc.) afin de se manifester et de se faire valoir dans l'espace public. Les efforts ont porté leurs fruits, l'exposition ayant joui d'une couverture médiatique assez exceptionnelle (dont la première page de deux grands quotidiens et des entrevues radiophoniques et télévisuelles aux heures de grande écoute).

¹ Cette section propose la version française d'un extrait d'une conférence, « Community Art in Quebec: Co-creation as a Stimulus of Political Engagement », donnée dans le cadre d'*Interventionen : Internationales symposium* à Paterborn en Allemagne (octobre 2010), et dont les actes devraient paraître à l'automne 2012.

² Reena Almoneda-Chang, Hélène Engel, Andrew Harder, D. Kimm, Paul Litherland, Jessica MacCormack, Émilie Monnet et Meena Murugesan.

³ Il faut voir le site Internet de l'exposition : <http://www.expoagir.com/>.

Références

Beillerot, Jacky, (2000). « Médiation », in P. Champy, C. Étévé, J.C. Forquin et A.D Robert (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan.

De Sardan, Jean-Pierre Olivier, (2009). *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia.

Fontan, Jean-Marc, (2007). « De l'action à la médiation culturelle. Une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, vol. VI, n° 2, p. 4-14.

Habermas, Jürgen, (1981). « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413 (octobre), p. 951-969.

Heinich, Nathalie, (2001). *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.

Huberman, A. Michael et Miles, Matthew B, (1991). *Analyse des données qualitatives. Recueil de nouvelles méthodes*, Bruxelles/Montréal,

De Boeck-Wesmael/Éditions du renouveau pédagogique.

Rancière, Jacques, (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

Rochlitz, Rainer, (2002). *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Paris, La Lettre volée.

Santerre, Lise, (2000). « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », in Bellavance, G. (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, les Éditions de l'IQRC, p. 47-63.

Soulet, Marc-Henry, (1987). « La recherche qualitative ou la fin des certitudes », in J.P. Deslauriers (dir.), *Les méthodes de la recherche qualitative*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 9-22.

Yin, Robert, (2003). *Applications of Case Study Research*, Thousand Oaks, Sage Publications.



gilles Lapointe

portrait-robot

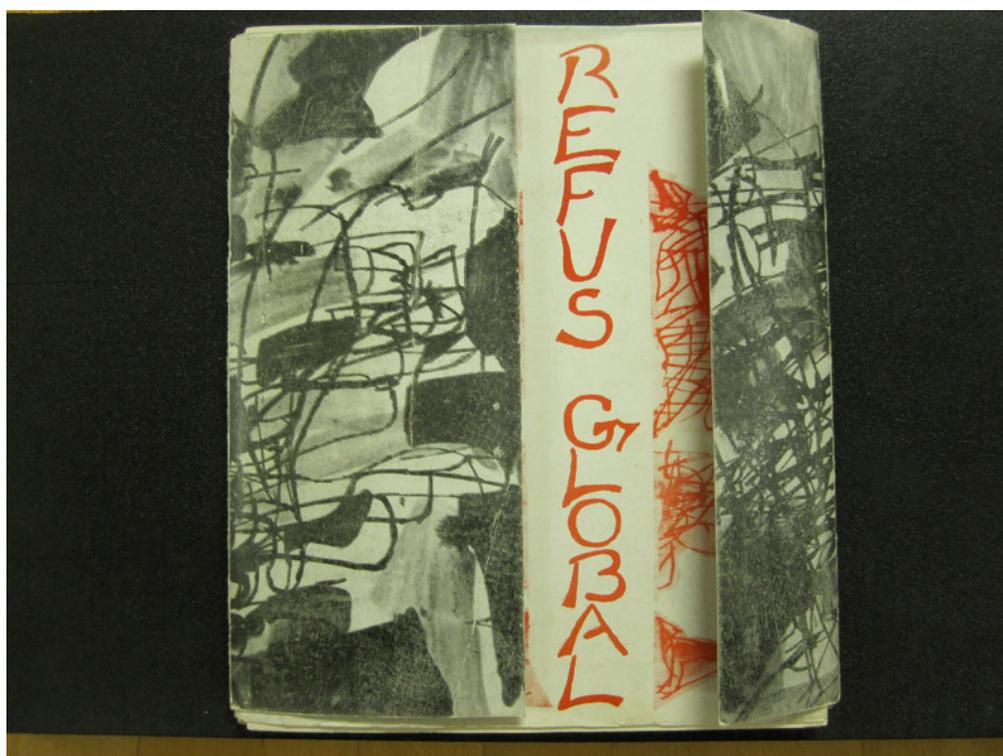
Le groupe CORPUS

Je suis arrivé à l'UQAM dans le cadre des grands projets d'éditions savantes qui se déployaient au début des années 1980 dans les universités canadiennes. Au Québec, plusieurs équipes de chercheurs mettaient sur pied des projets d'éditions critiques dans le domaine des études québécoises. C'est ainsi que fut constitué le groupe Corpus et créée la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde ». Celle-ci avait pour but de rassembler, sous la forme d'éditions critiques, les textes fondamentaux de la littérature québécoise. Soigneusement établis selon un protocole d'édition scientifique, les textes de cette collection étaient accompagnés d'un appareil critique élaboré et de variantes permettant d'enrichir la lecture. Ma formation comme chercheur et spécialiste de l'automatisme et, plus largement, de la modernité québécoise, a trouvé son assise théorique et méthodologique initiale dans un vaste projet d'édition critique, celui des écrits du peintre québécois Paul-Émile Borduas.

Les Écrits de Paul-Émile Borduas

De 1982 à 1997, en collaboration avec les professeurs André G. Bourassa et Jean Fisette de l'UQAM, j'ai travaillé au projet d'édition des *Écrits I* et *Écrits II* de Paul-Émile Borduas (Borduas, 1988, 1997). Au fil des ans furent publiées sous notre triple signature aux Presses de l'Université de Montréal près de mille neuf cents pages réunissant les écrits de Paul-Émile Borduas, dont son célèbre *Refus global*, son journal personnel ainsi que plus de 875 lettres du peintre. Grâce à l'apport de nombreux textes inédits, notre recherche, menée sur une période de quinze ans, a en effet permis d'affiner la connaissance de l'œuvre de cet artiste mort à Paris en 1960.

Le dépouillement de fonds d'archives, les recherches en bibliothèque, la sollicitation directe auprès de divers collectionneurs de même que les travaux d'établissement et d'annotation de texte réalisés à partir d'un protocole éditorial rigoureux ont contribué à étendre mon savoir dans le domaine de l'édition scientifique. L'édition critique et celle des écrits d'artistes représentent aujourd'hui encore un volet très important de ma recherche.



Paul-Émile Borduas, *Refus global*, Éditions Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, 1948

Mise en exposition de la recherche

Outre ma participation soutenue aux travaux du groupe Corpus, mes travaux sur Borduas et l'automatisme québécois ont également conduit à plusieurs réalisations significatives. En 1988, en compagnie d'André G. Bourassa, j'ai organisé à la Bibliothèque nationale du Québec, dans le cadre du trentième anniversaire de la parution du manifeste *Refus global*, une exposition intitulée *Refus global et ses environs*. Cette manifestation fut accompagnée

d'un livre publié aux Éditions de l'Hexagone (Bourassa et Lapointe, 1988). Puis, en 1990, toujours conjointement avec André G. Bourassa, j'ai fait paraître à l'Hexagone, dans la collection de poche « Typo », une édition de plusieurs textes de Borduas sous le titre *Refus global et autres écrits*.

Le texte épistolaire

En 1996, j'ai publié mon premier essai, *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*. Ce livre a reçu en 1997 le prix Victor-Barbeau de l'Académie des lettres du Québec ainsi que le prix Gabrielle-Roy de l'Association des lettres canadiennes et québécoises et a été mis en nomination en 1996 pour le Prix du Gouverneur général du Canada dans la catégorie études/essais. Intéressé par le régime de l'épistolarité, j'y théorise la question du rapport de Borduas à l'écriture et, en particulier, au genre de la lettre. En reliant l'activité épistolaire au développement des idées du peintre, j'ai cherché à montrer comment ces échanges sont pour Borduas la scène privée de nécessaires mises au point, de précisions, d'élaborations théoriques relatives à son travail, de même que de considérations esthétiques et politiques sur la situation de l'artiste. Intéressé également par la « modernité » de la lettre – un genre littéraire caractérisé, rappelle Béatrice Didier, par « le morcellement, le discontinu » (1983 : 173) –, j'ai ainsi été amené à montrer comment Borduas transforme progressivement ses lettres en une authentique expérience d'écriture de soi.

Les commémorations du Refus global

En 1997, j'ai organisé en collaboration avec le professeur François-Marc Gagnon une exposition d'œuvres récentes et plus anciennes des automatistes québécois intitulée « Les automatistes à Saint-Hilaire », qui a également fait l'objet d'un catalogue.

Le cinquantenaire du *Refus global* en 1998 fut l'occasion d'une diffusion élargie des résultats de mes travaux. En plus de codiriger, avec Ginette Michaud, une livraison double de la revue *Études françaises* intitulée « L'automatisme en mouvement » (1998), j'ai écrit de nombreux articles et prononcé plusieurs conférences et communications sur l'automatisme au Québec et à l'étranger, dont la conférence inaugurale du colloque « Les automatistes à Paris » tenu à Paris en octobre 1998 au Centre culturel canadien. En 1998, j'ai publié avec le professeur Raymond Montpetit un livre intitulé *Paul-Émile Borduas photographe. Un regard sur Percé – été 1938*

aux éditions Fides. Nous avons alors préparé une exposition portant sur ce thème, qui fut présentée successivement à Percé, à la Bibliothèque nationale du Québec à Montréal et par la suite dans plusieurs centres d'exposition gaspésiens. En 1999, je me suis intéressé au livre d'artiste, ce qui m'a amené à publier *Le Musée de Noé* avec le peintre Jocelyn Jean et l'essayiste Ginette Michaud aux Éditions Outremer.

Claude Gauvreau

Poète, critique d'art et théoricien, Claude Gauvreau a été parmi les premiers intellectuels au Québec à interroger l'art comme un objet théorique porteur de connaissance : l'apparente objectivité en art, les limites du commentaire critique, le discours critique et le rôle de la critique comptèrent parmi ses thèmes de prédilection. En 1996, je fis paraître aux Éditions de l'Hexagone les *Écrits sur l'art de Claude Gauvreau*. Mes travaux dans le domaine de l'édition critique m'amènèrent par la suite à lui consacrer deux autres livres : *Lettres de Claude Gauvreau à Paul-Émile Borduas*, en 2002, aux Presses de l'Université de Montréal et *Lettre à André Breton*, un document inédit de première importance sur les rapports entre l'automatisme et le surréalisme paru au Temps volé en 2011.

79

Recherche et conservation

En 2004, mon intérêt pour les écrits d'artistes m'a incité à diffuser, sous forme de fac-similé, dans *Le Corps de la lettre*, une partie de la volumineuse correspondance autographe de Paul-Émile Borduas. Ce travail fut suivi trois ans plus tard par la publication, sous forme de cahier de recherche, du catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud (2007), un répertoire bibliographique réalisé à Paris dans l'appartement de Fernand et Thérèse Leduc.

La Comète automatiste

En 2008 paraissait chez Fides mon second essai, *La Comète automatiste*. Rédigé dans le prolongement de *L'Envol des signes*, il répondait à mon désir de pousser ma réflexion sur l'activité de Borduas et de son groupe. J'y ai examiné le rôle joué par Borduas comme chef et penseur du mouvement et discuté la notion d'artiste engagé et ses retombées dans le champ de l'art contemporain. J'ai cherché à dégager les éléments d'une éthique automatiste et me suis intéressé à l'attitude d'idéalisation et de rejet qui a caractérisé les

rapports intellectuels de Borduas envers la France et les États-Unis. Ce livre ouvrait aussi un champ de réflexion aux contributions particulières de certains membres du groupe dans des domaines d'expérimentation aussi différents que l'autobiographie, la poésie, la peinture, la danse et la photographie. Je me suis ainsi questionné, à partir de la suite photographique *Danse dans la neige* réalisée par Françoise Sullivan et Maurice Perron en 1948, sur le dialogue entre corps et nature, et sur la sortie hors des espaces conventionnels de la représentation. Dans cette perspective fut aussi évaluée la place occupée par cette œuvre annonciatrice des performances postmodernes dans un « nouvel imaginaire du Nord ».

Le post-automatisme

En 2005, je fis paraître aux Éditions du passage, en collaboration avec Ginette Michaud et Jocelyn Jean, *Edmund Alleyn. Indigo sous tous les tons*, premier ouvrage d'importance consacré à cet artiste québécois qui connut la célébrité dans les années 1960. Depuis cette date, avec le soutien financier du FQRSC et du PAFARC, je travaille à la rédaction d'une biographie critique d'Edmund Alleyn.

René Derouin et l'art *in situ*

Mon intérêt pour le livre et l'art québécois suit des parcours diversifiés et pluriels, comme en témoigne ma collaboration depuis 2000 avec le peintre, graveur et sculpteur René Derouin. J'ai en effet travaillé comme directeur de publication à l'édition des ouvrages intitulés *Pour une culture du territoire* (Derouin et Lapointe, 2001) et *Les Jardins du précambrien* (Derouin et Lapointe, 2007) regroupant les textes de huit symposiums en art actuel tenus à la Fondation Derouin de Val-David entre 1995 et 2006. J'ai organisé et animé entre 2002 et 2012 à la Fondation Derouin plusieurs cycles de conférences et je prépare l'édition pour octobre 2013, à l'occasion de l'exposition de l'artiste à la Bibliothèque et archives nationales du Québec, des Écrits de René Derouin.

Réjean Ducharme / Arthur Rimbaud

J'ai eu l'occasion jusqu'ici de publier trois études sur les rapports qu'entretient l'œuvre de Réjean Ducharme avec celle d'Arthur Rimbaud (2011, 2009, 2006). C'est sous l'angle esthétique (à travers la figure

de Vénus Anadyomène), mais aussi du corpus (*La Divine Comédie* de Dante), que je m'intéresse à la position que Ducharme adopte au regard de l'esthétique et de la modernité. Je prévois entreprendre la rédaction d'un livre sur cette question.

Ce rapide survol donne un aperçu de mes intérêts de recherche passés et actuels ainsi : aux enjeux génétiques soulevés par les avant-textes et l'épistolarité (qu'on pense aux travaux de Vincent Kaufman, Béatrice Didier, Mireille Bossis ou Janet Gurkin Altman) je joins, dans une approche résolument interdisciplinaire, les outils et méthodes propres à la discipline de l'histoire de l'art afin d'analyser l'image dans ses ancrages historiques, épistémologiques et identitaires (analyse des propriétés et modes de représentation, organisation spatiale, modalités d'exposition, principes formels, contexte de création) afin de saisir le champ de signification de l'œuvre et de la construction des discours.

Qu'elle prenne la forme d'essais, d'éditions critiques, de catalogues d'exposition, de cahiers de recherche, d'articles, de bibliographies analytiques ou de comptes rendus critiques dans les revues, mon approche de l'objet, par la mise en examen des contextes d'énonciation et de réception des écrits, vise à éclairer les fondements sous l'angle de l'historiographie, de la théorie critique et de l'histoire sociale. Je suis fermement convaincu que ma double formation est un incontestable atout de ce point de vue et que le savoir de l'historien d'art passe par tous ces fils de lecture.

81

Références

- Borduas, Paul-Émile. (1997). *Écrits II*, 2 t., A.G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Borduas, Paul-Émile. (1990). *Refus global et autres écrits*, A.G. Bourassa et G. Lapointe (dir.), Montréal, L'Hexagone.
- Borduas, Paul-Émile. (1988). *Écrits I*, A.G. Bourassa, J. Fisette et G. Lapointe (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Bourassa, André-Gilles et Lapointe, Gilles. (1988). *Refus global et ses environs*, Montréal, L'Hexagone/La Bibliothèque nationale du Québec.
- Derouin, René et Lapointe, Gilles (dir.) (2007). *Les Jardins du précambrien. Symposiums internationaux d'art in situ, 2001-2006*, Montréal, L'Hexagone.
- Derouin, René et Lapointe, Gilles (dir.) (2001). *Pour une culture du territoire*, Montréal, L'Hexagone.
- Gagnon, François-Marc et Lapointe, Gilles (1997). *Saint-Hilaire et les automatistes*, Saint-Hilaire, Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire.
- Didier, Béatrice (1983). « Autoportrait et journal intime », *Corps écrit*, n° 5 (février), p. 167-182.

- Gauvreau, Claude (2011). *Lettre à André Breton*, G. Lapointe (dir.), Montréal, Le temps volé éditeur.
- Gauvreau, Claude (2002). *Lettres à Paul-Émile Borduas*, G. Lapointe (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Gauvreau, Claude (1996). *Écrits sur l'art*, G. Lapointe (dir.), Montréal, L'Hexagone.
- Jean, Jocelyn, Lapointe, Gilles, Michaud, Ginette et coll. (2005). *Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons*, Montréal, Les éditions du passage.
- Jean, Jocelyn, Lapointe, Gilles et Michaud, Ginette (1999). *Le Musée de Noé*, Montréal, Éditions Outremer.
- Lapointe, Gilles (2011). « Du *Bateau ivre* au steamer : Ducharme lecteur de Rimbaud », *Québec français*, n° 163 (automne), p. 36-40.
- Lapointe, Gilles (2009). « Vénus ou l'écriture anadyomène : le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme », in *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota Bene, p. 101-127.
- Lapointe, Gilles (2008). *La comète automatiste*, Montréal, Fides.
- Lapointe, Gilles (2007). *Catalogue général de la bibliothèque Leduc-Renaud*, Montréal, Centre de recherche interuniversitaire en littérature et en culture québécoises, n° 6.
- Lapointe, Gilles (2006). « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou Comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, Lille, juin, p. 37-54.
- Lapointe, Gilles (2004). *Le Corps de la lettre. Correspondance autographe de Paul-Émile Borduas*, Montréal, Université de Montréal.
- Lapointe, Gilles (1996). *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, CÉTUQ/Fides.
- Lapointe, Gilles et Montpetit, R. (1998). *Paul-Émile Borduas photographe. Un regard sur Percé, été 1938*, Montréal, Fides.
- Michaud, Ginette et Lapointe, Gilles (dir) (1998). *Études françaises. L'automatisme en mouvement*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. xxxiv, n° 2-3 (automne-hiver).



PIERRE-ÉDOUARD LATOUCHE

PRATIQUE DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE EN CONTEXTE COLONIAL

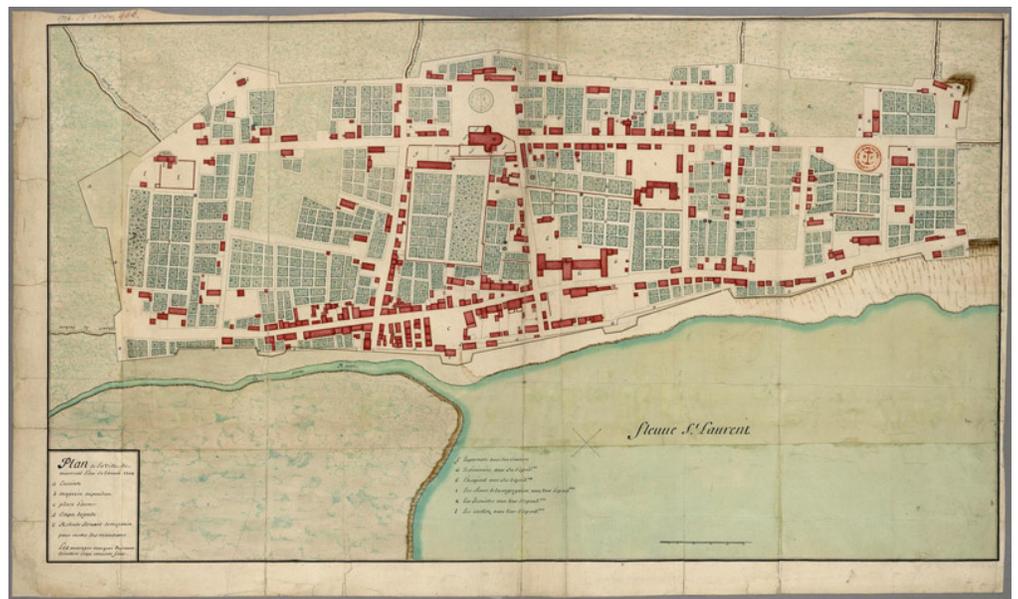
Je pratique une histoire de l'art sans noms propres. J'entends par là que j'étudie des objets sans mettre en avant le nom des individus qui les fabriquèrent. Cette particularité découle en partie de mon champ principal d'intérêt, soit le Canada aux XVII^e et XVIII^e siècles, un terrain et une période auxquels n'est pas associé ce lot de personnalités créatrices dont notre discipline fait le plein depuis Vasari. Il découle aussi de ma spécialité, soit l'architecture. Certes, il existe des architectes étoiles depuis la Renaissance, mais, plus que tout autre médium, l'architecture multiplie les mains à l'œuvre, celles du concepteur, des corps de métiers, du client, des occupants, et de tous ceux qui, par la suite, présideront aux transformations d'un édifice sur plusieurs générations. Difficile dès lors d'attribuer l'ensemble de ces interventions à un nom plutôt qu'à un autre, sinon en procédant à une réduction quelque peu arbitraire. Enfin, ce découplage entre l'objet et son créateur résulte aussi d'une volonté délibérée d'éviter de personnaliser plus qu'il ne le faut la production artistique. Si l'artiste est un individu singulier, à part, talentueux, inspiré, ces constats devraient apparaître selon moi au terme de la recherche et non pas comme prémices, ordre qu'inversent la monographie, la rétrospective, le catalogue raisonné, la biographie, voire l'intitulé d'article, autant de découpages autour de la personne de l'artiste que les historiens mettent en scène pour les commenter par la suite, comme si ces découpages s'étaient présentés d'eux-mêmes (Heinich, 1996 : 24-25). Je pratique également une histoire de l'art qui ne porte pas sur des objets matériellement visibles. J'entends par là que la majorité des objets que j'étudie ont depuis longtemps été détruits, ou si profondément dénaturés qu'ils ne s'offrent pas à la contemplation esthétique. En effet, à quelques exceptions près, la plupart des bâtiments construits au Canada entre le XVII^e et le milieu du XIX^e siècle ont été détruits, soit volontairement, soit accidentellement. Impossible, dès lors, de les étudier autrement qu'à

travers un travail de documentation en archives, de validation des sources et d'interprétation, bref d'une construction de l'objet de recherche sans promesses d'une éventuelle satisfaction visuelle (Grignon, 2008). En cela, travailler sur cette période, c'est appliquer, sans toujours s'en rendre compte, un des grands acquis des sciences humaines voulant que les faits que nous étudions soient scientifiquement et socialement construits. Cette caractéristique de mon corpus laisse donc peu de place, dans mon travail, aux diverses approches actuelles en histoire de l'art qui célèbrent le retour du sensoriel ou du visuel, comme en témoigne l'engouement actuel pour la phénoménologie ou les *visual studies*. Indéniablement, ces approches prennent appui sur le fait que l'histoire de l'art, malgré le constat des sciences humaines précité, demeure toujours habitée par l'idée qu'il existe quelque part un objet concret, physiquement repérable, serti d'une aura, qu'on peut esthétiquement interroger et que la spécificité de ce contact, et ses ambiguïtés, fonderaient en quelque sorte la spécificité de notre discipline dans l'ensemble des sciences.

Il s'ensuit que les approches avec lesquelles j'ai le plus d'affinités, et dans lesquelles je puise matière à renouveler mes questionnements, sont forcément celles où la construction de l'objet d'enquête occupe une place prépondérante, où la méthodologie, la constitution des corpus, leur représentativité, la validité des découpages et des catégories employées pour aborder les faits sont largement commentées. C'est tout spécialement aux sciences historiques que je pense. Parce qu'elle se propose de rendre intelligibles des contextes entièrement révolus à travers un certain nombre d'opérations intellectuelles et critiques sur des documents anciens qui n'en sont que les traces, l'histoire est la discipline qui, pour moi, offre les similitudes les plus proches des exigences imposées par mon corpus et les pistes les plus fécondes pour les repenser (Chartier, 2009). Me concentrant sur l'architecture au Canada aux XVII^e et XVIII^e siècles, je cherche à repérer comment celle-ci s'insère dans la multiplicité des rapports de force qui traversent ce coin du monde. Mon travail se situe dans le renouvellement des approches touchant l'historiographie de cette période, une tradition d'enquête qui, après avoir longtemps vu la Nouvelle-France comme une période sans conflits internes, met en lumière aujourd'hui les antagonismes et les alliances qui se tissent et se retissent entre les divers acteurs de la société coloniale. Je pense aux travaux fondateurs de Louise Dechêne (2008), mais à ceux également d'Allan Greer (2009) et d'Ollivier Hubert (2000), entre autres.

La recherche principale que je mène actuellement illustre, je l'espère,

comment cette pratique s'opère dans le cadre concret d'une enquête. Celle-ci porte sur les transformations de l'architecture domestique à Montréal pour la période allant de la fondation de Ville-Marie en 1642 à l'incendie de Montréal survenu en 1721. Dans ce travail, je retrace le rythme de transformation des maisons à pans de bois édifiées à Montréal avant 1721, à une époque où ces constructions sont majoritaires dans le paysage urbain montréalais, alors qu'elles seront surtout en pierre par la suite. Je cherche avant tout à élucider, à travers un travail d'archives, dans quelle mesure ces maisons, dont il ne reste aujourd'hui aucun vestige, se différenciaient les unes des autres. Je veux savoir si, par leur forme, elles se distinguaient au même titre, par exemple, que les parcelles sur lesquelles elles étaient édifiées,



Dessinateur anonyme, Plan de la Ville de Montréal levé en l'année 1704, Archives nationales d'outre-mer, France

comme l'atteste l'étude des stratégies foncières de l'époque (Lalancette et Stuart, 1998). En effet, le marché de la vente et revente de terrains et de propriétés de l'époque montre que, très tôt, l'espace urbain va se différencier. Ainsi, des lots, des carrefours, des rues deviennent plus convoités que d'autres. La ville se polarise autour d'embryons de quartiers concentrant, ici des marchands, là des officiers, des artisans ou des religieux. On sait aussi qu'au tournant du siècle, Montréal connaît une mutation profonde du commerce de la fourrure, marquée par la fin de la foire estivale et l'apparition des marchands-équipiers, avec des conséquences certaines sur les espaces de commerce et d'entreposage (Latouche, 2012). Pourtant, encore aujourd'hui,

l'évolution de l'architecture domestique montréalaise avant 1721 est perçue comme un phénomène sans relief, caractérisé par la répétition monotone de quelques techniques de construction à pans de bois – pièce sur pièce, colombage, poteaux en sol, etc. –, comme si celles-ci étaient les seuls facteurs de différenciation des maisons ; on ne se préoccupe pas de suivre, par un travail de sources, comment ces techniques furent mises en œuvre dans des projets précis, reflétant les exigences variées des clients et de leurs besoins. En fait, tout se passe comme si l'architecture de bois était restée étanche aux restes des transformations affectant la ville et ses habitants. C'est dans ce décalage problématique entre les perceptions attachées à l'habitat en bois d'une part et, d'autre part, ce que l'on sait de la réalité foncière et économique, que prennent naissance les questions auxquelles mon travail de recherche essaie de répondre. Les maisons montréalaises, tant et aussi longtemps qu'elles furent en bois, furent-elles identiques? Quels sont les facteurs qui ont pu accélérer l'évolution des choses : le niveau de fortune des commanditaires, des questions de goût, de nouvelles normes de confort, l'arrivée d'un bassin différent de bâtisseurs? Si les techniques de construction sont restées identiques, qu'en est-il d'autres composantes formelles de la maison telles que les dimensions, le nombre de fenêtres, leur taille, le nombre d'étages, de pièces, ainsi de suite? La volonté de marquer sa position dans l'espace social a-t-elle pu s'exprimer à travers cette gamme de composantes? En quoi l'analyse sérielle des données des marchés de construction, notamment les milliers de références à des dimensions, peut-elle aider à répondre à ces questions? Dans ce travail, je cherche toutefois aussi à remettre en question les représentations attachées à l'architecture coloniale édifiée en bois. Cette partie de l'enquête vise à établir une généalogie critique des discours savants et populaires sur le sujet (Grignon et Passeron, 1989). Dans quelle mesure les valeurs ordinaires associées à ce matériau, la « rusticité » du bois opposée à la « noblesse » de la pierre par exemple, s'immiscent-elles dans l'acte de collecte de données? Ces stéréotypes ont-ils pu infléchir les interprétations? Les ordonnances et la correspondance des ingénieurs militaires qui interdiront les constructions en bois en milieu urbain à partir des années 1720 sont-elles des documents objectifs pour comprendre les faiblesses de l'architecture en bois (Noppen, 1983)? Ne faut-il pas y voir, au contraire, les sources sans doute les moins fiables pour se faire une idée des pratiques de construction qu'elles visaient justement à abolir? Cette partie de la recherche, nécessaire à une meilleure compréhension des présupposés pouvant s'infiltrer dans les différents niveaux de discours,

illustre selon moi en quoi la question de l'organisation sociale des faits, ici touchant un matériau en apparence banal – le bois de construction –, se doit d'être au cœur de la pratique de l'histoire de l'art.

Références

- Chartier, Roger (2009). *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel.
- Dechêne, Louise (2008). *Le peuple, l'État et la guerre au Canada sous le régime français*, Montréal, Boréal.
- Greer, Allan (2009). *La Nouvelle-France et le Monde*, Montréal, Boréal.
- Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil.
- Grignon, Marc (2008). « Transformation et adaptation des formes architecturales européennes en Nouvelle-France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Perspectives, la revue de l'INHA*, 2008, n° 3, p. 551-564.
- Heinich, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- Hubert, Ollivier (2000). *Sur la terre comme au ciel. La gestion des rites par l'Église catholique du Québec (fin XVII^e – mi-XIX^e siècle)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- Lalancette, Mario et Stewart, Alan (1998). « De la ville-comptoir à la ville fortifiée : évolution de la forme urbaine de Montréal au XVII^e siècle », in S. Dépatie, C. Desbarats, D. Gauvreau, M. Lalancette et Thomas Wien (dir.), *Vingt ans après Habitants et marchands de Montréal. Lectures de l'histoire des XVII^e et XVIII^e siècles canadiens*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 254-294.
- Latouche, Pierre-Édouard (2012). « L'habitat marchand à Montréal (1675-1750) », *Cap-aux-Diamants*, 2012, n°110, p. 14-16.
- Noppen, Luc (1983). « La maison québécoise, un sujet à redécouvrir », *Architectures : la culture dans l'espace*, Montréal, Léméac, p. 69-101.



V I N C E N T L A V O I E

DE L'AUTOPSIE D'UNE CONTROVERSE AUX DÉCLINAISONS ARTISTIQUES DE LA FORENSIQUE

Quel fil conducteur peut-on tirer entre des travaux menés dans le domaine des études photographiques et des recherches touchant aux rapports que l'art contemporain entretient avec la criminalistique et les savoirs médicolégaux? Je me suis posé la question au cours de la dernière année, à la faveur d'un congé sabbatique, parfaite occasion pour remettre à plat mes petites certitudes alors que mes objets et problématiques de recherche commençaient à muter. L'étude de la photographie, et plus particulièrement des images de presse, m'avait depuis plusieurs années éveillé aux problèmes d'éthique et de probité informative inhérents à l'illustration photographique (Lavoie, 2001, 2010). Ces derniers m'avaient d'ailleurs plus récemment conduit à examiner les régimes de vérité rattachés aux usages du iPhone par les photojournalistes de guerre (Lavoie, 2012). Mais quel type de filiation pouvais-je légitimement établir entre la photographie de presse et mes nouveaux objets d'analyse, à savoir les pratiques artistiques contemporaines recourant aux esthétiques et protocoles de la science forensique? Comment le photojournalisme pouvait-il m'avoir amené à étudier le travail de Jeremy Deller qui s'employa avec le réalisateur Mike Figgis à reconstituer, grâce au concours de centaines de figurants, les violents affrontements survenus en 1984 entre mineurs et forces de l'ordre britanniques (*The Battle of Orgreave*, 2001), celui d'Omer Fast (*The Spielberg's List*, 2003) où les interviews de Polonais ayant participé au tournage des scènes de camp du film *Schindler's List* épousent la rhétorique des témoignages des survivants, ou encore celui de Paul Vanouse qui recompose, à partir de son propre ADN (*Suspect Inversion Center*, 2011), celui d'O.J. Simpson dont le procès pour meurtre en 1995 transforma le prétoire en vitrine médiatique de l'ingénierie génétique? Quelle « complicité » donc établir entre la photographie de presse et de telles propositions artistiques prenant en compte la dimension performative inhérente à la reconstitution historique, les rhétoriques du témoignage,



la valeur probatoire et juridique des images? Plusieurs indices m'invitaient à penser que la photographie constituait le terreau de cette évolution de mes préoccupations de recherche. Que le médium photographique n'y soit plus le principal objet d'étude n'entamait nullement ma conviction selon laquelle la photographie demeurait l'instigatrice de cette mutation.

J'en reçus la confirmation alors que je préparais une conférence sur l'une des photographies les plus célèbres de la guerre civile espagnole, *La mort du soldat républicain* (1936) de Robert Capa. En consacrant une analyse à cette icône du photojournalisme, je ne prévoyais pas infléchir sensiblement ma posture d'historien de la photographie, en tout cas pas davantage que tout historien de l'art ambitionnant de relire une œuvre majeure déjà abondamment commentée. L'examen plus approfondi de cette image controversée m'a toutefois permis de mettre au jour un ensemble de considérations non seulement irréductibles au strict domaine des études photographiques, mais fondamentales à l'élucidation d'un large pan de la production artistique contemporaine. La source de cette « découverte » se trouvait dans les arguments de ceux qui contestaient l'authenticité de la photographie de Capa, aussi bien que dans les stratégies de légitimation de ceux qui en défendaient l'intégrité. Depuis la formulation des premiers doutes¹ quant à l'authenticité de l'image, détracteurs et défenseurs de Capa ne cessent de se disputer la vérité sur les lieux du drame, l'identité du milicien tué, la trajectoire des tirs, la séquence des clichés réalisés ce jour du 5 septembre 1936. On a cru que la découverte récente d'une « valise mexicaine » contenant 4500 négatifs réalisés durant la guerre d'Espagne par Robert Capa allait enfin révéler les secrets de cette photographie mythique. Il n'en fut rien. Le négatif, empreinte réputée irréfutable de l'événement, substrat des examens les plus minutieux, reste toujours introuvable. Les enjeux sont de taille ; soit la photographie est l'expression d'un geste d'une rare audace, auquel cas Robert Capa demeure « le plus grand photographe du monde » comme le proclame dès 1938 le magazine britannique *Picture Post*, soit l'image est une mise en scène, ou encore le résultat d'un accident survenu lors d'entraînements, voire de simulations organisées à l'attention des médias. Cette seconde hypothèse, on le devine aisément, est bien moins prisée par les thuriféraires de Capa... C'est dans ce contexte que contempteurs et apologistes du photographe multiplient les enquêtes et les expertises susceptibles d'apporter, ici la preuve d'une forgerie, là la démonstration d'une vérité, faisant ainsi de l'image de Capa le lieu d'un *forensis labor*, c'est-à-dire d'une plaidoirie. Faut-il dès lors s'étonner que

cette photographie, devenue le théâtre d'une joute juridique, ait été soumise à l'arbitrage d'experts en criminalistique? C'est ainsi qu'en septembre 2000, Robert Whelan, persuadé de l'authenticité de l'image, mandate un détective de la police judiciaire² d'expertiser l'attitude du milicien. Le policier est formel : la posture du milicien, pieds à plat au moment de l'impact, comme l'atteste le basculement arrière du corps, ne saurait être feinte. Il fait aussi



Institut de Police Scientifique de l'Université de Lausanne, Rodolphe A. Reiss reproduisant les gestes de l'assassin Delaporte, 1910
Crédits : (IPS) – UNIL

90

observer que la main gauche du soldat, franchement crispée, ne peut être celle d'un homme qui simule une chute. Comment cependant expliquer l'absence de toute trace de violence sur ce corps terrassé, assure-t-on, par les balles nationalistes, comment expliquer les contractions contradictoires des mains du milicien, s'interroge Fernando Verdú, chef du Département

de médecine légale et judiciaire de l'Université de Valence, appelé à se prononcer sur la morbidité du sujet³? Je le constatais en étudiant le dossier de la controverse entourant cette photographie de Capa, la forensique, nouveau parangon des croyances irréfutables, s'invitait dans le débat. Autant l'image que le sujet de la représentation étaient soumis à la méthode heuristique de la criminalistique : procédure d'investigation (recherche du négatif, tentative de localisation des restes du milicien, établissement de son identité, recueil de témoignages de compagnons de Capa et de membres de la famille du soldat tué) ; travail de reconstitution (séquençage des prises de vue réalisées le même jour, établissement de la chronologie grâce à la numérotation des négatifs, simulation de chutes sur le terrain) ; recours aux savoirs de spécialistes (étude morphologique, expertise balistique). L'appareillage méthodologique et argumentatif de la police scientifique participe désormais pleinement du système interprétatif de cette image. De quoi cela est-il le symptôme exactement? De la montée en puissance des savoirs à portée objective dans le domaine des études photographiques? J'en doute. J'interprète plutôt ce phénomène comme le signe de la réintroduction dans la sphère culturelle des imaginaires de la preuve et des discours probatoires. Cette réalité est observable dans la littérature contemporaine, que l'on pense aux romans de Kathy Reichs (*Déjà Dead*, 1997), elle-même anthropologue judiciaire de profession, ou encore à ceux de Patricia Cornwell (*Body of Evidence*, 1991), Ridley Pearson (*The Chain of Evidence*, 1995), Thomas T. Noguchi et Arthur Lyons (*Physical Evidence*, 1991), autant d'œuvres à succès mettant en scène les exploits de cette nouvelle figure de la probité judiciaire qu'est l'expert en criminalistique. Comme le révèlent d'emblée les intitulés de ces romans, la recherche de preuves (*evidences*), surtout les plus discrètes (fibres, fluides, empreintes), sous-tend le développement narratif de ces fictions souvent inspirées de situations réelles. Plusieurs séries télévisées parmi les plus populaires (*Crime Scene Investigation*, 2000 ; *Forensic Files*, 2000 ; *Bones*, 2005) entretiennent pour leur part la croyance en l'infailibilité des expertises médico-légales. Il est rare que l'industrie du divertissement s'intéresse à des savoirs aussi spécialisés. La popularité de ces émissions où l'on expose avec force détails les procédés de la forensique, est à l'origine de ce que les juristes appellent le syndrome « CSI » caractérisé par l'assimilation, l'analyse ou l'usage, malveillant ou non, des techniques judiciaires par des non-professionnels (criminels, jurés, etc.) (Byers et Johnson, 2009). Cette spectacularisation de la forensique dans la littérature et la culture populaire depuis le début des années 1990 constitue un trait marquant

de notre contemporanéité. Aussi serait-il infondé de penser que les arts visuels soient demeurés imperméables à ce phénomène. À cet égard, les travaux de Taryn Simon, principalement ceux de la série *The Innocents* (2002), sont emblématiques de la prise en compte par l'art contemporain des principes probatoires de la forensique. À l'été 2000, Taryn Simon photographie pour le compte du *New York Times Magazine* des personnes injustement condamnées à de très lourdes peines d'emprisonnement. Cette commande marque pour l'artiste américaine le premier jalon d'un projet artistique interrogeant les fonctions de l'image et du témoignage visuel dans le système judiciaire. Tous les sujets photographiés par Simon ont été inculpés à la suite d'erreurs d'identification commises par des victimes d'actes criminels. Tous l'ont été en raison d'une correspondance erronée entre un individu et un portrait-robot ou d'identification, ou encore à cause de la mémoire visuelle lacunaire d'un témoin⁴. La remise en cause de la valeur probatoire de la « preuve » visuelle dans le processus d'inculpation du sujet est centrale au propos de Simon. Pour beaucoup d'individus photographiés par l'artiste, ce sont des analyses d'ADN menées à l'issue d'âpres batailles juridiques qui ont permis de les disculper. Non seulement les images produites et administrées par l'appareil de justice pervertissent-elles le processus d'identification, mais elles deviennent, sous le regard de la victime et des forces de l'ordre, les catalyseurs des accusations les plus injustes. Il faudra sonder l'infravisible au moyen des instruments de la forensique pour que ces personnes obtiennent enfin réparation. La proposition de Simon ne consiste toutefois pas à opposer deux systèmes probatoires, l'un, faillible, reposant sur les pouvoirs rhétoriques de l'image et du témoignage, et l'autre, incontestable, appuyé sur la rigueur des protocoles scientifiques et techniques. Son œuvre ne procède aucunement à une apologie de la criminalistique, pas plus d'ailleurs qu'elle ne verse dans une critique idéologique des usages judiciaires de l'image. Le propos est tout autre. *The Innocents* vise en vérité à redonner au sujet – la victime d'erreur judiciaire – le pouvoir d'administrer la représentation visuelle de son préjudice. Simon a demandé à ces personnes de choisir le lieu où elle allait les photographier, un lieu toutefois significatif au regard de l'injustice qu'elles ont subie : site de leur arrestation, scène du crime, quartier où elles se trouvaient au moment des faits, etc. En revisitant ces lieux, en rejouant devant la photographe leur propre drame, ces innocents se trouvent à performer une reconstitution, au sens judiciaire du terme, mais dont la fonction serait cette fois-ci rédemptrice. L'image résultant de ce rituel constitue en définitive le témoignage sinon la preuve de cette reprise en

main du sujet dans le procès de sa propre figuration. *The Innocents* restaure l'intégrité morale du sujet en même temps qu'elle réhabilite le pouvoir testimonial de l'image, cela en resituant celle-ci au centre des débats sur les figurations contemporaines de la culpabilité et de l'innocence.

Existe-t-il une esthétique de la forensique que les pratiques contemporaines auraient voulu critiquer, métaboliser ou subvertir? La reconstitution judiciaire entretient-elle quelque parenté méthodologique avec les procédures de réeffectuation (*remake, replay, reenactment*) rencontrées dans l'art récent? Le principe d'un paradigme esthétique-légal de l'art est-il recevable? Ce sont les questions qui m'ont animé au cours de la dernière année et qui vraisemblablement continueront de m'occuper pour les mois à venir. Elles me paraissent cruciales en ce qu'elles mettent l'accent sur la nature des rapports que l'art entretient avec les régimes de vérité, les discours probatoires, les croyances populaires, autant de considérations dévaluées par la critique postmoderne du simulacre et de la simulation. Ces problèmes me semblent d'autant plus fondamentaux qu'ils invitent à engager une réflexion sur les formes de visibilité que prennent aujourd'hui nos croyances.

¹ En 1974, O'Dowd Gallagher, correspondant du *London Daily Express* au moment de la guerre civile espagnole, déclare dans une interview que l'image de Capa est le résultat d'une mise en scène. La remarque porte atteinte à l'un des principes canoniques du photojournalisme de guerre : la proscription de toute intervention directe sur la réalité. Le correspondant confie à Phillip Knightley que la célèbre photographie fait partie d'une série de clichés analogues réalisés lors d'une séance d'entraînement. Il indique que les images ont été prises sur le front au moment d'une accalmie, mais se ravise quelques années plus tard en doutant qu'elles aient été effectivement réalisées en territoire nationaliste. La détermination du lieu pose depuis lors problème et avalise des hypothèses contradictoires. Encore récemment, un article paru le 17 juillet 2009 dans le quotidien catalan *El Periódico* démonte, illustrations à l'appui, la thèse défendue depuis 1985 par Richard Whelan, biographe et thuriféraire de Capa, voulant que la photographie ait été prise sur la ligne de feu près de Cerro Muriano. Celle-ci aurait plutôt été réalisée près de la ville d'Espejo située à une cinquantaine de kilomètres du front (Knightley, 1975 ; Whelan, 1985, 2007 ; Brothers, 1997 ; anonyme, 2009).

² Il s'agit du capitaine Robert L. Franks, détective en chef à la section des homicides de la police de Memphis (Whelan, 2007 : 72).

³ Le spécialiste procède à une analyse de cette image dans le documentaire de Hugo Doménech et Raúl M. Riebenbauer, *La Sombra del Iceberg. Una autopsia de la mítica fotografía de Robert Capa 'El miliciano muerto'*, 76 min, 2007.

⁴ Victime de viol, Jennifer Thomson explique ainsi comment elle en est venue à faussement désigner Ronald Cotton comme l'auteur du crime : « After the rape, I went to the police department. They asked me if I thought I could identify my attacker. I said yes. They asked if I could do a composite sketch. I sat down with a police artist and went through the book. I picked out the nose, the eyes, and the ears that most closely resembled the person who attacked me. It ran in the newspaper the following day. From that composite sketch, a phone call came in that said the sketch resembled someone they knew: Ronald Cotton. Ron's name was then pulled, and he became a key suspect. I was asked to come down and look at the photo array of different men. I picked Ron's photo because in my mind it most closely resembled the man who attacked me. But really what happened was that,

because I had made a composite sketch, he actually most closely resembled my sketch as opposed to the actual attacker. By the time we went to do a physical lineup, they asked if I could physically identify the person. I picked out Ronald because in my mind he resembled the photo, which resembled the composite, which resembled the attacker. All the images became enmeshed to one image that became Ron, and Ron became my attacker » (Simon, 2003 : 42 ; Courtney et Lyng, 2007 : 186-187). Je remercie Mirna Boyadjian, étudiante à la maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM et auteure d'un mémoire consacré à l'œuvre de Taryn Simon, de m'avoir signalé l'existence de l'article de David Courtney et Stephen Lyng.

Références

- Anonyme (2009). « Faking Soldier: The photographic evidence that Capa's camera does lie... and that his iconic 'Falling Soldier' was staged », *The Daily Mail*, Londres, 21 juillet (reprise de l'article du quotidien *El Periódico*, Barcelone, 17 juillet 2009).
- Brothers, Caroline (1997). *War and Photography: A Cultural History*, Londres, Routledge.
- Byers, Michelle et Johnson, Val Marie (dir.) (2009). *The CSI Effect: Television, Crime and Governance*, Plymouth (Royaume-Uni), Lexington Books.
- Courtney, David et Lyng, Stephen (2007). « Taryn Simon and The Innocents Project », *Crime, Media, Culture*, vol. III, n° 2 (août), p. 185-186.
- Knightley, Phillip (1975). *The First Casualty. From Crimea to Vietnam: The War Correspondant as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich.
- Lavoie, Vincent (2012). « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 29 (mai), p. 205-228.
- Lavoie, Vincent (2010). *Photojournalismes. Revoir les canons des images de presse*, Paris, Éditions Hazan.
- Lavoie, Vincent (2001). *L'instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Éditions Dazibao.
- Simon, Taryn (2003). *The Innocents*, New York, Umbrage Edition Books.
- Whelan, Richard (2007). *This is War! Robert Capa at War*, New York, Steidl.
- Whelan, Richard (1985). *Robert Capa: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf.



patrice LOUBIER

SE CACHER, SURVENIR.

ART FURTIF ET INTERVENTION

Une ligne rouge formée chaque matin par des étudiants de théâtre sortant des wagons de métro, de station en station, pour attendre le prochain train en se tenant immobiles et silencieux tout le long du quai¹; des arbres du square Victoria « habillés » pour porter le carré rouge; des tricots-graffitis parsemant l'espace urbain en gainant poteaux et lampadaires de la ville, initiative virale du collectif uqamien Maille à part – sans parler d'une œuvre d'art public, le *Malheureux magnifique*, que l'on s'est approprié pour que le personnage épouse la cause des étudiants.

Bien des observateurs l'ont relevé, la mobilisation étudiante amorcée le printemps dernier contre la hausse des droits de scolarité s'est exprimée, en marge des manifestations plus traditionnelles, par une impressionnante effervescence créatrice. Les étudiants redécouvraient ainsi des types d'actions inscrites dans une longue tradition d'art interventionniste remontant aux avant-gardes historiques, caractérisée par une revendication active de l'espace urbain – de l'agit-prop soviétique au théâtre invisible du Brésilien Augusto Boal, en passant par les formes moins explicitement politiques des happenings de Kaprow. Le terme d'*art d'intervention* s'est justement imposé pour désigner ce type de pratique où l'artiste délaisse le confort – ou s'affranchit des contraintes... – du cube blanc pour se confronter à l'espace social le plus large et intervenir le plus directement possible dans le réel.

Dans cette vaste constellation, certains artistes font le pari d'une infiltration plus ténue et moins immédiatement visible, et c'est justement ce mode d'immixtion discrète, où l'art apparaît sans dire son nom, au point parfois de passer presque complètement inaperçu, qui m'intéresse d'abord comme chercheur. Ces artistes optent pour un certain anonymat, en présentant leurs œuvres dans de multiples contextes *a priori* non artistiques, et cela sans titre ni légende d'aucune sorte. Si on peut repérer des précédents de cette

stratégie dès les années 1960 et même avant, ce sont les démarches qui se développent depuis les années 1990 auxquelles je me consacre en priorité. La Canadienne Germaine Koh, par exemple, publie des extraits non signés de son journal personnel dans les petites annonces de quotidiens des villes où elle expose (*Journal*, 1995-); Mathieu Beauséjour estampille les mots SURVIVAL VIRUS DE SURVIE sur les billets de banque canadiens de 1991 à 1998; le Britannique Matthew Sawyer glisse subrepticement des extraits de chansons populaires transcrites à la main sur de petits bouts de papier dans les poches ou effets personnels des passagers qu'il croise dans les transports en commun de Londres (*It will all come out with the wash*, 2001); Karen Spencer abandonne dans Montréal des pancartes de carton récupéré sur lesquels elle a transcrit anonymement ses rêves (*dream listener*, 2006-2007). Le propre de ces œuvres, c'est de se glisser dans le tissu urbain ou les circonstances de la vie sans qu'une signalétique explicite n'en désigne le statut artistique au regard de l'observateur fortuit qui les remarquera ou qui en est la cible. En s'écartant de la visibilité ostensible qui caractérise habituellement l'œuvre d'art mise en valeur dans l'espace public, ces œuvres sont moins *exposées* qu'elles ne *s'embusquent* pour mieux surprendre le passant, de manière à faire de lui un spectateur « accidentel² ». Mais ce qu'elles perdent en visibilité, elles font le pari de le regagner en acuité, dès lors qu'elles surgissent comme un détail insolite qui tranche avec la continuité familière de l'expérience; avant même de véhiculer un contenu formel ou iconographique, ces œuvres sont donc des signes à fort accent pragmatique, en ce sens que leur survenue même fait événement pour l'observateur qu'elles étonnent et intriguent.

Surprendre : *Comme un poisson dans la ville*

L'expérience d'une telle survenue constitue d'ailleurs l'un des ressorts clés d'une œuvre de Gilbert Boyer, *Comme un poisson dans la ville* (1988), dont les éléments – douze plaques de marbre fixées sur des façades d'immeubles montréalais – doivent être découverts par hasard par le promeneur, sans que ne lui soit révélée, *in situ*, leur identité artistique. L'artiste explique :

Comme un poisson à la surface de l'eau, ces plaques, à la surface de la ville, nous confient des secrets, semblables à ces souvenirs qui réapparaissent tout à coup sans être convoqués, sans être annoncés par l'artillerie de la mise en scène (Boyer, 1989).

Si ces plaques semblent évoquer la commémoration officielle, les textes qui y sont gravés présentent de brefs fragments narratifs qui, loin de célébrer de grands événements ou des personnages historiques, portent sur le temps qu'il fait ou l'ordinaire du quotidien. S'écartant de l'objectivité caractérisant le discours de l'histoire officielle, l'expression oscille ici entre la notation factuelle de l'intime et le poème en prose.

Or, non seulement s'agit-il ici d'une initiative individuelle pour laquelle Boyer n'a cherché le soutien d'aucune structure de diffusion³, et qu'il a tenu à présenter hors du cadre de tout événement ou exposition, mais il a en plus délibérément retardé la diffusion du dépliant accompagnant l'œuvre pour en préserver l'anonymat artistique aussi longtemps que possible. Comme ma recherche vise notamment à établir la manière dont chaque intervention donnée accède à une existence publique et à une fortune critique à partir de la condition de secret ou de clandestinité relative dans laquelle opère initialement l'artiste (depuis la création jusqu'aux premières recensions par les médias ou la presse spécialisée, en passant par la documentation par l'artiste et, le cas échéant, par l'exposition ou l'archivage par des centres d'artistes ou des événements), j'ai voulu rencontrer Boyer pour qu'il me parle de sa démarche. Ce dernier m'a appris que ce n'est qu'après que le secret eût été éventé dans les médias qu'il s'est résolu à diffuser ce dépliant et à « revendiquer » son geste. En effet, en février 1989, soit quelques mois après la pose des éléments, un article de Charles Guilbert dans l'hebdomadaire *Voir* relate sa découverte inopinée de l'œuvre et présente le projet de l'artiste, puis la photo d'une plaque rue Saint-Hubert est publiée dans *La Presse*, accompagnée d'une légende faisant état du « petit mystère pour promeneurs du dimanche » que constitue son apparition.

Ces deux textes sont importants pour la fortune critique de l'œuvre : Guilbert est l'un des tout premiers à témoigner de sa rencontre impromptue avec les plaques de marbre, décrivant son expérience comme une espèce d'épiphanie, *topos* qui reviendra souvent sous la plume des commentateurs pour parler du choc éprouvé à la découverte fortuite des interventions ; quant à la photographie parue dans *La Presse*, bien qu'elle n'attribue pas la paternité de l'œuvre à l'artiste (en dépit du fait que les plaques soient signées « G. Boyer »), elle est une preuve de l'intérêt suscité par celle-ci et contribue à en propager le « petit mystère » auprès d'un plus large public. Tous les deux illustrent aussi le rôle décisif qu'acquiert la réception impromptue de l'œuvre dans l'histoire du projet, puisque la recension de l'initiative précède ici la légitimation officielle assurée par un

canal institutionnel et entraîne l'artiste à signer son geste et à en diffuser un premier « récit autorisé » (Poinsot, 1995). Ce rôle accru des témoins de l'œuvre, Internet et les réseaux sociaux vont d'ailleurs contribuer à l'accentuer dans les dernières années.

À cet égard, *Comme un poisson dans la ville* est sans nul doute un cas de figure inaugural des interventions contemporaines, dont une histoire au Québec (où elles ont été particulièrement florissantes) est encore à faire. J'ai qualifié de *furtives* ce type de pratiques pour mettre l'accent sur la façon dont elles sont réalisées (l'artiste opère à la dérobée), et sur la manière dont les œuvres ainsi produites se manifestent à l'observateur (œuvres peu visibles ou dont le statut artistique n'est pas apparent). Cela dit, il faut aussitôt nuancer, car si ces œuvres peuvent être des initiatives individuelles plus ou moins anonymes, plusieurs d'entre elles sont aussi diffusées par des centres d'artistes, quand elles ne sont pas mises en ligne par leurs auteurs. Ces derniers n'éliminent pas alors carrément l'énonciation institutionnelle : ils en distancient plutôt les opérateurs du contexte où se manifeste l'œuvre, si bien que la signature, le titre ou le discours explicatif n'interviennent qu'à distance ou *a posteriori* de celle-ci, dans un communiqué de presse, sur la cimaise d'une galerie ou dans un site Web.

Raconter : *Embroidery Bandit*

Une part décisive du travail de plusieurs artistes concerne d'ailleurs la façon dont la documentation qu'ils élaborent rendra compte de leurs interventions, mais contribuera aussi à en relancer l'expérience. Le travail de la Canadienne Diane Borsato en fournit un bel exemple, elle qui recourt à la photographie légendée pour pérenniser ses interventions. Voici comment l'artiste relate l'une d'elles, *Embroidery Bandit*, dans le texte accompagnant l'œuvre photographique qui documente celle-ci :

Je réfléchissais à l'histoire de tous les vêtements que j'ai essayés dans les magasins. Qui d'autre était nue dans cette robe avant que je ne l'emporte à la maison? Qui avait cousu ces boutons à la main? J'ai décidé de laisser une trace de ma propre rencontre avec ces vêtements. Discrètement, je brodais de petites fleurs dans les doublures et les poches de pantalons, dissimulée dans les cabines d'essayage. Les vêtements furent ensuite replacés sur les rayons. J'ignore si on remarquera un jour ces fleurs, si elles seront reçues comme un petit cadeau ou une contrariété, comme un geste de communication ou encore une révélation.

Tout en relatant l'exécution du projet, cas de *shopdropping*⁴ avant la lettre, ce texte sollicite l'imaginaire du lecteur, appelé à se représenter l'expérience de l'artiste, évoquée comme une aventure et un jeu (« dissimulée dans des cabines d'essayage »), mais aussi celle, anticipée, d'un témoin découvrant l'une des fleurs brodées. L'insolite et le merveilleux sont ici tout à la fois convoqués à l'endroit d'un geste qui tient du don et de l'effraction, la douceur du motif de la fleur ne cachant pas la relative délinquance du

99



Je réfléchissais à l'histoire de tous les vêtements que j'ai essayés dans les magasins. Qui d'autre était nue dans cette robe avant que je ne l'emporte à la maison? Qui avait cousu ces boutonnières à la main? J'ai décidé de laisser une trace de ma propre rencontre avec ces vêtements. Discrètement, je brodaï de petites fleurs dans les doublures et les poches de pantalons, dissimulées dans les cabines d'essayage. Les vêtements furent ensuite replacés sur les rayons. J'ignore si on remarquera un jour ces fleurs, si elles seront reçues comme un petit cadeau ou une contrariété, comme un geste de communication ou encore une révélation.

I was wondering about the history of all the clothing I tried on in shops. Who else was naked in this dress before I took it home? Who sewed the buttonholes by hand? I decided to leave a trace of my own encounter with articles of clothing, and discreetly embroidered small flowers in pant-linings and pockets, while hiding in changing-rooms. The clothing was then returned to the racks. I don't know if the flowers will ever be noticed, and if they will be received as a small gift or a disturbance, as a gesture of communication, or an epiphany.

Diane Borsato, *The Embroidery Bandit*, 2000-2003

geste, encore que celui-ci produise un résultat d'une extrême discrétion, qui pourrait bien ne jamais être aperçu.

On remarquera que ce court texte *raconte* l'œuvre autant qu'il la décrit : il explique la motivation du geste, se projette dans l'avenir pour en imaginer la découverte éventuelle, et en stipule aussi le protocole, que son caractère relativement élémentaire permet à un tiers de s'approprier ; cette économie

de moyens n'est pas sans rappeler celle-là même des « tactiques » décrites par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1990), par lesquelles consommateurs et citoyens ordinaires détournent et réinventent les usages des produits, de la ville ou des dispositifs pensés pour eux par les grandes organisations du pouvoir.

L'un des aspects de ma recherche consiste justement à analyser le rôle, la forme et les ressorts de ces documents en tant que « récits autorisés » par lesquels l'artiste énonce, relance et destine à un public élargi ses interventions. Comme certaines œuvres conceptuelles et performatives avant elle, l'intervention furtive est pourvue d'un appendice documentaire qui scinde l'instance du récepteur en un public primaire – les *destinataires* directs de l'intervention, exposés *in vivo* et *in situ* aux effets pragmatiques de son insertion contextuelle (quand ils voient leur sac pour trouver un extrait de chanson glissé là par Matthew Sawyer, par exemple) – et un public secondaire, soit des *narrataires* appelés à prendre connaissance du projet par le biais de cette documentation.

Si l'histoire de l'art doit aujourd'hui se soucier d'étudier ce genre de procédés, c'est bien sûr en raison de leur importance quantitative (beaucoup d'artistes, du Québec et d'ailleurs, y ont recours depuis une quinzaine d'années) et parce que la variété des œuvres qui en participent pose de stimulants défis de catégorisation (l'historien de l'art qui cartographie leur champ doit ainsi « arbitrer » entre diverses appellations comme « intervention urbaine », « manœuvre » (collectif Inter/Le Lieu), « pratiques infiltrantes » (3^e Impérial, centre d'artistes de Granby) ou « art à faible coefficient de visibilité artistique » [Wright, 2005]). Mais ces pratiques requièrent aussi et surtout notre attention en raison des inflexions qui les caractérisent et qui signalent leur singularité historique. Bien que ces procédés ne soient en rien inédits (l'art contextuel, rappelle Paul Ardenne (2002), trouve ses origines dans les avant-gardes), les pratiques furtives contemporaines n'en renouvellent pas moins le champ de l'art d'intervention et des formes d'art public dans lequel elles s'inscrivent par les résonances inusitées qu'elles prennent à la lumière de certains traits du contexte social et politique qui caractérise notre société depuis une vingtaine d'années. Ainsi la dispersion anonyme de signes et d'objets caractérisant plusieurs projets furtifs s'apparente à des formes nouvelles d'échanges comme le passe-livres (livres « abandonnés » dans l'espace public comme des bouteilles à la mer, destinés à d'autres lecteurs potentiels), lesquelles participent d'une forme de don et de gratuité en marge du système marchand dominant. Infiltration, détournement et propagation virale, ces procédés

sont aussi ceux de l'activisme, et leur émergence dans le champ de l'art pourrait être analysée à la lumière de la résistance actuelle à la privatisation et au contrôle de la sécurité croissants au sein de l'espace public. Des expositions récentes n'ont d'ailleurs pas manqué d'établir ce lien étroit avec le politique, comme *Actions : comment s'approprier la ville* (au Centre canadien d'architecture, en 2008) et *The Interventionists* (au Mass Moca de North Adams, en 2004). Mais, bien qu'on puisse lire en creux dans maintes pratiques furtives une critique du spectacle ou du néolibéralisme, ces formes actuelles ne sauraient aucunement être réduites à leur seule expression engagée : elles comportent aussi, dans leur dimension expérientielle, une part ludique ou poétique.

Du point de vue de l'histoire de l'art elle-même, l'un des traits prégnants des pratiques furtives est en tout cas de sacrifier une part même de ce qui fonde la spécificité des arts visuels en « régime esthétique » (Rancière, 2008) – la visibilité de l'œuvre exposée – au profit de l'effectivité d'un processus d'échange ou d'immixtion. Ainsi, Koh, Borsato ou Sawyer rompent avec l'échelle monumentale caractéristique d'un certain art public pour privilégier des processus de mise en circulation de « microéléments », qui transitent dans l'espace urbain et s'infiltrant dans l'univers transactionnel des objets et des biens de consommation.

Bien que l'intervention furtive bouscule ainsi certains de nos habitus de spectateurs friands d'une consommation visuelle par son caractère *hic et nunc* qui appelle à la médiation du document, elle nous sollicite cependant aussi comme narrataire, voire comme participant et complice impromptu appelé à relayer le geste de l'artiste, voire à en réactiver le protocole. Au final, dans une perspective pragmatiste que ne désavouerait peut-être pas un philosophe comme Richard Shusterman (1992), c'est bien la *valeur d'expérience* de l'art que ces pratiques d'intervention mettent au premier plan, tant pour l'auteur qui cache, qui ruse, qui infiltre ou qui détourne que pour son destinataire qui découvre, s'étonne, imagine et peut-être, qui répond en passant à son tour à l'action.

¹ Voir notamment <http://montrealcampus.ca/2012/02/une-ligne-rouge-dans-le-metro/>.

² Selon le terme éloquent de Kym Pruesse (1999).

³ Une subvention du Conseil des arts du Canada accordée pour la réalisation du projet l'inscrit cependant dans le monde de l'art et le rattache à la carrière (au sens sociologique du terme) de l'artiste.

⁴ Manière d'infiltration du commerce de détail à des fins militantes ou artistiques, que l'un de ses protagonistes, Ryan Watkins-Hughes, définit ainsi : « To covertly place objects on display in a store. A form of culture jamming s. reverse shoplift, droplift. » (<http://shopdropping.net/info.php>, page consultée le 10 juin 2012).

Références

- Ardenne, Paul, (2002). *Un art contextuel*, Paris, Flammarion.
- Boyer, Gilbert, (1989). *Comme un poisson dans la ville*, dépliant inédit, n.p.
- De Certeau, Michel (1990). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Guilbert, Charles (1989). « Sur un marbre perché », *Voir*, Montréal, 2 au 8 février, p. 14.
- Poinsot, Jean-Marc (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne/Genève, Institut d'art contemporain/Musée d'art moderne et contemporain.
- Pruesse, Kym (dir.) (1999). *Accidental Audience. Urban Interventions by Artists*, Toronto, off/site collective.
- Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Sholette, Gregory et Thompson, Nato (2004). *The Interventionists. User's Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, North Adams (MA), Mass Moca.
- Shusterman, Richard (1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'art populaire*, Paris, Minuit.
- Wright, Stephen (2005). « L'avenir du ready-made réciproque. Valeur d'usage et pratiques para-artistiques », *Parachute*, n° 117 (janvier, février, mars), p. 102-117.
- Zardini, Miko et Borasi, Giovanna (dir.) (2008). *Actions. Comment s'appropriier la ville*, Montréal, Centre canadien d'architecture.



JOCELYNE LUPIEN

La dimension polysensorielle de la production et de la réception de l'art

Si l'histoire de l'art a une histoire que l'historiographie a pour mandat de consigner, chaque historien ou historienne de l'art s'inscrit personnellement et subjectivement dans un moment précis de cette histoire; et le contexte idéologique, esthétique et scientifique de cette inscription déterminera sa manière de faire de l'histoire de l'art. Les choix discursifs et méthodologiques qui seront les siens se définissent sur ce fond culturel dont il hérite. Pour parler de l'histoire de l'art que je pratique maintenant, il me faut donc dire d'où je viens. Durant les années 1980-1990, j'étais étudiante au baccalauréat et ensuite à la maîtrise en histoire de l'art puis au doctorat en sémiologie. Je travaillais dans des galeries d'art contemporain ainsi que très activement comme critique d'art pour divers périodiques tels que *Etc Montréal*, *Parachute*, *Vanguard*, *Spirale* et même pour *Esse* qui naît à l'UQAM au cœur des années 1980! L'installation battait son plein au Québec et nos textes regorgeaient d'analyses de ces nouvelles formes performatives et vidéographiques qui envahissaient les galeries et les centres d'artistes.

L'histoire de l'art de la fin du xx^e siècle : ouverture interdisciplinaire

À cette époque, les historiens de l'art à travers le monde éprouvaient une grande insatisfaction quant aux outils théoriques et discursifs dont ils disposaient pour considérer les nouveaux enjeux de l'art contemporain. L'iconologie panofskienne manquait cruellement de sensibilité à l'égard de la matérialité des œuvres et le formalisme (Wölfflin, 1992), qui était indiscutablement habile à décrire les œuvres, achoppait toutefois à rendre compte de la réception des nouvelles pratiques artistiques participatives et immersives telles la performance et l'installation qui déferlaient sur la scène locale et internationale. Nous devons développer de nouveaux outils

théoriques à partir des problématiques que soulevaient ces nouvelles œuvres. À ce moment, je m'intéressais déjà au rapport entre l'art et la perception, et je découvrais que ce n'est pas parce que l'on regarde une œuvre que tout en elle ne s'adresse qu'à la vue ; je souhaitais travailler sur la nature polysensorielle de l'expérience esthétique et sur les effets et les affects thymiques¹ découlant de cette manière dont l'art touche tous les sens. Mais durant les années 1980, les considérations sur la sensation-perception étaient plutôt rares dans le champ des théories sur l'art². La sémiotique visuelle naissante commençait à regarder de ce côté tout en demeurant prudente, considérant que les mécanismes perceptifs relevaient plus du biologique que du processus de représentation en art. Je n'étais pas de cet avis, ne croyant pas que l'art était indépendant de la perception que nous avons du monde qui nous entoure. Au contraire, il m'apparaissait que la perception était à la source de toute représentation. Mais comment travailler sur cette dimension perceptuelle? Heureusement, Eco avait démontré dès 1965 que la signification de l'œuvre n'est pas immanente, et qu'il appartient au spectateur de construire sa propre interprétation à partir de ce qu'il perçoit. Et heureusement encore, il avait amorcé en 1972 un important virage sémiotique en affirmant dans *La structure absente* que la structure de la perception que nous avons d'un objet déterminera la structure de la représentation que nous produirons ensuite de cet objet. Eco avançait donc l'hypothèse d'une isomorphie structurelle entre perception et représentation ; sensation, perception et représentation étaient reliées. J'adhérais d'emblée à cette hypothèse qu'il fallait toutefois documenter, étayer et mettre à l'épreuve des œuvres. Cela dit, Eco ne discutait pas des mécanismes de la perception des formes, des couleurs, de la musique, du mouvement, et encore moins de la valeur thymique reliée à ces sensations, alors que ce sont les affects qui dotent de signification et de valeur *per se* les œuvres que nous regardons. Il me fallait mieux explorer cette question en fréquentant les théories de la perception, le temps d'une thèse de doctorat.

Les théories de la sensation-perception

J'ai lu un grand nombre d'ouvrages théoriques tantôt « durs » (Davidoff, 1991) tantôt plus « tendres » (Straus, 1989) qui décrivaient l'architecture cognitive, le fonctionnement de la mémoire et celui des systèmes périphériques sensoriels, car ces instances sont interreliées dans le processus de représentation aussi bien de l'image mentale que de l'image visuelle. Lors de cette incursion du côté de ces fascinantes théories dont je conserve

nombre de données pertinentes, j'ai toutefois compris que ma force était mon point de vue d'historienne de l'art et ma connaissance des pratiques artistiques et des œuvres. Ces connaissances acquises dès le premier et le second cycle d'études universitaires m'aidaient à rabattre constamment mes lectures sur les œuvres. Je continue à travailler de cette manière, c'est-à-dire en historienne de l'art qui regarde toujours ce qui, dans les autres champs discursifs, enrichit sa compréhension de l'art. J'ai compris à cette époque que l'interdisciplinarité n'est profitable et n'a de réelle valeur que si nous affirmons et reconnaissons toujours la spécificité de notre discipline, et que si nous ancrons ces données extrinsèques dans nos corpus. C'est dans cet esprit que j'effectue de la recherche et que je donne des cours et des séminaires sur le rapport entre sensation, perception et représentation dans l'art actuel.

L'anthropologie du sensoriel, les études culturelles et sur le genre

Mais, s'il est vrai que les humains perçoivent « physiologiquement » de la même façon la couleur rouge, tous n'y attribuent pas la même valeur culturelle, symbolique et politique. Il nous faut relativiser les données d'ordre physiologique à l'aune des déterminismes culturels, anthropologiques, politiques, voire sexuels, qui modalisent la production et la réception des images. D'où l'intérêt de lire les anthropologues du corps sensoriel. Je pense ici aux travaux sur les *lower senses* (tact, goût, odorat) que mène le groupe de recherche de l'anthropologue David Howes à l'Université Concordia, mais aussi à ceux de Constance Classen et de David Le Breton. En effet, l'anthropologie, les études culturelles et les études sur le genre observent la manière dont les sociétés ont hiérarchisé socialement et sexuellement les sens. Constance Classen (1998), qui a retracé l'histoire culturelle et sexuelle des sensorialités depuis la Renaissance en Occident, rappelle que les *lower senses* sont associés à l'univers féminin, alors que les sensorialités à distance (la vue et l'ouïe) le sont au masculin. Le Breton explique que divers facteurs historiques et culturels ont contribué (et contribuent encore) à verrouiller certaines sensorialités (l'odorat par exemple) qui, au fil des siècles, ont tour à tour été affamées, étouffées, voire sexuellement stigmatisées. À l'aide du concept de verrouillage sensoriel qu'on trouve chez David Le Breton (1990), j'ai développé dans certains articles récents l'idée que l'art permettrait de « déverrouiller » sensoriellement le corps. Comment les œuvres font-elles cela? Par exemple, en valorisant une sollicitation des *lower senses* et surtout

le tact, cette sensorialité source de plaisir et par conséquent suspecte et réprimée en Occident. L'art actuel demande souvent qu'on touche, qu'on manipule l'œuvre dans l'espace public où elle se déploie, et propose ainsi de déverrouiller cette sensorialité et d'éprouver les affects qui y sont associés. Pensons ici à l'œuvre de Pamela Landry *Object to Embrace* (1995) qui invite le spectateur à enlacer et embrasser une sorte de *Punching Ball*, une expérience pleine d'affect et d'humour. J'ai discuté récemment des enjeux de



Paméla Landry, *Rayon du besoin*,
détail de l'installation *Centre de la caresse*, 2001

106

ce type d'œuvres tactiles lors du colloque État de *la recherche* « *Femmes : théorie et création* » dans la francophonie, organisé par Thérèse St-Gelais en octobre 2010 à l'UQAM et qui a donné lieu à une publication (Lupien, 2012). Pensons aussi aux sculptures poudreuses d'Anish Kapoor qui donnent très envie de transgresser l'interdit de toucher. Au début des années 1990,

le Musée des beaux-arts du Canada présenta à Ottawa une importante exposition des œuvres de cet artiste dont l'une, intitulée *Angel*, se composait de sept ou huit gigantesques pierres d'ardoise entièrement recouvertes de pigment bleu en poudre, pigment qui d'ailleurs s'éparpillait généreusement sur le sol. L'invitation tactile était tellement irrésistible que, malgré l'interdiction conventionnelle de toucher, les gens effleuraient discrètement les pierres et, aux prises ensuite avec ce pigment qui collait aux doigts, s'essuyaient en catimini sur les murs blancs de la salle voisine dans l'espoir de se débarrasser des preuves de leur délit (plaisir) tactile.

L'art actuel joue aussi beaucoup sur les effets de seuil sensoriel pour créer excès ou manque, plaisir ou malaise. Lors d'une vaste exposition des œuvres de Dominique González-Forester en 2007 au Musée d'art moderne de la ville de Paris, une œuvre lumino-sonore intitulée *Cosmodrome* proposait aux spectateurs d'emprunter une passerelle donnant sur l'extérieur avec vue sur les toits du musée, puis de pénétrer dans un vaste espace totalement noir, d'y marcher sans aucun repère spatial ni sonore, au risque de trébucher sur des objets ou des personnes, et enfin de s'arrêter ou de s'étendre au sol pour voir et entendre un spectacle de neuf minutes haut en couleur et en musique. Ce moment passé dans le noir opaque était déstabilisant. On pourrait multiplier ici les exemples d'œuvres qui jouent ainsi sur les seuils perceptifs en deçà et au-delà desquels plaisir, inconfort, voire anxiété, sont ressentis. Phorie et dysphorie découlent de la manière dont l'œuvre sollicite le corps et ses sensorialités.

Durant plusieurs années, au sein du Groupe Polyart, que j'ai fondé grâce à une subvention de recherche, j'ai réalisé avec mes étudiants de nombreuses analyses d'œuvres contemporaines. Et nous avons découvert que chaque œuvre possède un style perceptif qui n'est jamais strictement visuel. Car, rappelons-le, la vue n'est jamais la seule sensorialité sollicitée par une œuvre. Lors de ces recherches, nous avons constaté que les cinq sens ne suffisaient pas à catégoriser toutes les formes d'interpellation sensibles suscitées par l'art contemporain. Il fallait tenir compte de tout ce que l'art nous fait et nous fait faire et c'est pourquoi nous avons ajouté, aux cinq sens traditionnels, les sens kinesthésique, postural et algique. Le style perceptif de l'œuvre, qui est toujours polysensoriel, sera donc visuo-tactile, tactilo-kinesthésique ou tactilo-postural, selon la manière dont le corps sera interpellé directement ou indirectement par celle-ci. Une œuvre demandera au spectateur une implication directe, par un toucher *in præsentia*, alors qu'une autre proposera une expérience tactile indirecte en donnant à voir, dans un tableau abstrait par exemple, des textures réelles ou des empâtements ou, par le truchement de l'iconique, des textures représentées de

manière illusionniste comme dans les natures mortes hollandaises du XVII^e siècle. Dans la première modalité tactile, c'est la main qui palpe directement les qualités texturales et même thermiques de l'objet, alors que dans la deuxième modalité, c'est par relation intermodale visuo-tactile que les effets texturaux sont perçus et que leur effet nous atteint. Mais ces deux modalités tactiles sont aussi prégnantes l'une que l'autre, sur les plans sensoriel et thymique.

Voilà donc un portrait sommaire des recherches que je mène et que je transporte partout dans mes cours et séminaires, dans mes visites d'expositions et lors de mes rencontres et discussions avec les artistes.

¹ Le terme *thymique* vient du mot grec *thumos*, du nom de cette glande située à la base du cou, considérée par les anciens comme le siège des thymies, c'est-à-dire des humeurs et des émotions. Lorsque les émotions nous étreignent, la gorge se serre et une sensation d'étouffement est ressentie. Ces signifiants d'affects révèlent l'intensité des sentiments ressentis devant une situation ou devant une œuvre plastique.

² Hormis Ernst Gombrich (1960), peu d'historiens de l'art se hasardaient à considérer le fonctionnement des systèmes sensori-perceptuels comme déterminant la représentation des images (mentales aussi bien que picturales).

Références

- Classen, Constance (1998). *The Color of Angels. Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York/Londres, Routledge.
- Davidoff, Jules (1991). *Cognition Through Color*, Cambridge and London, MIT Press.
- Eco, Umberto (1972). *La structure absente*, Paris, Éditions Mercure de France.
- Eco, Umberto (1965). *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- Gombrich, Ernst (1960). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon.
- Le Breton, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Lupien, Jocelyne (2012). « Le grand déverrouillage sensoriel par l'art » in T. St-Gelais (dir.), *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*, Montréal, Éditions du remue-ménage et Galerie de l'UQAM, p. 105-110.
- Straus, Erwin (1989). *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Paris, Éditions Jerome Millon.
- Wölfflin, Heinrich (1992). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions Gérard Montfort.



LOUIS MARTIN

PENSER L'ARCHITECTURE ET SON HISTOIRE

Mon approche de l'histoire de l'architecture combine deux modèles. Le premier conceptualise la structure interne de la discipline architecturale ; l'autre examine la manière dont cette structure interne est modifiée par l'apport de connaissances externes. Il est toutefois difficile de séparer ces deux aspects de manière absolue.

Deux distinctions préliminaires

Ma réflexion prend racine dans un court essai intitulé *On Criticism* écrit par Stanford Anderson (1987). Ce texte établit deux distinctions : l'une entre l'histoire *interne* et l'histoire *externe*, l'autre entre la *profession* et la *discipline* de l'architecture.

Selon Anderson, il est approprié, en certaines occasions, d'analyser une œuvre comme une production autonome, et en d'autres, d'examiner les liens qui unissent cette œuvre à son contexte. La possibilité de faire ce choix indique qu'un champ d'activité humaine comme l'architecture possède une histoire interne et une histoire externe. Plus précisément, l'histoire *interne* a pour but d'étudier ce qui est unique à l'architecture, c'est-à-dire ce qui découle de la logique propre à ce champ d'activité et qui se maintient malgré les conditions changeantes. Différemment, l'histoire *externe* démontre comment ce champ d'activité est nourri ou limité par les conditions sociales.

Cela dit, Anderson affirme également qu'un déterminisme total, c'est-à-dire une approche qui considère l'architecture comme le produit de forces économiques et politiques externes, nie la possibilité d'une histoire interne. Par cette remarque, Anderson veut manifestement réfuter l'hypothèse néomarxiste, énoncée par Manfredo Tafuri dans les années 1970, selon laquelle l'architecture est une idéologie au service du

développement capitaliste et que toute tentative d'échapper au système dans l'autonomie de l'art est illusoire et même pathologique (Tafuri, 1979). Pour Anderson, un déterminisme total à la Tafuri est intenable, car il y a des innovations en architecture qui ne sont visiblement pas causées par des facteurs externes. De plus, Anderson n'endosse pas davantage les critiques de Tafuri, comme Peter Eisenman et Aldo Rossi, qui soutiennent que l'architecture est une discipline autonome, évoluant selon ses propres règles. Face à cet affrontement du déterminisme et de l'autonomie, Anderson suggère que l'architecture maintient une relation presque autonome avec la société dans laquelle elle œuvre. Et il tire la conclusion suivante :

[Il ne faut] accepter ni la détermination complète ni l'autonomie. Il y a plutôt une intersection entre un champ relativement indépendant comme l'architecture et les conditions permises et limitées par la société. Il y a un certain ordre interne au champ de l'architecture, mais l'intersection avec une société particulière est une question d'enquête historique, non de démonstration logique [...].

Pour arriver à comprendre cette intersection – c'est-à-dire, l'intersection d'un certain état de la structure interne de l'architecture et d'un cadre historique changeant – je [Anderson] maintiens qu'il nous faut plus qu'un genre d'histoire et plus qu'un concept du champ de l'architecture (Anderson, 1987).

110

Dans le même texte, Anderson établit aussi une distinction entre la profession et la discipline de l'architecture. La *profession*, qui s'entend facilement comme l'activité des architectes dans certaines conditions historiques, semble à première vue sujette aux forces externes qui la rendent possible et la limitent dans ses actions. Toutefois, selon Anderson, plusieurs aspects du processus de conception ne peuvent être expliqués qu'en référence au champ interne de l'architecture. Par conséquent, l'histoire de la profession possède aussi son volet interne. Différemment, la *discipline* circonscrit le savoir croissant, propre et spécifique au champ d'activité qu'est l'architecture. Contrairement à la profession, la discipline n'est pas le monopole des architectes et des constructeurs. La discipline est plutôt partagée par un ensemble d'acteurs incluant, outre les praticiens, les historiens, les critiques, les enseignants, les conservateurs de musée et les amateurs. Et contrairement à la profession qui se transforme de manière cumulative, voire évolutive, la discipline de l'architecture n'est pas axiomatique. Par conséquent, elle maintient un certain équilibre interne mais est sujette à des changements théoriques imprévisibles. Ainsi, l'histoire de la discipline trace le développement des nouvelles potentialités internes de l'architecture établies par les activités conjoncturelles de la théorie et de la critique.

C'est à partir de ces énoncés que j'ai entrepris d'étudier l'histoire récente de l'architecture dans le but de mieux comprendre certains des enjeux disciplinaires des années 1980. Ma première recherche approfondie fut une analyse comparative des discours de Bernard Tschumi et de Rem Koolhaas qui, dans le contexte cette décennie, semblaient offrir un dépassement de l'historicisme postmoderniste alors dominant (Martin, 1988). Rétrospectivement, je réalise à quel point les écrits de ces deux architectes peuvent nourrir autant une histoire interne qu'une histoire externe. Au plan de l'histoire interne, leurs parcours intellectuels illustrent de façon exemplaire les mutations et les renversements qui ont marqué la discipline entre les années 1960 et 1980. Pendant leurs études, ils ont adopté les discours radicaux de la néo-avant-garde ; ceux-ci attaquaient les fondements traditionnels encore présents dans le discours de l'architecture moderne d'après-guerre. Alors que Tschumi s'est intéressé à la dissolution de l'objet par la démocratisation des processus technologiques (Montès et Tschumi, 1970), Koolhaas, pour sa part, a adopté les stratégies narratives des contre-utopies italiennes pour figurer un monde ludique et cruel, contrôlé par l'architecture métropolitaine (Koolhaas, 1977). Comme plusieurs de la génération 68, ils ont exploré le potentiel révolutionnaire de l'architecture, Tschumi en documentant les soulèvements populaires en milieu urbain (Pawley et Tschumi, 1971) et Koolhaas en publiant les projets visionnaires d'un grand héros du constructivisme russe, Ivan Leonidov (Koolhaas et Oorthuys, 1982). Mais, signe des temps, ils ont tous deux délaissé, au milieu des années 1970, l'idée que l'architecture pouvait à elle seule changer la structure de la société. Tschumi et Koolhaas ont, de manière différente, réfuté le déterminisme historique de Tafuri en affirmant que l'architecture n'est pas une idéologie en soi, mais un moyen de représentation de toutes les idéologies. Toutefois, ce retour à l'autonomie n'a jamais signifié un repli ou une volonté d'autarcie intellectuelle, bien au contraire. Par exemple, Tschumi s'est méticuleusement affairé à placer l'architecture dans un réseau d'analogies avec d'autres disciplines, comme le cinéma, le théâtre et la littérature. Et c'est certainement son instrumentalisation de la déconstruction qui aura retenu l'attention dans les années 1980, puisque ce discours sous-tendait non seulement la conception de son projet pour le parc de la Villette à Paris, mais aussi l'idée que l'architecture pouvait supplanter le langage comme modèle culturel et servir de fondation à la déconstruction de la métaphysique du signe (Wigley, 1993). De manière délibérée, Tschumi aura stimulé l'histoire externe, puisqu'il a multiplié les références intertextuelles à d'autres champs d'activité artistique et intellectuelle (Martin, 1990).



Koolhaas a lui aussi introduit dans le discours architectural des notions externes, notamment la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí, pour créer une théorie rétroactive de la congestion urbaine dont la ville de New York était le modèle (Koolhaas, 1978).

En réfléchissant à ce phénomène d'importation de concepts externes, il m'est apparu que la visée de ces appropriations était de créer des effets sur la discipline et qu'il n'était possible de les comprendre qu'en examinant le débat interne de l'architecture et la façon dont ce dernier se déploie historiquement en suivant une logique dialectique. La recherche d'un modèle descriptif de l'ordre interne de la discipline m'a amené à proposer que les transformations du discours disciplinaire de l'architecture sont mues par une pulsion « contre l'architecture » ou, plus exactement, par la critique de la pensée dominante et des mythes jugés improductifs (Martin, 2009). J'ai alors suggéré que l'ordre interne de l'architecture était perturbé, mais jamais déterminé, par les concepts externes. Plus récemment, je me suis penché sur les discours de « l'architecture critique » et les motifs soutenant sa stratégie de résistance (Martin, 2011). L'histoire de l'intersection de la structure interne et du cadre historique récent semble indiquer que l'architecture est propulsée par une volonté de changement. Toutefois, que ce soit par la résistance ou l'accélération du réel, cette volonté de changement n'est pas motivée par un programme politique externe, comme ce fut le cas dans les années 1920. Un programme politique existerait néanmoins bel et bien. Celui-ci serait engendré par les discours *internes* qui problématisent, entre autres, l'aspect disciplinaire et l'impact social de la pratique¹.

La structure dialectique du discours disciplinaire

Personne n'a encore écrit une histoire de la dialectique disciplinaire de l'architecture et de son intersection avec les autres champs d'activité humaine. Ce projet m'apparaît toutefois prometteur, car plusieurs des jalons de cette histoire sont bien connus, et chacun d'eux constitue un maillon dans la transformation du contenu thématique de la dialectique interne qui oppose la préservation évolutive et la contestation révolutionnaire d'une idée étonnamment stable, mais aux couleurs changeantes, qu'on nomme architecture. Prenons comme exemple les débats qui ont suivi le célèbre concours pour le Palais de la Société des Nations à Genève en 1928. À cette occasion, Le Corbusier, qui avait été choisi parmi les finalistes, lança une violente croisade contre les Académies, dont l'influence sur les décideurs politiques l'avait, selon lui, déloyalement écarté dans la ronde finale de sélection (Le Corbusier, 1933a).

Cette attaque de Le Corbusier aura cristallisé l'opposition d'une architecture moderne fonctionnelle et techniquement progressiste à l'architecture traditionnelle et conservatrice des mausolées de pierre.

À la suite de cette cabale, Le Corbusier fut approché par l'humaniste Paul Otlet pour concevoir le Mundaneum, une cité mondiale visant à créer un complément culturel, scientifique et social à l'organisme purement politique que constituait la Société des Nations (Le Corbusier, 1960). Pour loger ce programme ambitieux, Le Corbusier dessina un projet gigantesque dans lequel des équipements universitaires, des résidences, une bibliothèque et des installations olympiques entouraient un musée de l'humanité en forme de pyramide. L'ensemble était conçu à partir de tracés régulateurs, c'est-à-dire à partir d'un système de proportions basées sur le nombre d'or garantissant l'harmonie géométrique des parties et de l'ensemble. Malgré sa virtuosité, le projet fut sévèrement critiqué par la frange fonctionnaliste du mouvement moderne. Selon Karel Teige, le programme du Mundaneum était avant tout une idée abstraite et métaphysique, une « illusion » qui n'avait aucun fondement dans la réalité (Teige, 1974). Non seulement ce programme n'avait aucune chance de voir le jour, mais il illustrait l'erreur de la monumentalité : l'erreur du « palais ». Selon Teige, le projet de Le Corbusier était une « composition » établie sur des spéculations esthétiques au lieu d'une réponse rationnelle à un programme concret.

Cette critique implacable força Le Corbusier à écrire une « défense de l'architecture » dans laquelle il affirmait que la satisfaction esthétique était une des fonctions essentielles de l'architecture (Le Corbusier, 1933b). Pour les fonctionnalistes les plus radicaux, ceux qui croyaient comme Hannes Meyer que l'architecture moderne était un outil pour réaliser la révolution socialiste, la position corbuséenne était intenable. Il ne pouvait y avoir, comme Le Corbusier l'avait écrit dans *Vers une architecture*, une esthétique de l'ingénieur basée sur des calculs, et une esthétique de l'architecture basée sur des rapports géométriques harmonieux. Pour eux, il n'y avait qu'une seule source d'unité : la réalité du programme architectural. En répondant rationnellement au programme, l'architecture était résolument une machine et non une œuvre d'art. Ainsi formulée, la position fonctionnaliste révolutionnaire radicalisait la proposition d'Adolf Loos qui affirmait en 1910 que « seule une toute petite partie de l'architecture relève de l'art : le tombeau et le monument. Tout le reste, tout ce qui est au service d'une fin, est à écarter du domaine de l'art » (Loos, 2003 : 113). Autrement dit, la polémique des fonctionnalistes aura mis au grand jour l'opposition « instrument/monument » au sein même du mouvement moderne et déplaçait ainsi la dialectique

« architecture moderne/mausolée » dénoncée concurremment par Le Corbusier. Il n'est pas étonnant que les protecteurs de l'art aient combattu la position fonctionnaliste. En Amérique, Philip Johnson et le Musée d'art moderne de New York ont sciemment transformé, en 1932, « l'architecture moderne » en « style international » afin de rendre l'esthétique moderniste acceptable au pays du capitalisme en la vidant de son idéologie révolutionnaire (Hitchcock et Johnson, 2001). En adoptant une position réconciliant Le Corbusier et Gropius, Sigfried Giedion a pour sa part suggéré que l'architecture moderne était une synthèse des méthodes artistiques et scientifiques qui abolissait la notion même de style historique et fondait une nouvelle tradition (Giedion, 1990). Malgré la popularité de ces deux interprétations historiographiques, ces modèles n'ont toutefois pas résolu une des grandes questions théoriques léguées par le mouvement moderne, à savoir si l'architecture a la légitimité (et même la capacité) de jouer un rôle social responsable. Les exemples de Tschumi et de Koolhaas démontrent clairement que la génération 68 a été profondément interpellée par cette question.

Au Québec, le parcours de Melvin Charney est tout à fait révélateur de l'intensité de la crise disciplinaire des années 1960 (Martin, 2013). Il a lui aussi confronté la difficulté d'instrumentaliser l'architecture à des fins politiques. Dans ses premiers écrits, il reconnaissait déjà une dichotomie entre l'architecture populaire et l'architecture d'une profession au service du pouvoir et de sa volonté de représentation. Marqué par la critique radicale de l'époque, il a alors spéculé sur la possibilité de libérer l'architecture de l'idéologie du « design d'objets » au moyen d'une démocratisation totale de la technologie, solution qui aurait permis aux gens de construire et de modifier leur environnement selon leurs besoins.

Comme le soulignait Eisenman en 1969, l'attaque contre l'architecture perpétrée dans les années 1960 fut multiforme et tellement radicale qu'elle a engendré une riposte visant à renforcer l'autonomie disciplinaire et à défendre la pertinence de la forme (Eisenman, 1969). Dans cet effort de refondation, l'analogie avec le langage, à la base des théories du signe comme la sémiotique et la sémiologie, a servi à critiquer le fonctionnalisme et son modèle, la machine. Alors que Eisenman s'est intéressé à déterminer les opérations syntaxiques qui génèrent la forme architecturale, plusieurs autres, comme George Baird, Charles Jencks et Robert Venturi, ont utilisé l'analogie linguistique pour réclamer une architecture culturellement et socialement signifiante. En embrassant le paradigme structuraliste, l'architecture fut pensée comme une dialectique entre la syntaxe de la forme et sa signification (Martin, 2002). En parallèle, Charney a fait la critique de la monumentalité traditionnelle en mettant en évidence le contenu héroïque

de l'architecture populaire. Plutôt que de prôner un retour à la forme, Charney a cherché de nouvelles stratégies de représentation analogues à la psychanalyse pour révéler le subconscient collectif présent dans les images enfouies dans la forme architecturale. Une œuvre comme *Le trésor de Trois-Rivières* s'avère paradigmatique de ce projet de révélation (Charney, 1978)². En s'intéressant à « ce qui transforme les documents en monuments » (Foucault, 1969), Charney aura, entre autres, instrumentalisé la proposition de Michel Foucault qui visait à renverser la relation historique entre document et monument. Il a ainsi déplacé la dialectique de l'instrument et du monument vers un autre lieu, celui d'une dialectique entre l'objet d'architecture et son image dans laquelle l'image médiatique de l'architecture acquiert la valeur monumentale traditionnellement

115



Melvin Charney, *Une histoire... le trésor de Trois-Rivières*, 1975, Collection : Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

réservée à l'objet. Encore une fois, l'apport de connaissances externes vient modifier le contenu thématique de la dialectique interne, sans toutefois l'abolir. Mon analyse de l'intersection de la critique architecturale de Charney avec d'autres champs, comme la littérature, la philosophie et la psychanalyse, semble confirmer plusieurs intuitions à la base de mon programme de recherche visant à penser l'architecture et son histoire. Et c'est précisément l'hypothèse d'une dialectique interne propre à la discipline de l'architecture que j'invite mes étudiants à tester et à enrichir en réalisant des études de cas.

¹ Je remercie Alessandra Mariani d'avoir formulé cette idée.

² Sur ce projet, Charney a écrit : « Cette maison frappe par sa présence formelle. [...] Elle évoque à la fois, le temple et le tombeau. Au confluent de trois rivières, au point de fuite d'une trinité, vivent des gens emprisonnés dans l'ombre d'une usine, à qui l'Église refuse tout salut sur terre. Ils ont construit une demeure de la mort qu'ils habitent comme pour déjouer leur destin : l'idéalisation sublime de la libido et donc l'édifice parfait. »

Références

- Anderson, Stanford (1987). « On Criticism », *Places*, vol. IV, n° 1, p. 7-8.
- Charney, Melvin (1979). *Œuvres 1970-1979*, Montréal, Musée d'art contemporain.
- Eisenman, Peter (1969). « The Big Little Magazine: *Perspecta 12* and the Future of the Architectural Past », *The Architectural Forum*, vol. CXXXI, n° 3 (octobre), p. 74-75, 104.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Giedion, Sigfried (1990). *Espace, temps, architecture*, trad. de l'allemand par I. Lebeer et F-M. Rosset, Paris, Denoël.
- Hitchcock, Henry-Russell et Johnson, Philip (2001). *Le Style international*, trad. et préface de Claude Massu, Marseille, Éditions Parenthèses.
- Koolhaas, Rem et Oorthuys, Gerrit (1982). *Ivan Leonidov*, New York, Institute for Architecture and Urban Studies.
- Koolhaas, Rem (1978). *New York Délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Éditions Parenthèses.
- Koolhaas, Rem (1977). « Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture », *Architectural Design*, vol. XLVII, n° 5, p. 315-362.
- Le Corbusier (1960). « Mundaneum 1929 », *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Éditions Girsberger, 7^e éd., p. 190-197.
- Le Corbusier (1933a). *Croisade ou le crépuscule des Académies*, Paris, G. Grès.
- Le Corbusier (1933b). « Défense de l'architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 10 (octobre), p. 38-61.
- Loos, Adolf (2003). *Ornement et crime*, Paris, Éditions Payot/Rivages.
- Martin, Louis (dir.) (2013). *On Architecture. Melvin Charney: A Critical Anthology*. Montreal, McGill-Queen's University Press. (À paraître.)
- Martin, Louis (2011). « Fredric Jameson and Critical Architecture », *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*, in N. Lahiji (dir.), *Ashgate Studies in Architecture*, Londres, Ashgate Publishing, p. 171-209.
- Martin, Louis (2009). « Against Architecture », *Log 16* (printemps-été), p. 153-167.
- Martin, Louis (2002). *The Search for a Theory in Architecture: Anglo-American Debates, 1957-1976*, thèse de doctorat, Princeton (NJ), Princeton University, 2002.
- Martin, Louis (1990). « Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Theory », *Assemblage*, n° 11 (avril), Cambridge (MA), p. 23-35.
- Martin, Louis (1988). *Architectural Theory after 1968: A Comparative Study of the Theory and Work of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*, Cambridge (MA), MIT Press.

Montes, Fernando et Tschumi, Bernard. (1970). « Do-It-Yourself-City », *L'architecture d'aujourd'hui*, vol. XLI, n° 148 (février-mars), p. 98-105.

Pawley, Martin et Tschumi, Bernard (1971). « The Beaux Arts Since 1968 », *Architectural Design*, vol. XLI (septembre), p. 536-566.

Tafuri, Manfredo (1979). *Projet et utopie : de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod.

Teige, Karel (1974). « Mundaneum », *Oppositions*, n° 4 (octobre), p. 83-91.

Wigley, Mark (1993). *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge (MA), MIT Press.

117



EDUARDO RALICKAS

PERFORMATIVITÉS DE L'IMAGE

Bien que j'aie reçu une formation plus ou moins traditionnelle en histoire de l'art, mes recherches relèvent pour l'essentiel du champ de la « théorie » – la théorie *de* l'art. Certes, on peut entendre cette expression au génitif objectif (la théorie qui a pour objet l'œuvre d'art). Pour ma part, je l'entends surtout au génitif subjectif : la théorie dont l'art est le *sujet*.

Ce sont donc des problèmes théoriques qui alimentent ma pensée. Mais à l'inverse de l'historien de l'art « classique » (permettez-moi d'imaginer qu'un tel personnage existe), les corpus sur lesquels je travaille *résultent* d'une problématique théorique posée préalablement. La théorie rend certaines pratiques *visibles*. En revanche, lorsque les questions sont bien posées, les œuvres infléchissent, transforment et éclairent en retour le cadre théorique; on peut donc faire de la théorie *avec* des œuvres d'art (et non pas à leur insu). C'est le modèle méthodologique que je privilégie. D'où la diversité des pratiques sur lesquelles je réfléchis : le romantisme allemand (Ralickas, 2012a), l'art contemporain (2011), les traités de perspective (2010a), le récit expositionnel (2010b), la photographie (2012b) et, plus récemment, les scripts visuels de l'histoire de l'art. Dans tous les cas, c'est la dialectique du texte et de l'image (de la *theoria* et de la *praxis*) qui retient mon attention.

D'entrée de jeu, j'aimerais me prononcer sur ce qui constitue à mes yeux le travail du théoricien dans le champ des arts visuels. Dans mes recherches, la théorie (voire la philosophie) n'est pas un outil que j'emploie pour faire de l'histoire de l'art : elle constitue un champ d'investigation à part entière (voir, à titre d'exemple : Ralickas, 2014). À mon sens, faire de la théorie en histoire de l'art, c'est *mettre les concepts à l'épreuve des images*. Il est d'ailleurs pertinent d'évoquer ici l'exemple de Louis Marin (qui n'a pas

cessé de le *montrer* dans presque tous ses textes) : la réflexion théorique n'est féconde qu'à condition qu'un corpus d'œuvres d'art ait mis la théorie « en jeu » (pour ne pas dire « en crise »).

C'est précisément l'objet de mes travaux sur le romantisme allemand, premier mouvement *théorique* de la modernité qui s'est incarné – c'est là l'essentiel – *dans des œuvres d'art*. J'y ai consacré ma thèse de doctorat, intitulée *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémises du moment romantique en Allemagne* (Ralickas, 2012a). Deux objectifs orientent ces recherches, qui sont d'ailleurs toujours en cours : d'une part, mieux comprendre le corpus visuel du romantisme allemand (par exemple, la peinture de Caspar David Friedrich et de Philipp Otto Runge) à la lumière des enjeux *philosophiques* qui ont été déterminants dans la pensée post-kantienne. Notamment, je m'interroge sur les visées pragmatiques des pratiques romantiques, étant donné qu'un des principaux chantiers de la pensée allemande à partir des années 1790 a été la question de la performativité du discours (Thomas-Fogiel, 2000). D'autre part, je cherche à intervenir dans le champ de l'esthétique, en éclairant sous un nouveau jour le corpus théorique des romantiques allemands (Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Novalis). Mais à la différence des principaux auteurs qui se sont penchés sur ce mouvement (Bowie, 1997; Frank, 1995; Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978; Schaeffer, 1983, pour ne nommer qu'eux), je soutiens que l'esthétique romantique est largement tributaire d'un penseur méconnu par la critique, même si son nom figure dans (presque) tous les textes : Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), maître à penser du cénacle de l'*Athenaeum* et dont l'ouvrage principal (le *Fondement de la Doctrine de la science*, 1794-1795) a été le livre de chevet des romantiques. Aussi convient-il de renouveler le discours sur le romantisme en *renouvelant les ressources théoriques*. Au demeurant, il s'avère que la pensée de Fichte est d'une étonnante richesse pour l'historien et le théoricien des images.

Mon argumentation s'articule autour d'une idée très féconde qui est débattue actuellement par les historiens de la philosophie (Thomas-Fogiel, 2004; Bertinetto, 2010) : Fichte, affirment les spécialistes, serait le véritable père du *performatif* – concept contemporain s'il en est –, alors que l'on en attribue habituellement la paternité à John Langshaw Austin (Austin, 1970). D'où mon hypothèse de travail selon laquelle, en donnant le coup d'envoi au romantisme, Fichte aurait donné lieu à la première esthétique de la performativité. Mais cette situation ne devient « visible », pour ainsi

dire, que si l'on met hors jeu le préjugé « descriptif » de la *doxa*, qui n'a eu de cesse d'inscrire le romantisme dans le cadre d'une théorie de la représentation. Encore faut-il se rappeler qu'Austin ouvre ses conférences sur la performativité du discours justement en invoquant l'écran que constitue « l'illusion descriptive » (*descriptive fallacy*) pour l'intelligence des énoncés performatifs...

Ainsi, la théorie de la performativité est à la fois le levier à partir duquel on peut saisir les insuffisances des principales interprétations de l'esthétique romantique, et une *méthodologie* pour penser l'histoire de l'art à rebrousse-poil.



120

À gauche : Piero della Francesca, *Annunciation* (détail du polyptyque de Saint Antoine), vers 1465-1470. Huile et détrempe sur bois, 338 x 230 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria. À droite : Louis Marin, *Opacité de la peinture*, 2e éd., Paris, Presses de l'EHESS, 2006, p. 200

Dans cette perspective, une partie de mes recherches est consacrée à la culture matérielle de l'âge classique. Selon mon hypothèse, l'art de l'âge classique serait constitué par ce que j'appelle un « impensé pragmatique » (*performative unconscious*). Le paradigme romantique relèverait ainsi d'une rupture épistémologique quant à la prise en compte de la dimension performative de l'œuvre d'art. La théorie du performatif et son ancrage historique (Fichte) m'ont donc amené à réfléchir sur les *usages* des images aux XVII^e et XVIII^e siècles et sur la fonction du spectateur dans la réalisation du discours figuratif qu'elles autorisent. Par ailleurs, un volet de ces recherches s'ouvre sur l'art contemporain, que j'envisage sous l'angle de la survivance du paradigme romantique (Ralickas, 2011).

Bien que le lien entre Fichte et le romantisme ait été relevé dans l'historiographie, il s'avère que les romantiques n'ont privilégié chez Fichte ni les contenus particuliers censés être investis dans la Doctrine de la science (théorie du sujet, théorie de la liberté), ni les enseignements politiques imputés à cet auteur (républicanisme, égalitarisme, nationalisme, universalisme du droit). En effet, le projet romantique tel qu'envisagé par les praticiens de la première heure a pour matrice la *dynamique pragmatique* du *message* fichtéen, c'est-à-dire la structure communicationnelle et pédagogique de la Doctrine de la science comme *discours*.

Fichte est l'auteur d'un dispositif réflexif sans précédent dans lequel l'« usager » de la représentation (c'est-à-dire des présentations scientifiques de la Doctrine de la science) se trouve indexé par le dispositif qu'il anime, de sorte que les fonctions de réception et de production du système – qui sont du ressort de sa performativité – se déterminent réciproquement. Véritable déclencheur de l'esthétique romantique, le dispositif fichtéen (dont la visée, on le sait, est la *Bildung*, soit l'émancipation de l'humanité tout entière) aura engendré des pratiques littéraires et plastiques inédites dont le propre est d'instaurer un nouveau rapport entre image et spectateur. Ainsi la finalité de ma réflexion est-elle de contribuer aux savoirs sur la performativité de l'œuvre d'art dans l'économie spectatorielle de la modernité et de mesurer l'apport de la pensée de Fichte et des romantiques à la problématique actuelle de l'« agentivité » (*agency*) des images.

Par ailleurs, bien que relevant d'une problématique qui leur est propre, ces recherches sont menées à la lumière des écrits d'Éric Michaud sur le détournement du politique dans l'art et l'esthétique modernes (Michaud, 1992; 2005), en ce sens qu'elles prennent en compte les modalités de l'appropriation romantique de l'espace intersubjectif de la philosophie. Mon point de départ : le caractère émancipatoire de l'art *voulu* par les romantiques et la violence subreptice de ce projet qui consiste à vouloir sauver l'homme en l'extrayant de la *polis*, en s'adressant à ce qui le caractérise en tant qu'individu singulier (l'affect) et en lui fournissant un nouvel objet (l'art romantique) pour investir et pour assouvir son besoin de transcendance¹. Mais l'art romantique, « lieu de communion sensible » (Michaud, 1992 : 11), est aussi celui de la réification du sujet par l'image. D'où le mouvement qui sous-tend ma réflexion : passer du discours (romantique) au *dispositif*, de l'énoncé à l'énonciation, afin de saisir ce qu'il y a d'inédit dans le romantisme allemand, soit une nouvelle

relation (de subordination) entre l'artiste et ses destinataires, au nom de la nouvelle « totalité » qu'est l'œuvre d'art.

Figurabilité du discours, discours sur la figurabilité

Dans la foulée de ces recherches, je travaille actuellement sur un nouveau projet qui porte sur la notion de *figurabilité* dans les écrits des théoriciens français des années 1960 à aujourd'hui (Jean-François Lyotard, Louis Marin, Hubert Damisch et Georges Didi-Huberman, entre autres). Ces théoriciens ont fondé une sorte « d'école » de la figurabilité gravitant autour de l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) et du CEHTA (Centre d'histoire et de théories des arts). Je me propose de réinvestir leurs écrits – et les images qui les accompagnent – en les passant au filtre de la théorie de l'image (dite *Bildlehre*) de Fichte, qui est sans conteste une des théories de la figurabilité les plus méconnues (et les plus riches) dans le corpus théorique de la modernité.

À la différence de l'orientation historique de mes travaux sur le romantisme, il s'agit ici d'une réflexion *méthodologique* s'adressant autant aux philosophes qu'aux théoriciens et aux historiens de l'image, réflexion qui vise à développer un discours critique sur les théories contemporaines de l'image et à saisir les modalités de la performativité de l'image en contexte scientifique. Plus précisément, en prenant appui sur la *Bildlehre* de Fichte, je cherche à comprendre en quoi l'image est aujourd'hui devenue le *sujet* du discours dans plusieurs théories de la figurabilité. Ce qui m'intéresse surtout, c'est la relation entre le discours théorique et les images qui sont censées le concrétiser (voire l'« illustrer »), dans les ouvrages des auteurs mentionnés précédemment. Ici, des illustrations pédagogiques qui accompagnent le texte font « parler » des corpus artistiques précisément là où les ressources du discours savant s'avèrent insuffisantes ou incapables de poursuivre plus avant la démonstration scientifique dont elles ont la charge.

Quel est le *statut* épistémologique de ces images « suppléments » si elles sont à la fois l'objet du discours et la matrice de production du savoir qu'on y propose? Qu'en est-il de la fonction critique si le discours théorique est indissociable de l'image imprimée qu'il se donne pour tâche de commenter? Comment faire la part de la représentation et du discours qui prétend dire la vérité de la représentation si l'image en est, au final, l'accomplissement sur le mode de la délégation tacite? Comment ce même discours peut-il *se* dire

(se dire : exhiber sa cohérence et sa légitimité) alors même qu'il travaille à produire, dans ce devenir-figural, les conditions de son propre silence?

D'ailleurs, il importe de préciser que les écrits des auteurs dont il est question ici partagent une même orientation pragmatique : ils cherchent à dégager le point de vue de l'analyste des pouvoirs de l'image pour loger le discours critique dans un espace *autre*, à distance du procès de figurabilité et à partir duquel l'efficace de la figure peut se *dire*. « Dévoiler ce secret, nous rappelle Louis Marin dans un méta-énoncé qui a fait école, tenir ce discours sur le discours du pouvoir se nomme critique » (Marin, 1978 : 10). Autant dire que le métadiscours est la conversion, dans le langage scientifique, du discours *de* l'image (génitif objectif), son déplacement dans un espace discursif « neutre ». Dans l'hétérotopie théorique qui en résulte, l'image apparaît comme un système visuel certes irréductible à l'ordre du mot, mais dont les opérations peuvent néanmoins se prêter à l'épreuve de la traduction. Le langage théorique, au final, en livrerait la clé.

Or, à y regarder de plus près, l'image s'avère une entité épistémologique équivoque. En effet, dans la foulée des premiers travaux de Lyotard sur l'art (Lyotard, 1971), où la vérité est fondée sur un procès de figurabilité que l'on ne saurait ni dire ni re-dire dans un langage de raison², les théoriciens de la figurabilité postulent, chacun à leur façon, que l'image constitue à la fois un *objet* investi par le regard scientifique et une *méthode* d'analyse. Il convient d'approfondir cette dynamique somme toute assez curieuse.

En voici un exemple éclairant : dans un texte important consacré aux Annonciations toscanes au Quattrocento (Marin, 2006 : 159-205), le discours théorique tenu par Marin se transforme soudainement, alors que l'auteur délègue l'énonciation à une figure « anamorphique » reproduite dans son texte. Celle-ci schématise l'espace dans lequel la Vierge Marie et l'Ange évoluent dans une *Annonciation* de Piero della Francesca. Mais à la différence du retable, l'illustration pédagogique représente – en l'incarnant – *le point de vue de l'Ange* que l'œuvre de Piero *dissimule* soigneusement (pour des raisons théologiques). *Il en résulte que le discours sur la figurabilité s'incarne* – le discours scientifique devient *figure*, littéralement –, de sorte que l'image imprimée accomplit ici la tâche normalement dévolue, en régime scientifique, à l'argumentation discursive. Il faut donc se demander, devant ce type de simulation, qui en est le spectateur, sinon un spectateur lui-même simulé qui s'efforce, mais sans jamais pouvoir réussir,

123

d'incarner et l'œil savant et l'œil de la croyance dans un même regard indivis. Ce geste paradoxal, qui consiste à passer du texte à l'image pour tenir – tout est là – un discours *théorique* sur l'image, soulève à lui seul la double question de la figurabilité du discours scientifique et de l'énonciabilité de la fonction scopique assumée par le théoricien de l'image devant un tel « devenir-figural » de ses propres énoncés. Par ailleurs, il n'est pas anodin que les textes ici en cause cèdent l'énonciation à la figure imprimée à des moments théoriques décisifs où il s'agit très exactement d'instaurer un discours sur le regard croyant. Étant donné la sémantique ambiguë et le mode d'emploi incertain de ce recours subreptice aux pouvoirs de l'image, la question de la *relation* entre savoir et croyance en contexte scientifique s'impose. La théorie de la figurabilité aurait-elle pour condition de possibilité épistémologique un refoulement originaire de son rapport à la croyance? Le discours scientifique sur l'image aurait-il pour mobile une performativité de l'image qui est *indicible* dans les termes de ce même discours? La question qu'il importe de poser est donc celle des *fondements* de la posture énonciative de l'historien de l'image et des *limites* constitutives de son discours; discours qui se noue ainsi autour du double problème du dicible et du visible en regard de la figurabilité du savoir et de ses modalités performatives.

124

À la lumière de ces remarques et en guise de réflexion épistémologique, je souhaite proposer un contre-modèle pour renouveler le débat sur la figurabilité. Ainsi, dans un souci méthodologique, je travaille également sur la condition de possibilité de mon propre « discours critique », à savoir les écrits de Fichte s'inscrivant dans la *Bildlehre* de la période berlinoise³. Ce corpus de textes, dans lequel Fichte affine une théorie de ce que j'appelle « l'image gnoséologique », est la matrice de mon discours dans son ensemble. Le commenter constitue une ultime figure : celle de l'*ouverture* de la critique de l'image que je propose, qui est aussi une figure – du moins si l'on se fie à la sémantique allemande de l'image : *Bild, bildung* – de la mise en partage de la leçon fichtéenne⁴.

¹ Ainsi, l'art romantique constitue ce que Louis Marin appelle (d'après Gian Battista de Contugi) un « piège d'appétit » (Marin, 1978 : 13).

² À partir de Lyotard, l'histoire de l'art française s'écrit dans le sillage de Heidegger.

³ Les textes clés du corpus fichtéen sur l'image sont largement méconnus des historiens de l'art. Il s'agit de la *Doctrine de la science* (1812), de la *Doctrine de l'état* (1813), du *Diarium* (1813) et de la *Transzendente Logik* (1813).

⁴ C'est dire que je souhaite rendre Fichte *lisible* à l'historien de l'art.

Références

- Austin, J.L. (1970 [1962]). *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil.
- Bertinetto, A. (2010). *La forza dell'immagine*, Milan, Mimesis, coll. « Morphé », n° 2.
- Bowie, A. (1997). *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory*, Londres, Routledge.
- Damisch, H. (1993 [1987]). *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit.
- Fichte, J.G. (1962-2012). *J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- Frank, M. (1995). « Philosophical Foundations of Early Romanticism », in K. Ameriks et D. Sturma (dir.), *The Modern Subject: Conceptions of the Self in Classical German Philosophy*, Albany (NY), SUNY Press, p. 65-85.
- Lacoue-Labarthe, P. et Nancy, J.-L. (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.
- Lyotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- Marin, L. (2006 [1989]). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Presses de l'EHESS.
- Marin, L. (1978). *Le récit est un piège*, Paris, Minuit.
- Michaud, É. (2005). *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan.
- Michaud, É. (1992). *La fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Ralickas, E. (2014). « Fichte, poéticien », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, p. 125-151.
- Ralickas, E. (2012a). *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales; Montréal, Université de Montréal.
- Ralickas, E. (2012b). « Politiques du cadre », *Coming Through the Fog. Les rencontres de Matthieu Brouillard et de Donigan Cumming*, Alma, Sagamie éditions d'art, p. 47-57.
- Ralickas, E. (2011). « Sauver autrui? L'art en régime d'inaptitude », in M. Fraser (dir.), *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 349-361.
- Ralickas, E. (2010a). « Reflections on the Pragmatics of the Illustrated Perspective Treatise: Performative Failures and (Pre-) Romantic Innovations », *Intermédialités*, n° 15, p. 163-185.
- Ralickas, E. (2010b). « Introduction à l'archimur », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 31, n° 2, p. 75-109.
- Schaeffer, J.-M. (1983). *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- Thomas-Fogiel, I. (2004). *Fichte. Réflexion et argumentation*, Paris, Vrin.
- Thomas-Fogiel, I. (2000). *Critique de la représentation. Étude sur Fichte*, Paris, Vrin.

126

ITAY SAPIR

LES IMAGES PENSANTES : L'ÉPILOGUE DE LA RENAISSANCE DANS LES PORTS DE CLAUDE LORRAIN

Il a été souvent remarqué que les métaphores du bâtiment structurent notre manière de considérer la pensée et, à plus forte raison, posent les fondements de notre réflexion sur le savoir. Rien que dans la phrase d'ouverture quelque peu banale de cet article, je viens d'utiliser deux de ces métaphores avec un effet tout à fait naturel : notre pensée a une « structure », notre savoir, des « fondements ». Au-dessus de ces derniers s'accumulent, l'une sur l'autre, les strates – les idées, les informations, les vérités – en ordre hiérarchique et temporel strict.

Sans suivre l'histoire longue et tortueuse de l'idée selon laquelle nous pensons de la même manière que nous construisons, rappelons qu'au seuil de la modernité philosophique qu'est le XVII^e siècle, ce concept du savoir en briques superposées est lié au nom de René Descartes. C'est lui qui formula la méthode – laquelle a, certes, des ancêtres au moins depuis Euclide – consistant à chercher d'abord un fondement solide pour ensuite y édifier le somptueux palais du savoir humain. La place qu'occupent Descartes et sa *méthode* dans le récit traditionnel de la naissance de l'esprit moderne suffit pour nous convaincre de l'immense importance de la pensée pensée comme une architecture : non pas une tente ou un taudis de fortune, mais une forteresse, une bâtisse solide, planifiée, apte à nous offrir la sûreté dans tous les sens du mot.

Mais à l'édifice cartésien s'oppose, tout au long du XVII^e siècle, voire depuis Montaigne à la fin du siècle précédent, un contre-courant puissant. Si Gilles Deleuze, qui a fait renaître au XX^e siècle le modèle horizontal du rhizome pour faire trembler la pensée hiérarchique et architecturale, choisit, dans *Le pli*, Leibniz comme l'anti-Descartes, d'autres chefs de file possibles existent pour ce « courant », par définition mal structuré et en mal de cohérence. L'un d'eux serait Blaise Pascal.

Louis Marin, qui a écrit des pages merveilleuses sur ce que l'on peut

considérer comme une opposition parallèle en peinture – celle entre le baroque du Caravage et le classicisme de Poussin – fut, non par hasard, un grand spécialiste de Pascal. Il a décrit, en particulier, les *Pensées* comme un ouvrage nécessairement fragmentaire et chaotique – une *œuvre ouverte* sans structure et sans architecture. C’est la conscience aiguë de l’infini qui met Pascal devant l’absurdité prétentieuse et la prétention absurde de la quête philosophique imaginée comme une structure habitable. La reconnaissance du non-savoir et de ses ombres, couvrant partiellement la « lumière naturelle » cartésienne, amène Pascal à reconsidérer non seulement le contenu de notre savoir, mais aussi sa structure, et jusqu’à l’existence même d’une structure épistémologique. Marin montre comment Pascal raille ces philosophes qui confondent l’esprit géométrique et la philosophie, et qui veulent, dans cette dernière discipline, « commencer par les définitions et ensuite par les principes, ce qui n’est pas la manière d’agir » (cité dans Marin, 1997 : 150). Louis Marin attribue à Pascal ce qu’il nomme « une pensée “fin de siècle” » qui « s’interroge anxieusement sur ses origines et ses fins comme pour mieux sentir, avec une secrète jouissance, trembler ses fondements et s’évanouir dans un vide infini ou une diversité innombrable, sa destination » (Marin, 1997 : 156). La messe est dite, l’infini a eu raison du savoir épuisable, totalisable, fiable. Sauf que l’illusion architectonique a la vie dure, et ne quittera jamais vraiment la scène de la philosophie occidentale. Secouée par les défenseurs anglais de l’empirisme, renversée par Kant, elle a survécu dans notre imaginaire et à plus forte raison dans notre langage, qui voudrait structurer rigoureusement tout exposé d’idées en couches bien définies : c’est ainsi que s’achève ici même l’introduction de l’article que vous êtes en train de lire, la partie qui a posé les bases sur lesquelles nous pouvons maintenant, enfin, parler un peu de peinture.

Si l’univers infini de Pascal, et de Giordano Bruno avant lui, a fait de ces philosophes les fossoyeurs de la pensée cosmologique renaissante, c’est le ténébrisme de Caravage qui, en art, s’occupe de la même basse besogne. En substituant un espace vide, monochrome et sans repères à la douce perspective de la Renaissance, Caravage place ses *storie* (histoires) dans un monde qu’on ne peut ni connaître ni mesurer. Il gomme par là même toutes les astuces architecturales qui, depuis au moins deux siècles, rendent l’espace calculable et discernable.

Ce n’est pas par hasard qu’Hubert Damisch, écrivant sur *L’origine de la perspective*, consacre une grande partie de son ouvrage à l’analyse de panneaux qui sont par-dessus tout un hymne à l’architecture (1993).

Bien avant que Descartes ne construise sa pensée en édifice, les images de

la Renaissance pensent à travers une perspective éminemment liée au bâti. Damisch lui-même, après tout, a considéré utile de dédier un autre livre aux nuages comme l'archétype de tout ce qui, n'étant pas de l'ordre de l'architecture, dépasse, transgresse et subvertit l'ordre linéaire de la perspective.

Dans les trois « cités idéales » qu'analyse Damisch, tout se passe par le biais des édifices : rien ne vient déranger cet ordre sublime. Rien, ou presque. Car, aux quelques figures vivantes du panneau de Baltimore vient se superposer, dans cette série de modifications subtiles, un autre élément dérangeant, dans la version berlinoise cette fois : la mer. Aux produits de l'architecture, finis et délimités, fait face, soudain, celle qui, on le sait depuis Paul Valéry, est « toujours recommencée ». Qui n'est jamais véritablement finie, en somme ; qui est donc naturellement la figure même de l'infini. Notre état véritable devant l'infini, décrit par Pascal, fait en effet irrésistiblement penser à la condition maritime : « Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre » (1976 : 68). Ce que l'on cherche – un point d'attache, autant dire un port – échappe sans cesse à notre prise.

Comme devant les nuages, la perspective n'a que faire de la mer. Cela fait partie du paradoxe constitutif de la *prospettiva artificialis* : bien que notoirement fondée sur un lieu – le point de fuite – situé par définition à l'infini, là où se rencontrent les lignes parallèles de la composition, la perspective sait rendre crédible un espace défini, de préférence créé par l'homme, mais elle devient inutile quand disparaissent les bornes. Elle est « travaillée par l'infini », dit Damisch, mais celui-ci finit souvent par l'embarrasser. La mer dans le panneau de Berlin, incalculable, inépuisable, inconnaissable et indomptable, dérange l'ordre et le calme olympien des bâtiments se rétrécissant avec une régularité toute mathématique à mesure que l'on s'avance en profondeur dans l'espace imaginaire ; encore que, ici, la mer est minuscule, fortement encadrée, et son impertinence est édulcorée par les bateaux et les montagnes qui lui posent des limites provisoires. Si la mer ici ouvre la perspective à l'infini, en inversant la composition – c'est le premier plan qui est encadré, et l'horizon qui semble dépouillé – cette ouverture est donc bornée, sinon illusoire. Historiquement, cela n'a rien d'étonnant : l'infini, à la Renaissance, gêne, et doit donc être contenu et cerné. Mais un siècle et demi après les *Cités idéales* – à supposer qu'elles datent de la fin du xv^e siècle, ce qui est débattu –, la perspective marine s'ouvre enfin et, pour ainsi dire, dialectiquement. C'est l'importance et le caractère inédit des ports de Claude Gellée, dit Le Lorrain.

Les peintures de la mer ouverte, souvent en tempête, existent bien avant Le Lorrain. Les ports aussi, et dans ce domaine, c'est le maître romain de Claude, Agostino Tassi, qui excelle. Mais Tassi esquivé l'ouverture à l'infini, puisqu'il peint ses ports avec vue vers la terre, ou bien avec la côte qui avance vers le point de fuite, c'est-à-dire en angle droit relativement à la surface du tableau. Et il encombre souvent les ouvertures potentielles par des objets – navires, îlots – qui bloquent, refoulent l'infini. Inversement, Tassi sait, lui aussi, nous montrer la mer ouverte, mais en ce cas sans rapport avec la terre et donc sans perspective linéaire du tout. L'opération du Lorrain consiste à véritablement dialectiser le problème de l'infini :



Claude Gellée (dit «Le lorrain»), *Port avec l'embarquement de la reine de Saba*, 1648

le représenter tout en le conjurant, y mettre des limites tout en reconnaissant l'absurdité de cette gageure.

Les ports de Claude, une vingtaine d'œuvres peintes tout au long de sa carrière, avec un moment particulièrement fort dans les années 1640, représentent ainsi une nouvelle étape dans le développement de la perspective picturale. Ces architectures portuaires sont une image originale de la rencontre nature-culture, une série de variations sur un thème – une séquence de transformations visuelles, diraient Damisch et Lévi-Strauss – qui est

profondément liée à des problématiques très importantes pour la culture de l'époque. Damisch nous avertit en effet que Claude, contrairement à son image d'inculte naïf, était « very much in tune with the culture of his time » (1984 : 43), en particulier en ce qui concerne les mathématiques.

Je vais essayer de proposer un aperçu de ces idées transformées en pigments à travers l'analyse d'une toile du Lorrain, *Port avec l'embarquement de la reine de Saba*, conservée à la National Gallery de Londres. Une image de 1648 qui occupe une place centrale dans la série, chronologiquement aussi bien que par ses qualités propres.

Comme la plupart des scènes portuaires de Claude, celle-ci présente une structure tripartite, que l'on peut aussi définir comme binaire, car un des éléments se répète deux fois : à savoir, l'architecture peinte qui enclot la mer des deux côtés. Les deux éléments – d'un côté les édifices faits par l'homme, et par là même, on l'a vu, mesurables, connaissables et pour ainsi dire « perspectivables » et, de l'autre, la mer, ouverte, infinie et apte à nous désorienter – ces deux éléments, donc, entretiennent entre eux une relation que j'ai qualifiée de « dialectique », et qui peut s'élaborer autour de la belle conjonction française *or*. Un mot ambigu, qui représente à la fois une opposition et une suite d'idées, une objection et une transition logique. C'est ainsi que la simple dichotomie nature/culture, avec tous ses corollaires, se complique à l'infini. L'objet le plus proche du premier plan du tableau est un fragment d'architecture classique, beau et harmonieux ; or, plus qu'un fragment, il s'agit d'une ruine, et plutôt que de signifier le triomphe de la culture humaine, il annonce sa fragilité devant l'éternité de la nature ; or, les édifices somptueux de l'autre côté dominant la mer et lui posent des bornes nettes ; or, leur structure perspective n'a plus de prise dès que la mer s'ouvre à l'infini et se perd dans les vapeurs ; or, cette ouverture est domptée à son tour par le pont qui pénètre dans la mer et l'encadre, et par le système des voiles qui, tel le *velum*, cet appareil optique de Leon Battista Alberti, divise le monde visible derrière lui en carreaux aisément calculables ; or, le pont lui-même est envahi par la nature figurée par ces plantes ; or, celles-ci, soigneusement coupées et emprisonnées dans des pots, sont emblématiques d'une nature domestiquée, formatée, neutralisée ; et ainsi de suite, par un jeu infini de « oui, mais ».

Cet « âge d'*or* » n'est pas fortuit. Claude aurait pu célébrer la grandeur humaine, montrer comment l'homme, par ses créations formidables et en particulier par l'architecture monumentale, a conquis la nature et la mer, les a mises à son service, les a cartographiées sans reste. Il aurait pu, à l'inverse, peindre la mer menaçante, terrible et mystérieuse, devant laquelle l'homme ne peut absolument rien. Il a choisi une voie intermédiaire et plus subtile, une dialectique où chaque opposition ne se résout pas, mais nous ramène à un niveau plus élevé de réflexion.

Revenons aux détails. Ce qui nous accueille d'emblée au seuil du tableau, c'est une ruine, et qui plus est un fragment d'architecture clairement classique, mais rongé par la nature qui s'installe dans ses fissures. Le thème de la *vanitas* est évidemment présent ici, au-delà de toute cohérence historique, puisque l'architecture classique n'a pas sa place dans cette scène vétérotestamentaire, encore moins à l'état de ruine. La fragilité des produits de la culture semble contredite par la partie droite du tableau, avec ses bâtiments classiques qui, eux, sont en très bon état, se confrontant fièrement et fortement au défi maritime. Hélas, cette force s'avère, elle aussi, illusoire. Comme souvent chez Le Lorrain, l'accent est mis sur la fragilité et l'équilibre précaire, avec les statues en posture funambulesque qui semblent toutes sur le point de succomber et les humains qui, eux aussi, s'adonnent à de complexes et hasardeux exercices d'équilibre. Dès que l'on a remarqué cela, ces architectures de luxe semblent exprimer non pas le pouvoir de l'homme, mais son incroyable *hubris*, son orgueil démesuré, le défi intenable qu'il lance au chaos naturel ; une telle approche a son parallèle direct dans le personnage emblématique de l'homme qui regarde de face le soleil. Cet être minuscule affronte, à ses risques et périls, l'astre qui est, comme la mer, une figure de l'inconnaissable, littéralement et métaphoriquement éblouissant, comme l'a si bien montré récemment Clélia Nau (2009).

Le jeu qui consiste à enchevêtrer sans répit nature et culture, à les rendre impossibles à distinguer l'un de l'autre, envahit le tableau de fond en comble. Le premier plan représente la côte à l'état soi-disant naturel, préarchitectural, avec de nombreux coquillages, cette belle figure de l'ordre dans la nature chaotique ; les décorations des points d'attache des bateaux sont zoomorphes, une nature stylisée et stérilisée ; les bateaux, construits en bois, sont eux aussi des éléments naturels mis au service de la culture afin d'aller pénétrer la nature dans ce qu'elle a de plus pur : la mer d'abord, puis les continents d'outre-mer précivilisés.

Car il ne faut pas l'oublier : les scènes de port du Lorrain sont rarement de simples descriptions statiques au sens de Svetlana Alpers (1990) ; elles ont aussi un aspect narratif et dynamique : quelqu'un est sur le point de partir, ou alors un personnage vient d'arriver quelque part. Le port, un condensé d'architecture sur la ligne de front entre la civilisation et tout ce qui lui reste irréductible, est aussi un point de départ dans le temps : là où va commencer une histoire, là où l'Histoire avec un grand « H » arrive à un tournant. Ici, la reine de Saba part rendre visite à Salomon : le récit a à peine commencé, mais toutes ses potentialités sont déjà là. En traversant la mer, en osant affronter son mystère insondable, deux cultures pourront se rencontrer, s'enrichir, se développer. Mais l'élément liquide ne sera pas conquis pour

autant, et restera à jamais un abyme, une fêlure ouverte moquant l'entreprise humaine de la domination du monde.

Voilà pourquoi cette composition de Claude peut être comprise comme un état des lieux alarmant, comme un avertissement, et par là même comme de la pensée mise en image. La mousse nous le rappelle : là où l'élément liquide, malléable et traître rencontre la matière solide prétendant l'arrêter, lui donner une forme, le dompter, l'affrontement ne peut pas survenir pacifiquement, sans heurts ni secousses. Et la mer, elle, venant défier la civilisation dans ce qu'elle a fabriqué de plus ambitieux, reste, au plus profond de son royaume, insaisissable. Malgré toutes les tentatives concrètes – ports, ponts, navires – et en dépit de toutes les astuces visuelles – perspectives, quadrillages, contours –, la mer nous échappe. Le Lorrain, tout en représentant cette vérité inéluctable, dépeint aussi, envers et contre tout, la continuité de l'entreprise, désespérée, pathétique mais héroïque, qui veut connaître l'inconnaissable, conquérir ce qui ne peut l'être, exorciser cet infini qui nous inquiète.

Car l'infini pose une double difficulté, à la culture en général, à la peinture en particulier. Pascal a bien vu le premier versant du problème, lui qui se dit effrayé par « le silence éternel de ces espaces infinis » (1976 : 110) : l'homme est « un néant à l'égard de l'infini [...] Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable » (1976 : 66). Pour cela, les prétentions démesurées de la culture humaine sont risibles : le savoir total, la représentation fidèle, l'inventaire complet. Que faire alors? « Apercevoir quelque apparence du milieu des choses », nous dit Pascal dans la même pensée. C'est exactement ce que fait la peinture. Mais Pascal semble – ou feint – ignorer le fait que la peinture elle-même se trouve devant l'infini dépourvue de ses moyens. Dans un passage célèbre, il dit que la perspective assigne, dans l'art de la peinture, ce « véritable lieu » d'où tout s'explique, tout se voit comme il faut. Ce lieu qui reste ambigu dans le domaine de la vérité et de la morale, serait évident et limpide dans l'art. Pascal ne dit rien sur le problème que Claude a dû résoudre dans sa pratique de peintre : le fait que la peinture, elle aussi, dès qu'elle se confronte à l'infini, perd son point de repère. La perspective assigne, certes, un véritable lieu tant qu'il s'agit de l'architecture peinte, de la représentation des œuvres humaines. Lorsque l'on se risque à « travailler pour l'incertain ; aller sur la mer » (Pascal, 1976 : 142) – deux activités que Pascal lui-même conjugue dans une pensée énigmatique –, le point que s'assigne la perspective s'estompe. C'est le deuxième défi que lance l'infini dès lors qu'au XVII^e siècle, il devient un

élément incontournable de l'univers, impossible à concevoir, mais que l'on doit quand même, comme l'explique Pascal dans son *De l'esprit géométrique*, accepter et admirer. L'infini est incompréhensible pour le géomètre, mais il est aussi irréprésentable pour le peintre.

En mettant cet irréprésentable au cœur de ses représentations du monde extérieur imaginaire, et en l'entourant de l'élément hostile, arrogant et fragile que sont les architectures peintes, Le Lorrain atteint un miracle.

Il conjure la terreur de l'infini sans la nier ; il rend à la mer ce qui lui est dû sans déclarer forfait au nom de la civilisation humaine. La mer ouvre la peinture à l'infini, dévoile l'artificialité et la fragilité de l'espace architectural clos, rangé et harmonieux, hérité de la Renaissance.

L'architecture, au sens propre et comme métaphore de tout ce que l'homme a bâti sur cette terre, continue son œuvre civilisatrice sisyphéenne, mais elle est mise devant l'évidence de son échec inévitable, un échec qui, malgré tout, ne rend pas son travail inutile. Comme les statues au bord de l'abîme, comme ses personnages pendus aux cimes des mâts, l'humanité est toujours au bord de l'abyssal infini, perdue quelque part dans l'espace, mais elle doit, tant que faire se peut, y faire face dignement, courageusement, et surtout humblement.

Références

Alpers, Svetlana (1990). *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard.

Damisch, Hubert (1993) [1987]. *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion.

Damisch, Hubert (1984) « Claude: A Problem in Perspective », in P. Askew (dir.), *Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium*, Washington (DC), National Gallery of Art, p. 29-44.

Deleuze, Gilles (1988). *Le pli*, Paris, Les éditions de Minuit.

Marin, Louis (1997) [1977]. *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion.

Marin, Louis (1997). *Pascal et Port-Royal*, Paris, Presses Universitaires de France.

Nau, Clélia (2009). *Claude Lorrain. Scénographie solis*, Paris, Éditions 1:1.

Pascal, Blaise (1976) [1670]. *Pensées*, Paris, Flammarion.



THÉRÈSE ST-GELAIS

REPRÉSENTATION ET ENGAGEMENT EN HISTOIRE DE L'ART

134

De ce qui nous définit ou nous caractérise tous et toutes apparaît, naturellement et en premier lieu, le champ de compétences que nous remuons depuis de nombreuses années. Mais, à mes yeux, le positionnement que nous adoptons face à ces compétences acquises avec le temps s'avère plus déterminant encore, surtout lorsque celui-ci est politique ; c'est le cas des études féministes et sur le genre auxquelles je m'associe. Car ses visées sont notoires : « À la séparation radicale entre objet et sujet de recherche, la recherche féministe oppose la notion d'engagement : engagement personnel de la chercheuse envers son objet de recherche, engagement théorique envers une perspective féministe, engagement pratique pour une transformation des rapports sociaux. » (Ollivier et Tremblay, 2000 : 11)

Or, être féministe, pour moi, ne signifie pas simplement de refuser les inégalités entre nous toutes et tous, mais aussi, voire surtout, de faire en sorte que les voix, toutes différentes qu'elles soient, puissent dire leurs liens d'affiliation à un monde en perpétuelle mouvance.

« Le sujet du féminisme n'est donc plus "simplement" la femme comme deuxième sexe, comme un autre complémentaire de l'homme, mais comme un sujet non unitaire et complexe qui a pris sa distance de la machine binaire qui polarise les différences. De la sorte, le féminin se détache des femmes et devient un sujet nomade en mutation profonde. » (Braidotti, 2009 : 65)

Je répéterai ce que je disais ailleurs : « Aux normes sexuelles omniprésentes, au comportement "genré" ancré bien profondément dans le corps, à l'hétérosexisme, à l'hétérocentrisme, aux lois imposées par la tradition, la culture » (St-Gelais, 2012 : 60), l'on se doit de réagir pour désengager toutes constructions identitaires motivées par le désir de stabiliser des différences avec pour seul objectif de reconduire des règles et d'attribuer des pouvoirs perçus légitimes.

C'est ce qui explique, à mon sens, que le positionnement féministe puisse difficilement s'opérer sans tenir compte des avancées qui se font dans l'ensemble des disciplines, principalement celles rattachées aux sciences humaines et sociales. Les croisements disciplinaires s'avèrent en effet fructueux lorsqu'il s'agit de mener de front une compréhension de faits « humains » et, dans notre cas, de pratiques esthétiques. Les discours théoriques qui réfléchissent sur les enjeux éthiques et la considération des droits de la femme, de l'homme, ou des personnes d'autre genre, m'apparaissent des sources fondamentales lorsqu'ils sont jumelés à un discours critique sur l'art, son histoire et son actualité, de même que sur la pratique artistique comme telle et les œuvres qu'elle produit.

Le fait que la pensée féministe se soit associée à diverses revendications a engendré un réseau d'allié.e.s qui veille à ce que l'avancement des connaissances bénéficie d'expériences partagées mais aussi singulières. Cette pensée, Purtschert et Meyer (dans Dorlin), en concordance avec plusieurs théoriciennes dont Kimberle Crenshaw en premier lieu, l'a dite : « [...] intersectionnelle, l'intersectionnalité signifiant la réflexion permanente sur la position hégémonique que l'on occupe soi-même. » (2009 : 134)

Autour de mes préoccupations au sujet des conditions de vie des femmes et de leurs représentations critiques comme objets de réflexion privilégiés, se sont articulées de nombreuses interrogations sur la « normativité », lesquelles se sont également répercutées sur les conventions liées à de nombreuses disciplines dont celles des sciences humaines, comme je le soulignais, de même que sur le champ du savoir en général tel que marqué par la pensée de Michel Foucault. Car c'est à ce titre que les études sur le genre, culturelles et postcoloniales, combinées à un positionnement féministe, peuvent permettre, à mon sens, des avancées dans la mesure où l'objectivité du savoir est constamment remise en question.

« Lorsqu'il nous arrive de penser, le défi n'est plus de se confronter avec l'éternité d'une raison pure, mais plutôt, d'exprimer l'imperfection incarnée d'une pensée située, singulière et, en même temps collective » (2009 : 9), dit Rosi Braidotti en qui je reconnais une source d'inspiration.

Cette inspiration, je la puise également chez Judith Butler qui, avec Braidotti, a réfléchi sur la construction identitaire, participant ainsi à une compréhension plus élargie et poreuse quant à la pensée d'une identité qui fait valoir sa dimension « performative » ou « nomade ».

Parfois mes idées croiseront celles proposées par la théorie queer (Teresa de Lauretis, Marie-Hélène Bourcier), alors que celle-ci défend la mobilité non

seulement dans la définition identitaire et sa construction, mais également dans les disciplines et le savoir, de sorte à remettre en cause, là aussi, des normativités légitimantes pour certain.e.s et aliénantes pour d'autres. En ce sens, je m'adjoins à ce que l'on nomme la troisième vague, aux fracassements qui l'ont engendrée et qu'elle suscite à son tour, sans toutefois renier les avancées fondamentales et salvatrices des pionnières et suivantes. Grâce à elles, il m'a été possible de contribuer à l'introduction d'œuvres produites par des femmes artistes dans cette histoire de l'art rébarbative à tout ce qui ne se présente pas comme « canon », ou à ce qui s'en approche, et de tenter une compréhension de cette réprobation. Ce que, dans les années 1980, nous étions nombreuses à faire. En effet, comme plusieurs historiennes, théoriciennes et artistes, il m'importait de retracer des contributions significatives à une histoire de l'art désireuse de revoir ses structures et fondements. À cette volonté, pour ainsi dire reconstituante, voire réparatrice, s'est ajouté le besoin de saisir les enjeux réels et potentiels liés à la production des femmes artistes contemporaines et actuelles dans le contexte d'une pratique artistique qui ne se complaît pas dans la contemplation ni dans la recherche d'une vérité « femme ».

Dans ce contexte où la règle ne fait pas loi, je commenterai trois autoportraits de Catherine Opie, lesquels portent en eux une charge significative d'un être à se faire qui ne rencontre pas les approbations imposées par la norme. Or, des normes, il en est fortement question dans le travail d'Opie, puisqu'elle ne cesse de les remettre en cause, non pas pour les réformer, mais pour les neutraliser, les dénaturer, voire les déneutraliser dans tous les sens que ce néologisme pourrait engager. Les neutraliser pour en quelque sorte les anéantir, et les déneutraliser pour écarter cette fausse réalité qui sous-entend que le neutre est ni masculin ni féminin. Je cite et traduis Jennifer Blessing qui dit, dans son texte « Cathy's World » (2008 : 12), qu'Opie se joue des attentes quant aux comportements masculins ou féminins en queerisant ce qui est normatif.

Self-Portrait/Cutting (1993) est le premier autoportrait de Catherine Opie qu'elle désigne comme tel. Et, comme les autres autoportraits qui suivront, celui-ci part de la volonté avouée de rendre visible et recevable la communauté S/M et lesbienne à laquelle elle appartient. En un sens, c'est dire que ces autoportraits relèvent de la photographie documentaire en ce qu'ils témoignent d'une expérience de vie. Or, cette expérience chez Opie se trouve constamment partagée entre le plaisir d'être et les épreuves qu'elle vit à le rendre visible. Ainsi, dans *Self-Portrait/Cutting*, l'épreuve se perçoit douloureuse pour la personne qui la regarde, car elle y voit le dos d'Opie sur

lequel apparaît, sanguinolent, un dessin d'enfant représentant un couple-fille se tenant la main devant une maisonnette avec nuage, soleil et oiseaux. Mais ce dessin, en même temps, n'est que l'image, à hauteur d'enfant, d'une amitié partagée sous un ciel paisible. C'est parce que le sang la configure, qu'elle ne nous apparaît pas de bonne augure, et cela même si Opie a pris soin de mettre en arrière-plan une étoffe aux motifs décoratifs au ton sur ton d'un vert vivifiant tenant lieu de contrepoids au tracé rouge.

137



Catherine Opie, *Self Portrait / Nursing*, 2004

Il demeure que le corps de l'artiste est le sujet d'une affirmation dans sa chair de son identité de genre et de désir, et que ce corps se faisant ici explicitement subjectile se trouve irrecevable aux yeux de ceux et de celles qui ont construit les critères normatifs identitaires.

Au regard de *Self-Portrait/Pervert* (1994), *Self-Portrait/Cutting* apparaît quasi « bon enfant ». La tête entièrement recouverte d'un masque de cuir

et ses bras piqués par 46 aiguilles qui se juxtaposent, Catherine Opie se montre assise, le torse nu où se trouve gravé le mot *Pervers* supporté par une frise graphique décorative. Telle une sortie du placard pour signifier son appartenance à la communauté S/M, l'œuvre d'Opie montre la représentation d'une femme « hors normes » qui sait qu'elle ne l'est pas simplement face au monde en général, mais également face à une communauté gay et lesbienne résistante à cette identité de désir. Ici, l'artiste impose un visage caché qui occulte toute sensation de douleur ou de plaisir. Recouverte de noir et de cuir, la tête contient en elle une violence qui s'ajoute, pour le regard néophyte, aux aiguilles qui lui traversent la peau et au tatouage. « Pervers », dit celle qui veut transgresser les normes pour les débusquer.

Self-Portrait/Nursing (2004) la montre avec son fils Olivier qui fait dorénavant partie de sa famille avec sa conjointe. Dans cet autoportrait, que l'on compare à une Madone à l'Enfant, Opie allaite son fils en laissant voir son bras tatoué et son torse scarifié, portant encore l'écriture blanchie de « pervers ». Opie en garde la trace, et même la mémoire sur son corps, alors qu'elle a maintenant sa propre famille, incluse dans sa famille élargie, celle de sa communauté, comme elle dit. Une famille qui tente de se construire une place en « performant » de nouveaux rapports de genre qui préféreront toujours l'équivoque au normatif. Mais, est-il pensable ici d'imaginer la symbiose entre la mère et l'enfant, image canonique par excellence dans la vie comme en histoire de l'art, alors qu'il nous est difficile de concilier cette identité de désir avouée (S/M) au geste naturel de l'allaitement et à l'innocence de l'enfance. Catherine Opie sait le choc qu'elle provoque en faisant voir cette intimité qu'elle partage avec l'enfant, laquelle s'embrouille, pour le regard extérieur, avec les plaisirs « pervers », reconnaissables à ses traces, de sa vie affective et sexuelle. Parce que son corps en porte l'histoire, Catherine Opie revendique une identité comportant des caractéristiques et fonctions apparemment incompatibles et, pour plusieurs, moralement inacceptables. Comme si le mal conspirait ici avec le beau et le détournait de ses fonctions. En un sens, Opie adjoint à ses revendications féministes l'appel à la reconnaissance d'une identité ouverte aux fluctuations, sans que celles-ci ne soient gérées, par avance, par des « canons » veillant à enclaver toute identité à se faire et à s'affirmer de même qu'elle refuse de normaliser la communauté lesbienne à partir d'un modèle hétérosexuel. Opie rencontre ici ce que Butler a elle-même emprunté à John Austin du *Quand dire, c'est faire* avec cette idée que « [...] le performatif est cette pratique discursive qui réalise ou produit ce qu'elle nomme » (2009 : 27). Et je la citerai ici directement,

alors qu'elle perçoit qu'une mobilisation des politiques féministes puisse prendre forme dans des « [...] pratiques qui soulignent la désidentification d'avec les normes régulatrices par lesquelles se matérialise la différence sexuelle [...] » (2009 : 18).

De nombreux autres exemples auraient pu être commentés en regard de ma pratique d'historienne de l'art, plus particulièrement au Québec – je pense aux Fermières Obsédées, à Raphaëlle de Groot, à Jana Sterbak parmi tant d'autres –, lesquels exemples auraient pu mettre en évidence des manières d'être et de faire qui ne cherchent pas à naturaliser ce qui est construction. Car, de fait, ce sont les œuvres qui « performant » des possibles non redevables de modèles *ready-made*, qui jouent de sensibilités mettant à l'épreuve les têtes et les corps bien-pensants, que je commente principalement parce que je perçois dans ce travail une vigilance critique nécessaire dans ce contexte où la vie en société demeure mise à mal par des conventions illégitimes.

Références

- Blessing, Jennifer (2008). « Cathy's World », *Catherine Opie. American Photographer*, New York, Guggenheim Museum.
- Bourcier, Marie-Hélène (2006) [2001]. *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Braidotti, Rosi (2009). *La philosophie... là où on ne l'attend pas*, Paris, Larousse.
- Butler, Judith (2009) [1993]. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Crenshaw, Kimberle (1989). « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Practice », *University of Chicago Legal Forum*, p. 139-167.
- De Lauretis, Teresa (2007). *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- Dorlin, Elsa (2009). *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- Ollivier, Michèle et Tremblay, Manon (2000). *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, Paris/Montréal, L'Harmattan.
- St-Gelais, Thérèse (2012). « Femmes : théorie et création. Des engagements », *Loin des yeux près du corps. Entre théorie et création*, Montréal, Éditions du remue-ménage et Galerie de l'UQAM.

ESTHER TRÉPANIÉR

du plaisir avant toute chose

C'est du plaisir plus que de méthodes ou d'approches théoriques dont je veux parler aujourd'hui. Celles-ci varient selon les époques et les contextes dans lesquels nous avons été formés. Plus encore, les méthodologies sont déterminées par les objets que nous avons choisi d'étudier et les questions que nous nous posons à leur sujet.

Un contexte particulier, celui des années 1970 et du début des années 1980. Mon parcours a été déterminé par le plaisir de regarder autrement l'art de l'entre-deux-guerres au Québec, de le revisiter sous des angles inédits. Le contexte dans lequel j'ai entrepris cette investigation était fort différent de celui d'aujourd'hui dans la mesure où, il y a une trentaine d'années, cette période était assez méconnue. Les chercheurs s'orientaient surtout vers le patrimoine ou l'art ancien alors que d'autres, particulièrement François-Marc Gagnon, entreprenaient de fonder sur une démarche scientifique la construction de l'histoire de l'avant-garde automatiste (Gagnon, 1978). Sauf exception, peu de monographies et de recherches exhaustives avaient été produites sur les décennies 1920-1930 et, pour la plupart, il semblait acquis que celles-ci avaient été largement dominées par un régionalisme qui, chez les francophones, aurait été en grande partie inféodé à l'idéologie clérico-nationaliste. Bref, une « grande noirceur » qui n'aurait laissé échapper, pour paraphraser le *Refus global*, que quelques « perles incontrôlables [suintant] hors les murs » des prisons idéologiques et esthétiques conservatrices (Borduas, 1997 : 66). En ce qui avait trait à une quelconque pensée moderne articulée qui se serait affirmée dans le champ de l'art au Québec avant les années 1940, tout au plus reconnaissait-on (avec raison) l'apport de John Lyman, le fondateur en 1939 de la Société d'art contemporain¹. La recherche sur les œuvres, les textes et les regroupements d'artistes restait encore largement à faire.

Sans doute faut-il également invoquer, pour mieux comprendre ces a priori sur la question de la modernité, ce que l'on appelait à l'époque des « obstacles épistémologiques ». Parmi ceux-ci, je pense à l'ascendant des approches formalistes, dont celle de Clement Greenberg, selon lesquelles le véritable modernisme serait celui qui se définit par la conscience de l'autoréférentialité de l'œuvre. Les formalistes excluaient, en quelque sorte, toute modernité qui aurait été pensée en dehors des paramètres de l'abstraction ou tout au moins des seules considérations sur la spécificité du médium (les approches postmodernes étaient encore à venir).

141



Photographie d'une section de l'exposition *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec. Première partie : *La conquête d'un espace, 1900-1965*, (Commissaire Esther Trépanier, Musée national des beaux-arts du Québec, du 7 mai au 6 août 2009.) En avant-plan, des sculptures de Simone Hudon. En arrière-plan, de gauche à droite, des tableaux de Agnès Lefort, Suzanne Duquet et Jeanne Rhéaume (2). Pour détails voir l'ouvrage *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec*. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, Collection Arts du Québec, 2010. Photo MNBAQ.

Par conséquent, il était difficile de faire accepter comme « modernes » des œuvres figuratives (au demeurant encore très mal connues) et qui, de surcroît, semblaient très « en retard » par rapport aux scènes artistiques internationales.

C'est donc dire que l'art figuratif des décennies antérieures à la Seconde Guerre mondiale, hormis quelques lumineux paysagistes régionalistes,

se perdait dans une zone grise où l'on croisait beaucoup d'artistes anglophones. À ce propos, j'avancerais que le nationalisme a peut-être eu aussi à cette époque son rôle à jouer comme « obstacle épistémologique », particulièrement en ce qui a trait à la construction d'une histoire de l'art du Québec véritablement inclusive. En effet, il fallait dépasser la question de la langue et de l'identité francophone pour reconnaître que le langage pictural permettait précisément qu'une modernité se développe et réunisse dans une même communauté d'intérêts – celle de la défense de la modernité artistique contre le conservatisme – des artistes (et des critiques) anglophones, francophones et d'immigration récente.

Le contexte de notre formation détermine le regard et les questions que nous allons poser sur nos futurs objets de recherche. Mes premières études universitaires, en philosophie et en sociologie, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, se sont faites, comme c'était courant à l'époque, sous la bannière des théories marxistes contemporaines qui convoquaient plusieurs héritages intellectuels, dont celui de Gramsci et du structuralisme. Ces approches posaient que les idéologies et les classes dites « dominantes » (hégémoniques) n'existaient jamais seules. Elles coexistaient avec d'autres visions du monde et la complexité des configurations idéologiques était le fruit d'équilibres et de compromis multiples. Le marxisme structuraliste de l'école d'Althusser nous incitait à réfléchir sur la question des « temporalités différentielles » et l'autonomie relative des instances et des discours. Cela impliquait donc, pour qui s'intéressait par exemple à l'art, de le considérer toujours en regard de la formation sociale dans laquelle il était produit, de prendre en compte ses particularités propres, liées à une période donnée, et non de l'évaluer en fonction d'un modèle de développement extérieur.

Par ailleurs, à cette même époque, plusieurs chercheurs remettaient en question les fondements de l'histoire sociale, économique et politique du Québec. Ils nous révélaient que le Québec avait bel et bien amorcé son industrialisation et son urbanisation dès le XIX^e siècle, que sa population était majoritairement urbaine avant la fin de la Première Guerre mondiale, que le régime duplessiste avait dû, dans ses politiques économiques notamment, composer avec la pensée libérale, que le mouvement ouvrier n'avait pas attendu la grève d'Asbestos pour voir le jour et qu'une culture urbaine et populaire avait fleuri à Montréal bien avant la Deuxième Guerre. Bref, qu'il y avait un Québec en voie de modernisation avant la Révolution tranquille!

C'est dans ce climat intellectuel que j'entrepris, quelques années plus tard, des études en histoire de l'art. À ce moment-là, aux États-Unis, se multipliaient les publications et les expositions qui revisitaient l'art américain avant l'expressionnisme abstrait et divulguaient le travail d'artistes qui, dans l'entre-deux-guerres, s'étaient intéressés à la ville (les précisionnistes, la 14th Street School, etc.), qui avaient été interpellés par la scène américaine (*American Scene Painting*) et par les débats sur l'engagement social de l'art dans le contexte de la crise économique, qui avaient œuvré au sein de programmes comme ceux du WPA/FAP, qui s'étaient passionnés pour les modèles des muralistes mexicains, etc. Du côté de l'histoire de l'art canadien, je dois beaucoup à l'exposition de 1975 de Charles C. Hill, *Peinture canadienne des années trente* et plus encore à son catalogue et à ses précieuses notes et références (Hill, 1975); les sections du catalogue consacrées au Québec m'ont permis de saisir la richesse des œuvres d'artistes comme Fritz Brandtner, Louis Muhlstock et Marian Dale Scott, pour ne nommer que ceux-là. Cette exposition illustre bien la thèse de Hill selon laquelle le passage du nationalisme à l'internationalisme s'est amorcé dès les années 1930 en art canadien. Mentionnons aussi l'étude de 1971 de Jean-René Ostiguy sur Adrien Hébert² qui allait me faire découvrir ce peintre de la ville, mais aussi me mettre sur la piste du *Nigog* et de tout un milieu intellectuel canadien-français dont les positions sur l'art tranchaient résolument, dès 1918, sur le régionalisme conservateur.

143

La modernité dans l'entre-deux-guerres : de nouvelles perspectives...

C'est de ce contexte qu'ont émergé les premières questions que j'allais formuler à l'égard de l'art de l'entre-deux-guerres : se pouvait-il que le Québec, société déjà largement en voie d'industrialisation et d'urbanisation, ait fait, contrairement à d'autres sociétés occidentales, européennes comme américaines, l'économie d'un art, figuratif sans aucun doute, mais qui aurait tout au moins réfléchi aux bouleversements de son époque autrement que par le refus et la négation (c'est-à-dire en leur opposant les seules représentations de la nature ou d'une vie rurale révolue)?

J'amorçai donc une enquête autour de la représentation de la ville moderne dans l'art québécois de l'entre-deux-guerres. Je vous fais grâce de toutes les étapes du processus d'investigation à une époque où n'existait aucun des formidables outils informatiques d'aujourd'hui. J'avais parfois l'impression

d'être une détective à la recherche d'indices dissimulés dans les vieux catalogues et les réserves des musées. Au plaisir de la traque s'ajoutait celui des découvertes qui, littéralement, allaient m'ouvrir un monde.

L'exploration du thème urbain m'a permis de constater également que pour plusieurs des artistes modernes s'intéressant à la ville, « être de son temps » ne consistait pas seulement à représenter « son temps », mais à le faire à travers une recherche formelle novatrice et subjective. Cette première étape de recherche m'a conduite vers d'autres voies, notamment celle de la réception critique. Cette dernière s'avérait une des clés pour comprendre comment et pourquoi le travail de ces artistes s'inscrivait, dans le contexte particulier qui était celui du Québec des années 1920 et 1930, dans une réflexion sur la modernité. Et cela en dépit du fait que leurs approches formelles aient pu sembler à un observateur extérieur « en retard » sur les audaces des avant-gardes qui s'étaient illustrées depuis longtemps en Europe. C'est ici que le concept de « temporalités différentielles » prenait tout son sens! Et ce ne fut pas un de mes moindres plaisirs que de découvrir qu'il y avait bel et bien eu une critique d'art, anglophone comme francophone, favorable à l'art moderne qui, entre 1918 et 1939, avait publié, sur une base régulière, plusieurs centaines de textes. Je ne saurais décrire l'excitation que la lecture et l'analyse de leurs articles me procuraient. J'étais à découvrir les caractéristiques d'une pensée moderne dont on ignorait alors en grande partie l'existence!

À travers les articles des critiques, je découvrais aussi qu'il y avait eu, à Montréal principalement, de nombreux lieux d'exposition et que le travail des artistes que soutenaient ces critiques dessinait une modernité diversifiée que certains qualifiaient « d'art vivant », ou de *living art*. Il apparaissait donc que les avant-gardes québécoises des années 1940 n'avaient pas eu le monopole de la revendication d'un art vivant, même si leur conception de celui-ci différait considérablement de celle, plus modérée, de leurs prédécesseurs.

D'autres pistes surgissaient encore. Les années 1930 ayant été marquées par la crise économique, la montée du fascisme, des menaces de guerre et des mouvements de gauche, il me fallait explorer aussi la manière dont les artistes (ou tout au moins certains d'entre eux) avaient été interpellés par la question de l'engagement social, une question que C. C. Hill avait déjà soulignée (1975).

Par ailleurs, il était impossible d'ignorer l'importance de l'apport des femmes artistes durant cette période. Elles étaient présentes dans la plupart des expositions d'art moderne et commentées par la critique. Je constatais également que l'on ne savait à peu près rien de la contribution des artistes juifs de Montréal. Pourtant, plusieurs comptaient parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain, avaient participé à nombre d'expositions et fait l'objet de débats au sein de la critique d'art francophone comme anglophone. En outre, certains avaient été au cœur des discussions sur l'art social durant les années 1930. Or, sauf exception (Louis Muhlstock, par exemple), ils semblaient avoir été oubliés par l'historiographie et étaient peu représentés dans les collections muséales.

J'ai entrepris d'explorer toutes ces avenues et je dois préciser que c'est souvent par la réalisation d'expositions que j'ai pu mettre à jour certains corpus d'œuvres, contribuer au progrès des connaissances sur ces artistes et les sortir de l'ombre par des catalogues et des publications. Je tiens donc à exprimer ma reconnaissance aux musées, aux galeries et aux centres d'exposition qui, au fil des ans, m'ont permis de réaliser ces projets. Grâce à leur appui financier et organisationnel, j'ai pu trouver certaines réponses à mes interrogations. Ce fut une joie que de partir à la recherche des œuvres, de les exhumer des réserves ou de les sortir des collections privées, de les exposer et de les voir, à l'occasion, entrer dans des collections muséales québécoises et canadiennes³.

Le plaisir des nouveaux regards fut toujours un puissant stimulant et je dirais qu'un des derniers m'est venu d'un côté où je ne l'attendais pas, soit d'une de ces tâches administratives que nous devons, tôt ou tard, assumer à l'UQAM. M'étant retrouvée à la direction de l'École de mode de l'UQAM, l'agréable s'est rapidement joint à l'utile puisque cette fonction m'a permis de m'initier à un nouveau champ de recherche. Méprisée à tort par les universitaires, la mode nous en apprend autant sur une société, ses codes et son développement que tout autre phénomène social.

De cette expérience et d'une sensibilité nouvelle aux questions relatives à l'apparence comme fait de société est née l'idée de réaliser une étude sur ce que pouvait nous révéler à ce sujet le travail des artistes québécois. Ce n'est que plus tard que ce projet a pris la forme d'une exposition que j'ai réalisée avec ma collègue Véronique Borboën, intitulée *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945* (Trépanier et Borboën, 2012).

De l'académisme aux approches modernes, nous avons pu constater que les artistes avaient aussi, souvent en marge de leurs peintures religieuses, de paysage ou du terroir, témoigné des tendances de la mode, un phénomène profondément ancré dans le développement des sociétés modernes.

Toutes ces recherches, je dois le reconnaître, ont emprunté des chemins un peu particuliers. Elles furent, je l'ai assez dit, guidées par le principe de plaisir plus que par celui des voies traditionnelles.

L'histoire de l'art au Québec est entrée dans une phase nouvelle, celle de la critique épistémologique, de la réalisation d'archives et de dossiers exhaustifs sur les artistes, les institutions, les lieux de diffusion, les discours critiques. Ce travail est rendu possible par les outils informatiques et la constitution de grandes équipes d'experts. Parmi celles-ci, mentionnons la Canadian Women Artists History Initiative de l'Université Concordia qui a amorcé un travail remarquable sur les femmes artistes et, bien évidemment, l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ) de l'UQAM que dirige Dominique Hardy et qui réunit des chercheurs de diverses universités.

Les travaux de ces équipes produiront de nouvelles connaissances, des perspectives autres et des synthèses plus complètes et nuancées. Les méthodes et les approches se définiront dans de nouveaux contextes qui permettront une remise en question des recherches antérieures. C'est là le processus normal de la recherche qui doit nous inciter à toujours conserver une saine modestie à l'égard de ce que l'on a pu faire. Mais il ne faut jamais oublier que, quoiqu'il advienne de nos recherches, c'est l'enthousiasme que nous ont procuré les questions que l'on a pu formuler à différentes époques qui demeure. Au bout du compte, ce qui reste au terme d'une vie professionnelle, c'est, avant toute chose, le plaisir qu'on y a pris.

¹ François-Marc Gagnon, dans la généreuse préface qu'il a signée pour l'ouvrage *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948*, résume en quelques paragraphes éclairants l'état de la recherche en art québécois et canadien à cette période (Trépanier, 2008 : 8-9).

² Voir les références à la fin de ce texte. Celles-ci sont loin d'être exhaustives et ne présentent que quelques-unes des publications en rapport avec ce dont il est question dans ce texte. Elles ne sauraient aucunement constituer des références complètes sur les méthodes et théories pertinentes en regard des sujets qui m'ont intéressée.

³ Il me faut aussi remercier les étudiantes et étudiants, assistantes et assistants de recherche, tous brillants et passionnés, qui, au fil des ans, m'ont appuyée dans la réalisation de mes projets. Je n'oublie pas non plus les organismes et les personnes qui m'ont offert leur contribution intellectuelle ou financière. Leur apport fut inestimable.

Références

- Borduas, P.-É. (1997 [1948]). *Refus global et autres écrits*, Montréal, Typo.
- Hill, C.C. (1975). *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale de Canada.
- Gagnon, F.-M. (1978). *Paul-Émile Borduas. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides.
- Lamonde, Y. et Trépanier, E. (dir.) (1986 [2007]). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- Ostiguy, J.-R. (1971). *Adrien Hébert, trente ans de son œuvre*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- Trépanier, E. (dir.) (2010). *Femmes artistes du xx^e siècle au Québec. Œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, coll. Arts du Québec.
- Trépanier, E. (2008). *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- Trépanier, E. (2000). *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art moderne*, Québec, Musée du Québec.
- Trépanier, E. (1998). *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene.
- Trépanier, E. (1987). *Peintres juifs et modernité / Jewish Painters and Modernity : Montréal 1930-1945*, Montréal, Centre Saidye-Bronfman.
- Trépanier, E. et Borboën, V. (2012). *Mode et apparence dans l'art québécois, 1880-1945*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, Les Publications du Québec, coll. Arts du Québec.



JEAN-PHILIPPE UZEL

DES NOUVEMENTS COMPLEXES DE L'ART ET DE LA POLITIQUE

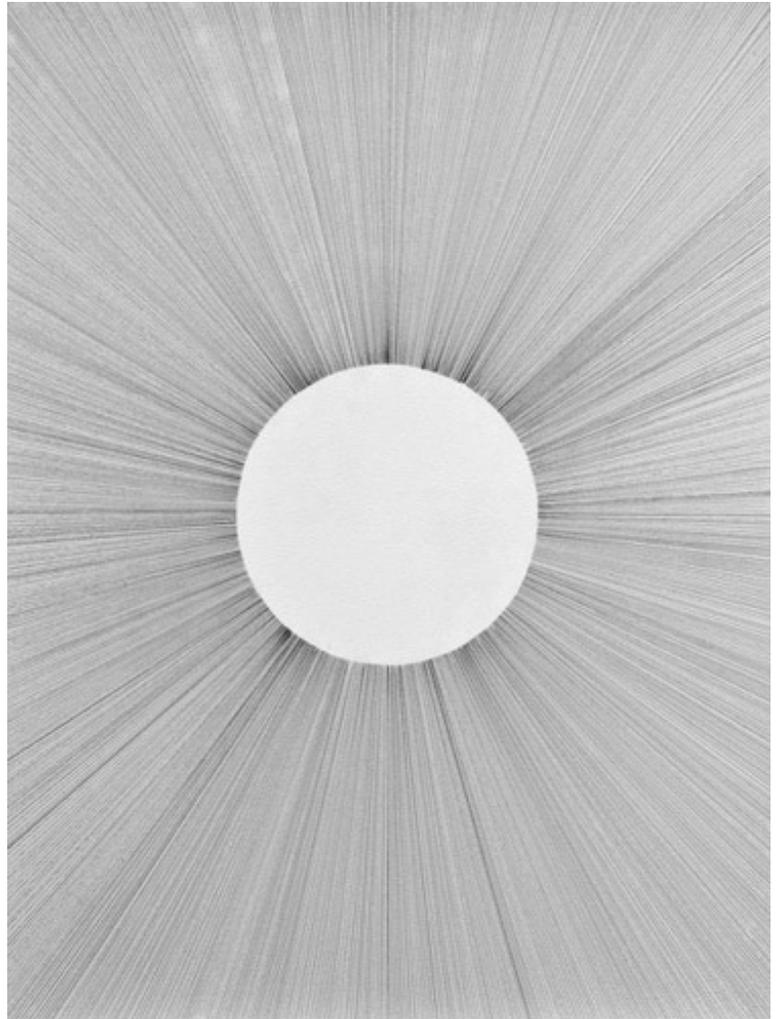
148

Si le domaine de spécialité pour lequel j'ai été recruté au sein du Département d'histoire de l'art de l'UQAM est celui de « l'histoire et de la théorie de l'art moderne et contemporain », je dois reconnaître que mon ancrage dans le champ de l'histoire de l'art est atypique, car il ne correspond pas à un découpage en périodes, en espaces culturels ou en médiums artistiques. À bien y regarder, il n'est pas non plus rattaché à une approche disciplinaire ou théorique. En fait, il s'articule autour d'une question qui irrigue l'ensemble de mes recherches et une large partie de mon enseignement : *Par quels liens l'art et la politique se nouent-ils l'un à l'autre?* Depuis ma thèse de doctorat en science politique consacrée à la dimension politique des grandes expositions d'art contemporain, je n'ai cessé de me pencher sur des questions qui impliquaient peu ou prou les relations entre les arts visuels et la politique : les politiques de l'identité dans les arts autochtones et non occidentaux, l'espace public de l'art du XVIII^e siècle à nos jours, les pratiques actuelles *in socius*. Les artistes actuels sur lesquels je me suis penché, qu'ils soient canadiens et québécois (Raphaëlle de Groot, Ken Lum, Mathieu Beauséjour,...) ou étrangers (Thomas Hirschhorn, Willie Cole, Gianni Motti,...), sont également des artistes qui se distinguent par la dimension politique de leur pratique, la grande majorité d'entre eux intervenant régulièrement dans des lieux extra-artistiques (usines, banlieues, espaces urbains) et se positionnant sur des questions d'actualité (le multiculturalisme, la politique antiterroriste des États-Unis, la mémoire de la traite des Noirs, etc.). Mon intérêt pour l'art autochtone contemporain découle également de la politique identitaire qui est au cœur des pratiques d'artistes comme Carl Beam, Rebecca Belmore, Jimmie Durham ou Ron Noganosh. C'est en 1992, alors que se tenaient au Canada plusieurs grandes expositions (Land Spirit Power et Indigena, entre autres) qui interrogeaient de façon critique la « découverte

de l'Amérique » par Christophe Colomb, que j'ai commencé à m'intéresser à cet art qui s'attaquait avec virulence, mais aussi avec humour, à la dépossession culturelle et au réductionnisme identitaire dont sont victimes les Autochtones d'Amérique du Nord.

Je me rends toutefois bien compte qu'un historien de l'art moderne et contemporain qui se passionne pour la dimension politique de l'art n'est

149



Mathieu Beauséjour, *Icarus : Marge*, 2009

pas loin de reproduire l'attitude de monsieur Jourdain dans la pièce de Molière, tant les pratiques artistiques sont depuis le début du xx^e siècle inséparables de leur signification politique. Il me semble donc important de préciser, pour avancer un peu, que le fil directeur de mes recherches porte non pas tant sur telle ou telle forme d'art engagé que sur le lien qui,

depuis le début de la modernité artistique, noue les choses de l'art et les choses de la politique. C'est en effet la question même des relations entre l'art et la politique que je ne cesse d'explorer à travers différents objets ou différentes pratiques artistiques qui ne possèdent pas forcément un contenu explicitement politique. Je me suis par exemple intéressé récemment à certains sujets qui semblent *a priori* éloignés de la politique comme le goût, l'humour ou la place et la fonction des objets dans l'art, et à d'autres, comme le désintéressement esthétique, qui se situent franchement aux antipodes de la politique. Chaque fois, pourtant, j'essaie d'affiner mon approche en cherchant à mieux comprendre les liens insoupçonnés et complexes qui se tissent entre l'art et la politique et sont loin de se réduire à la seule thématique de l'art engagé. En effet, chaque nouvelle question, chaque nouvelle pratique artistique que j'examine me permet de mettre à plat mes connaissances et d'envisager le problème de l'articulation de l'art et de la politique sous un jour nouveau qui évite, autant que possible, les facilités d'usage. Les premières lignes d'un article écrit en 2003 sur l'art micropolitique donnent bien le ton de cette démarche socratique du « tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien » que j'essaie de suivre, dans la mesure du possible : « Poser aujourd'hui la question de la fonction politique de l'art revient inmanquablement à s'aventurer sur un champ de mines tant le concept de "politique", appliqué au monde de l'art, renvoie à des questions quasi insolubles. L'art politique ressort-il de *la* politique ou *du* politique? Est-ce que certaines formes artistiques sont plus politiques que d'autres? La fonction politique de l'art est-elle forcément critique? L'art subversif est-il compatible avec un art subventionné? » (Uzel, 2003 : 12). On comprendra dès lors que la théorie occupe une place prépondérante dans mes recherches et que les auteurs qui ont compté pour moi, et qui continuent de compter, sont tous des philosophes qui ont réfléchi à la complexité du lien entre art et politique en prenant à rebrousse-poil la plupart des idées reçues sur le sujet, qu'il s'agisse de Hannah Arendt qui a montré que la philosophie politique de Kant se situait tout entière dans sa théorie du jugement de goût pur et désintéressé, de Theodor Adorno qui a insisté sur le fait que la fonction politique de l'art était de ne pas en avoir, de Rainer Rochlitz qui a mis en évidence que le contenu politique d'une œuvre ne garantissait en rien son efficacité politique ou, plus récemment, de Jacques Rancière dont les derniers écrits ne cessent de dénoncer la contradiction d'un art explicitement engagé qui ne fait que conforter le consensus ambiant. Aucun de ces auteurs n'affirme pour autant que le lien entre l'art et la politique est une illusion – une hypothèse aujourd'hui largement défendue par les esthéticiens

analytiques comme Yves Michaud, Jean-Marie Schaeffer ou Gérard Genette. Tous, au contraire, essayent de montrer qu'il s'agit d'un lien complexe dont les nouements sont souvent paradoxaux. Les auteurs qui m'intéressent ont également en commun de rejeter la vulgate postmoderne – qui croise d'ailleurs souvent celle de la philosophie analytique – selon laquelle la parenthèse de la modernité se serait refermée quelque part au cours des années 1970-1980. Jacques Rancière, par exemple, insiste sur le fait que le régime de sensibilité et d'intelligibilité de l'art contemporain, qu'il appelle le « régime esthétique de l'art », s'est ouvert au XVIII^e siècle et a été pensé pour la première fois par des auteurs comme Kant et Schiller. Je partage cette idée qui consiste à affirmer que l'espace public de l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui est un legs du XVIII^e siècle. Je crois, pour ma part, que la tenue régulière des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture dans le second quart du XVIII^e siècle a joué un rôle considérable dans l'émergence de notre espace public artistique et dans l'avènement de ce que j'ai appelé le « règne du spectateur », règne encore loin d'être achevé et autour duquel est organisé l'ensemble de notre monde artistique. C'est précisément à cette genèse de l'espace public de l'art, qui marque selon moi le début de la modernité artistique, que j'ai consacré plusieurs articles au cours des dernières années afin de mieux comprendre comment l'art et la politique se nouent l'un à l'autre durant cette période séminale. Je me suis tout particulièrement intéressé à l'esthétique de l'abbé Du Bos, à la fois diplomate et académicien, qui me semble essentielle pour saisir en quoi le public est alors devenu l'alpha et l'oméga du monde de l'art.

Mon intérêt pour la question des relations entre l'art et la politique m'a enfin conduit à me pencher depuis une dizaine d'années sur l'historiographie artistique, et tout particulièrement sur Aby Warburg et la communauté de savants qui fréquentaient sa bibliothèque à Hambourg dans les premières décennies du XX^e siècle. L'écriture de l'histoire de l'art, comme l'ont bien mis en évidence les travaux de Meyer Schapiro ou d'Éric Michaud, est rarement une activité neutre sur le plan politique. Ceci n'a peut-être jamais été aussi vrai que dans le contexte de la montée des idéologies nationalistes européennes du début du XX^e siècle. On oublie trop souvent que la fameuse conférence qu'Aby Warburg a prononcée en 1912 sur les fresques du Palazzo di Schifanoia de Ferrare a sonné le coup d'envoi de la méthode iconologique en histoire de l'art, mais était également une formidable déclaration politique contre toutes les formes de régression identitaire et de cloisonnement idéologique. En décryptant les figures de Francesco del Cossa, Warburg mettait en évidence que l'histoire de l'art est

avant tout l'histoire de la migration millénaire des images entre les cultures européennes, asiatiques et nord-africaines. C'était déjà ce souci des échanges interculturels qui l'avait poussé sur les routes du Nouveau-Mexique en 1896 à la rencontre des Indiens hopis et de leurs rituels païens. Au moment où la plupart des historiens de l'art de langue allemande falsifiaient grossièrement l'histoire pour essayer de prouver qu'Albrecht Dürer, l'artiste allemand par excellence, n'avait jamais subi la moindre influence italienne, Warburg et ses collègues montraient à l'opposé que l'histoire de l'art de la Renaissance ne pouvait être qu'une histoire des échanges et des transmissions entre les cultures. La constitution de la Bibliothèque Warburg, sauvée in extremis de la barbarie nazie en 1933, n'avait d'autres objectifs que de promouvoir cette « histoire de l'art humaniste » que poursuivront les héritiers de Warburg, entre autres Klibansky, Panofsky et Saxl dans *Saturne et la mélancolie*, leur très warburgien ouvrage de 1964.

En conclusion, je reconnais bien aisément que les différents sujets qui m'ont occupé depuis ma thèse de doctorat sont extrêmement hétérogènes du point de vue d'une histoire de l'art académique. Il est vrai que les rapports entre l'art contemporain autochtone nord-américain, la genèse de l'espace public de l'art européen au XVIII^e siècle et les idéologies politiques qui imprègnent l'histoire de l'art au tournant du XX^e siècle ne sont pas de prime abord évidents à saisir. Pour moi, ils constituent les moyens de reposer encore et toujours une seule et même question : celle des liens complexes qui se sont noués entre les choses de l'art et les choses de la politique depuis les débuts de la modernité artistique.

Référence

Uzel, Jean-Philippe (2003). « L'art "micropolitique" est-il politique? », *esse : arts + opinions*, n° 48, p. 12-15.



CRÉDITS

COORDINATION

Joanne Lalonde

Ève Lamoureux

Thérèse St-Gelais

ASSISTANTE À LA COORDINATION

Audrey Laurin

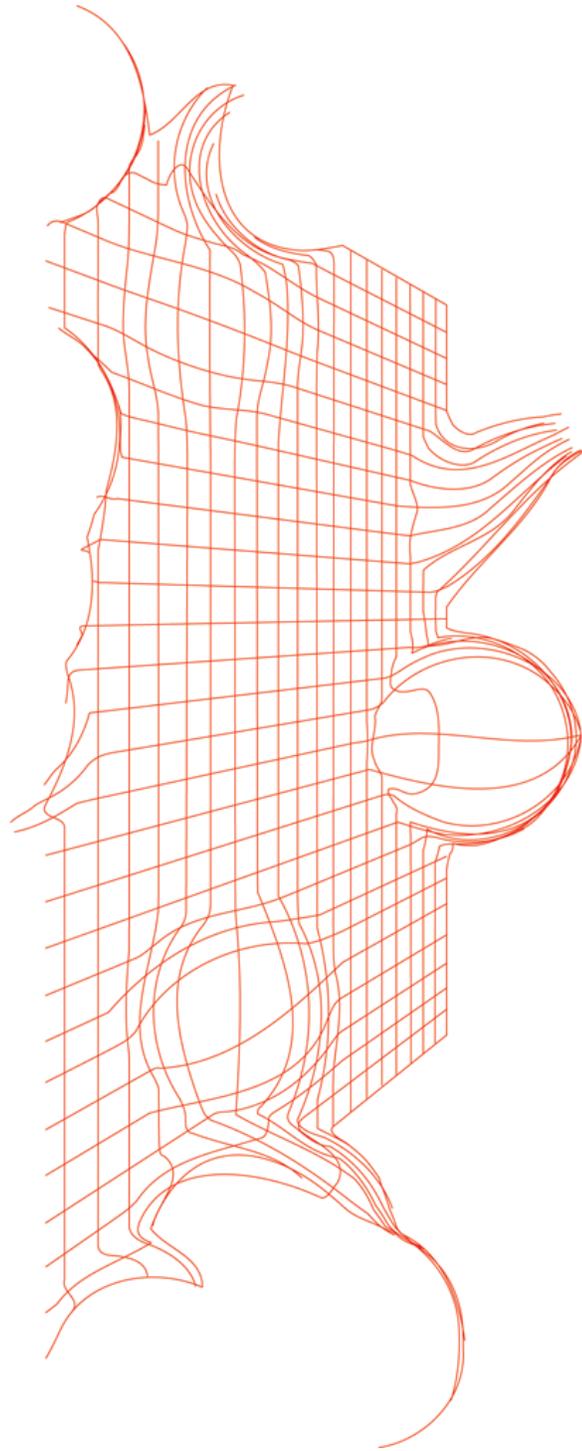
RÉVISION DES TEXTES

Céline Arcand

CONCEPTION GRAPHIQUE

Alexandre Jimenez

153



pratiques de L'HISTOIRE DE L'ART à L'uoam
seconde édition
automne 2014