Andrée Fortin

sociologue, Département de sociologie, Université Laval

1992

“Braconnages”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jmt_sociologue@videotron.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Andrée Fortin, sociologue
Professeure au département de sociologie, Université Laval

“Braconnages”

Un article publié dans l'ouvrage collectif **Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine**, pp. 95-120. Montréal: Les Éditions Albert Saint-Martin, 1992, 228 pp. [Autorisation accordée par l'auteure le 10 décembre 2004.]

[Autorisation accordée par l'auteure le 10 décembre 2004]

Courriel : andree.fortin@soc.ulaval.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 13 décembre 2004 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Andrée Fortin
Université Laval

“Braconnages”.

Un article publié dans l'ouvrage collectif *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, pp. 95-120. Montréal : Les Éditions Albert Saint-Martin, 1992, 228 pp. [Autorisation accordée par l'auteure le 10 décembre 2004.]

Table des matières

Introduction

1. Où l'auteure pose une hypothèse et se révèle fondamentalement populiste ou optimiste, au choix
2. Où l'auteure dispose cavalièrement de quelques théories
3. Où tout s'embrouille alors que le lecteur aurait pu espérer, enfin, commencer à y voir clair
4. Où renonçant provisoirement à la théorie, l'auteure se tourne vers l'empirie et fait preuve d'impertinence
5. Où l'auteure cherche désespérément, mais en vain, une définition de l'art
6. Où comme Alice, l'auteure traverse le miroir et le reflet
7. Où l'auteure se permet des comparaisons irrévérencieuses
8. Où l'auteure ne recule devant aucun cliché
9. Où l'auteure, après avoir mis à mal l'essence de l'art, s'en prend à celle de l'émancipatoire
10. Où l'auteure s'emporte
11. Mots de la fin
12. Où l'auteure révèle ses sources

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Quand on parle « d'art », la plupart du temps, on fait référence aux Beaux-Arts, c'est-à-dire, ce qu'on peut voir dans les musées, dans les galeries ; à ce dont traitent les revues spécialisées et les cours d'histoire de l'art à l'Université.

Ce faisant, on oublie facilement que le marché de l'art (environ 55 000 personnes au Québec ¹) ne regroupe qu'un peu moins de 1% de la population. Bien sûr, le public des musées et galeries est beaucoup plus considérable ; cependant c'est moins de 25% de la population qui fréquente ces établissements au moins une fois l'an (Baillargeon, 1985), et ce, toutes catégories confondues : art moderne, contemporain ou traditionnel. De plus, quand on avance des chiffres sur la fréquentation des musées, désormais il faut compter avec la nouvelle vague des expositions estivales, alors que le musée d'art se transmute en musée des sciences ou ethnographique. De Tintin à Léonard de Vinci, on y attire des « clients » sous de « faux prétextes », au sens où ils n'y viennent pas d'abord pour l'art.

¹ Voir l'étude de Couture, Gauthier et Robillard, 1984.

1. Où l'auteure pose une hypothèse et se révèle fondamentalement populiste ou optimiste, au choix

[Retour à la table des matières](#)

Les Beaux-Arts ne rejoignent donc pas la majorité de la population. Qu'en est-il alors « des autres », les 77% qui ne vont jamais au musée ² ? Il serait surprenant qu'ils soient insensibles à l'art, au beau, que toute expérience esthétique leur soit refusée. D'où peut bien leur venir l'expérience esthétique? De l'art de masse, du bricolage, de l'artisanat?! Toutes choses facilement amalgamées sous la rubrique fourre-tout « d'art populaire ». C'est ainsi, soit dit en passant, qu'on oppose l'art populaire, dont l'épithète plutôt que de révéler un surplus reflète ici un manque, à l'art-tout-court, celui qui n'a pas besoin de qualificatif, sous-entendu « le vrai ».

Mon pari, ici, c'est de me pencher sur l'art populaire, jusque et y compris l'art de masse, et d'y repérer une dimension émancipatoire. Je poserai l'hypothèse que non seulement cet art peut être émancipatoire, mais qu'il peut parfois l'être autant sinon davantage que l'art d'avant-garde. Pour défendre cette hypothèse, il faudra d'abord réfléchir sur la notion d'art populaire, ses différences, ses ressemblances et ses liens avec l'art d'avant-garde, puis en un deuxième temps, se pencher sur la définition de l'art et de l'émancipation.

Pourquoi ce souci ? Pour trois raisons. Tout d'abord, mon populisme inné m'empêche de croire que la majorité de la population, insensible aux charmes des Beaux-Arts institutionnels, soit privée de l'accès à de nouvelles visions du monde, à de nouvelles images, au nouveau, au pas-encore-pensé, bref à l'imaginaire radical pour parler comme Castoriadis. Deuxièmement, le foisonnement des travaux sur l'institution artistique, dans la lignée des Bourdieu et Dubois, a bien mis en évidence les rouages de « la tradition du nouveau », comme la qualifiait déjà Rosenberg en 1959. La rupture formelle et discursive

² Les statistiques culturelles compilées à l'IQRC (Baillargeon, 1985) révèlent que pour l'année 1982-1983, parmi les Québécois de 15 ans et plus, 77% ne sont pas allés au musée et 80% ne sont pas allés dans des galeries d'art. De plus, 71% n'ont pas acheté d'œuvre d'art ni d'artisanat ; parmi les acquéreurs, seulement 26% ont acheté une œuvre dans une galerie d'art. On peut remarquer cependant que c'est seulement 54% qui n'a visité ni exposition d'art, ni salon d'artisanat, et que 50% ne lit jamais.

de l'avant-garde fait système, s'enfle, mais ne s'accompagne pas nécessairement d'un renouvellement de la vision du monde³. Troisièmement enfin, en ce qui concerne l'imaginaire radical, il ne loge pas toujours où l'on pense ; rien ne l'exclut a priori d'aucun lieu. Si, en particulier, on ne prête plus automatiquement foi au discours des artistes et des critiques, et si on ne croit plus que l'art d'avant-garde soit forcément porteur de nouveau, d'imaginaire radical, il reste à se demander à quelles conditions cet imaginaire radical peut être véhiculé dans une œuvre. Bref rien ne garantit que l'art d'avant-garde soit émancipatoire ni que l'art populaire ne le soit pas.

2. Où l'auteure dispose cavalièrement de quelques théories

[Retour à la table des matières](#)

Tout d'abord, de quels outils dispose-t-on pour parler de l'art populaire ? En fait pour en parler véritablement, de bien peu (Durand, 1976 ; de Grosbois et al., 1978) ; la plupart servent plutôt à « disposer » de cet art, à l'évacuer ! Précisons tout d'abord que sous la rubrique art populaire, ce sont essentiellement trois choses que l'on range, chacune assortie de sa théorie privilégiée, de son analyse.

Ainsi l'art des « patenteux », qualifié sous d'autres cieux « d'art naïf », est assimilé au folklore ou au bricolage ; les analystes y voient une prise de parole mais qui relève davantage de l'artisanat ou de la décoration que de l'Art (avec un grand A) qui lui, serait création de formes et d'imaginaire radical. Ils insistent sur l'a-historicité de cet art naïf, sur la répétitivité de ses thèmes et de ses formes, ce qui implicitement, dans notre société obsédée par le nouveau (souffrant de néopathie pour employer un néologisme), est l'insulte suprême. Comment une « authentique » démarche créatrice peut-elle rester à l'écart de l'évolution artistique, de Lascaux à Buren ou Penck en passant par Picasso ? Comment ne converge-t-elle pas vers l'avant-garde ? C'est sympathique, dirait-on, mais...

Au moins c'est sympathique ! N'aura pas droit à cet épithète l'art de masse, péjorativement qualifié d'« art commercial », parfois amalgamé sans autre

³ Ce système qui fonctionne à la rupture systématique a été analysé par Ellul (1980) d'une façon qui curieusement enchante les sociologues alors qu'elle fait rager les artistes et historiens de l'art.

forme de procès au kitsch, au quétaine ⁴. Ce système qui fonctionne à la rupture systématique a été analysé par Ellul (1980) d'une façon qui curieusement enchante les sociologues alors qu'elle fait rager les artistes et historiens de l'art.. Les travaux de Bourdieu et de ses émules - nombreux par les temps qui courent - sur les deux sphères de la production, ont mis en évidence le caractère mercantile de cet art, ses liens plus qu'intenses, congénitaux même, avec la société de consommation, ses pompes et ses tentations. Tournons la page.

Reste l'art « primitif » des sociétés « primitives », autrefois appelé « art nègre », qui entraîne hors des sentiers battus jusqu'à l'exotisme. Malheureusement les anthropologues qui l'analysent n'arrivent pas à formuler une définition transculturelle et transhistorique de l'art (ni de l'objet esthétique, ni de l'activité artistique). Ils dérivent soit vers la sémiologie ou encore vers l'art religieux, le mythe et le rite, choses extrêmement intéressantes par ailleurs il va sans dire, mais qui n'éclairent pas nécessairement le paysage de l'art populaire ⁵.

3. Où tout s'embrouille alors que le lecteur aurait pu espérer, enfin, commencer à y voir clair

[Retour à la table des matières](#)

Reprenons tout par le début et réfléchissons sur le qualificatif « populaire ». Robert Laplante s'étant déjà livré à un tel exercice dans le cadre d'un projet auquel j'étais moi-même associée (Laplante, 1982), on ne se surprendra pas que j'adhère à sa conclusion. Selon lui, cet objet est piégé car le populaire est toujours l'envers, le repoussoir de ce qui ne l'est pas, de la « vraie » culture, du « vrai » art. L'art populaire, c'est aussi bien l'art produit par le peuple : « patentes », folklore, que celui qu'il consomme : art de masse, quétaine, sans oublier celui qu'étudie l'anthropologue. Dans tous les cas il peut s'agir d'un art « vivant », c'est-à-dire dont les producteurs et les consomma-

⁴ L'expression « quétaine », traduction exacte de kitsch, fait trop quétaine aux yeux de plusieurs Québécois qui emploieront plutôt l'expression kitsch, laquelle fait plus cultivé et indique qu'on a peut-être aperçu en librairie l'excellent livre de Moles, *Psychologie du Kitsch* ; si on l'avait lu, on saurait que ce concept n'existe qu'en trois langues : en allemand, en portugais et en québécois ! Aussi je n'hésite pas à l'utiliser, et sans guillemets.

⁵ L'exposition *Magiciens de la Terre*, présentée au Centre Georges Pompidou à l'été 1989 souffrait de cette ambiguïté de la définition de l'art populaire ; y voisinaient, sans qu'il soit toujours possible de les démêler autrement que par le recours au catalogue, l'art des sociétés non occidentales et l'art naïf d'une part, et les oeuvres d'artistes occidentaux s'en inspirant d'autre part.

teurs sont bel et bien en chair et en os, ou d'un art « mort », c'est-à-dire celui d'une époque révolue qui intéresse avant tout des spécialistes. Le trait commun ? « Populaire » est une étiquette attribuée par des élites intellectuelles, par de savants spécialistes ; c'est la marque d'une altérité, et qui plus est, d'une altérité dominée. Toute tentative pour mieux cerner ce concept, renvoie nécessairement à son mode de constitution, « à l'acte politique qui l'a constitué comme objet de connaissance » (Laplane, 1982 : 29). Si donc, comme Laplane l'a montré, l'expression « culture populaire » est piégée, celle « d'art populaire » ne l'est pas moins. Mais ce n'est pas tout.

Si le terme « populaire » peut jouer le rôle de fourre-tout auquel j'ai fait allusion tout à l'heure, regroupant des choses aussi différentes que les « patentes des patentés » et l'art de masse, ce n'est pas seulement qu'il se situe à un carrefour ; c'est qu'il constitue un enjeu. « Populaire », c'est encore ce dont se réclament à la fois les radios communautaires, donnant la parole « aux sans voix » et les radios ordinaires, qui diffusent le *hit-parade*, les nouvelles du sport... L'art populaire ne l'est pas « en soi », c'est toujours celui dont on essaie de se démarquer, de se distinguer, quand on appartient à l'élite ou, inversement, auquel on cherche à se rattacher si on a quelque chose à vendre au peuple, que ce soit le *hit-parade*, le patrimoine ou la révolution ⁶.

La recherche d'une définition de l'art populaire est d'autant plus difficile, que nul objet ne relève « en soi », par essence, de l'art populaire ; Bourdieu parlerait de fluctuations du capital symbolique. Il ne s'agit pas d'un phénomène occasionnel, mais très systématique. En effet il y a va-et-vient entre l'art tout court, l'art populaire et le non-art. Ainsi des compositeurs empruntent le thème de leurs symphonies à la musique traditionnelle ; des peintres, dont le plus célèbre est Lichtenstein, introduisent la bande dessinée sur la toile, sans oublier Picasso qui s'inspire de l'art « nègre », et la néo-trans-je-ne-sais-quoi qui emprunte à la fois à Lascaux et aux graffitis du métro new-yorkais. La vieille « commode » du régime français a perdu sa fonction de « commodité ⁷ » ; c'est pour ses pointes de diamant qu'on l'admire dans les musées. On collectionne les bandes dessinées pour leur qualités graphiques ; on est loin des « petits miqués ⁸ » achetés et lus en cachette. D'ailleurs les « petits miqués » vont au Musée ; deux fois ils ont été reçus au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

L'art tout court se nourrit donc de l'art populaire. Vampirisme ? Emprunts ? Remarquons qu'en changeant de sphère, un objet change de fonction. Ce qui entre dans la collection sort de la valeur d'usage pour devenir

⁶ Le catalogue de l'exposition Art et société, tenue au Musée du Québec en 1981, retrace l'aventure des groupes d'artistes d'extrême-gauche des années 70.

⁷ Ou de commodity, c'est-à-dire de marchandise, de bien de consommation.

⁸ Autrement dit des bandes dessinées publiées sous formes de brochures ; l'étymologie de cette expression renvoie à *Mickey Mouse*.

« sémiophore », comme dirait Pomian (1987), pure signification. Une fois que la bande dessinée a séjourné au musée, peut-elle retourner dans la poche de ses lecteurs, dans l'autobus ou le métro ? Comment exposer aux intempéries les « patentes » ou l'art « nègre » une fois qu'ils ont connu le climat bien tempéré des musées où lumière et humidité sont scientifiquement dosées. Les vêtements ne sont pas à leur place entre les pointes de diamant, ni l'armoire dans la chambre : la boule à mites pourrait abîmer les pointes, tout comme les enfants en courant après le chat qui va toujours se réfugier derrière l'armoire... Le passage d'un objet au statut d'œuvre artistique correspond à sa mort, en tant que valeur d'usage ; et comme toute mort, le passage semble irréversible.

Le trajet peut aussi s'effectuer en sens inverse, et l'art d'avantgarde se muer en art de masse. L'impressionnisme n'a plus besoin du Salon des Refusés ; il ne choque plus le bourgeois, il fait sa joie et sa fortune ; des queues se forment aux portes des musées qui l'exposent, et tous peuvent l'admirer à loisir, en reproduction, dans les anti-chambres des dentistes et des gérants de caisses populaires. La rupture formelle est dissoute depuis belle lurette, ce qui n'altère pas pour autant la qualité esthétique... Cette « vulgarisation » artistique, à l'instar de la vulgarisation scientifique, emprunte plusieurs canaux ; dans une société de consommation, cela devient un *must* de connaître telle ou telle œuvre. Par effet de distinction, bien entendu, l'élite artistique affectera de ne pas apprécier ces œuvres « dépassées », ce qui ne l'empêchera nullement, soit dit en passant, de bien les connaître et d'en discourir à loisir.

4. Où renonçant provisoirement à la théorie, l'auteure se tourne vers l'empirie et fait preuve d'impertinence

[Retour à la table des matières](#)

À ce stade, assommé par la polysémie du concept - trop de sens, n'est-ce pas comme pas de sens du tout ? - la tentation est forte d'abandonner à jamais ce concept d'art populaire. Cependant, ne conserve-t-il pas une certaine valeur heuristique, pratique ? Nul doute qu'un portrait d'Elvis Presley sur velours fasse partie de ce qu'on appelle couramment art populaire et une murale de Daniel Buren de l'art « d'élite ». Ces concepts sont donc, jusqu'à un certain point, opérationnels. Mais où passe la frontière ? On dira spontanément que c'est une question de « valeur esthétique », mais le jugement porté sur une

œuvre varie dans le temps et l'espace. De plus se pose ici la question du « faux » qui pourrait nous entraîner très loin. Depuis quelques années, dans la foulée des travaux de Jauss (1978) fleurit l'histoire de la réception, et à la suite de ceux de Bourdieu sur la distinction (1979), la sociologie des goûts ; cela oblige à remettre en question le concept de valeur esthétique, ou à tout le moins, à le relativiser. Un exemple : Bougereau et Renoir ; de la fin du siècle dernier au milieu de celui-ci, la valeur esthétique de l'un et de l'autre, telle que reconnue par les spécialistes et le public, a varié de façon inversement proportionnelle : de leur vivant Bougereau était l'académicien, Renoir l'inconnu, puis Bougereau, qualifié de « pompier » a été oublié alors que Renoir a été porté aux nues ; désormais il semble que leurs œuvres puissent cohabiter au panthéon artistique. Cherchons donc une différence plus « objective » que celle de la valeur esthétique.

Malheureusement cette recherche se complique du fait que les deux sphères artistiques, celle de l'art populaire et celle de l'art d'élite, ne sont pas si étanches et hermétiques l'une à l'autre qu'on peut le croire a priori.

Des deux côtés on peut retrouver la circulation marchande ou la circulation non marchande. D'un côté : galeries d'art, foires d'art contemporain, encarts ; l'art est un investissement sûr en temps de crise garantissent les conseillers fiscaux ; c'est même souvent un abri fiscal. De l'autre côté : chromos et art produit en série. Les acheteurs et les montants en jeu ne sont pas les mêmes, ce qui n'empêche pas que l'art se vende. Tout art cependant n'est pas à vendre, ce qui est vrai aussi des deux côtés ; pensons aux installations et performances de l'art d'élite, et aux « patentes » de l'art populaire. Où logerait donc la différence ?

Si elle ne se situe pas dans les objets, puisque comme je l'ai montré plus haut, ils peuvent circuler d'un champ à l'autre, serait-ce dans le rapport entretenu avec eux ? Mais on peut collectionner aussi bien les Renoir que les portraits d'Elvis. L'aura de cet Elvis sur velours est-elle différente de celle d'un Renoir ? Notons en passant que l'acheteur d'un portrait d'Elvis aura probablement l'occasion de rencontrer l'artiste, de discuter avec lui, de lui serrer la main, ce qu'il n'est plus possible de faire avec Renoir, hélas. Par ailleurs, cet Elvis est à la portée de plusieurs bourses, alors qu'on doit se contenter le plus souvent de reproductions de Renoir. L'aura de l'original à cet égard ne joue-t-elle pas en défaveur du « grand » Art ?

Est-ce l'artiste qui fait la différence ? Mais quelle est la différence profonde entre celui qui prépare une installation dans une galerie et celui qui redécore son appartement ; entre l'esthétique de *l'arte povera* où on travaille avec le matériau brut et la vogue du décapage ?

La différence, c'est peut-être le public ? Celui de la *Chambre nuptiale* de Francine Larrivée ne ressemble guère à celui du *Cyclorama* de Sainte-Anne-de-Beaupré. Remarquons toutefois qu'il s'agit de deux environnements circulaires, multi-média, pédagogiques, réalisés par un collectif sous la direction d'un maître d'œuvre... et fort encombrants. De même, on repère dans la littérature d'expression française deux ouvrages parus la même année (1980), s'adressant à des publics très différents, mais qui présentent plusieurs ressemblances : les mémoires de Paolo Noël (qui ont remporté en 1985 le prix Biblio de l'ouvrage le plus emprunté dans les bibliothèques publiques du Québec) et *la Chambre claire* de Roland Barthes ; voilà deux témoignages de fils qui ont beaucoup aimé leur mère, et où la photographie sert de support à la mémoire filiale. Si donc le public n'est pas le même, ce n'est pas - pas seulement - parce que les œuvres diffèrent. Est-ce une question de marketing et de la recherche de nouvelles cibles ? Notons également que le public de l'art populaire ce sont, entre autres, les spécialistes qui l'étudient, et que le public en général est exposé au « grand art » dans les médias et via l'intégration des arts à l'environnement (le fameux 1% ⁹).

Si ce n'est ni l'artiste ni le public, serait-ce la relation entre eux qui compte ? Mais la rencontre entre le public et l'artiste est-elle plus vraie ou plus fantasmée dans un vernissage ou sur la rue du Trésor à Québec ? Dans une discothèque ou lors d'une performance ?

Peut-être alors est-ce le commanditaire qui compte ? Ici encore tout se brouille. La ressemblance est frappante, pour ne pas dire troublante, entre le réalisme socialiste, encouragé par les commissaires du peuple, où sont représentés les vaillants travailleurs de la Révolution, et les vitraux de Sainte-Anne-de-Beaupré, financés par la diaspora canadienne-française à la suite de l'incendie de 1922. Chaque région qui a contribué à la reconstruction de la cathédrale est représentée par un travailleur : pêcheur gaspésien, bûcheron abitibien avec sa veste carreautee, « sagouine » acadienne, mineur de Sudbury, Louisianais... et l'évêque d'Ottawa. Tous ces personnages posent fièrement dans l'exercice de leur labeur quotidien. Dans ce lieu de pèlerinage, les travailleurs remplacent les saints et les héros bibliques ; comme dans le mausolée de Lénine ?

Je pourrais continuer longtemps sur ce ton, produire d'autres exemples ou d'autres comparaisons, mais je crois que cela suffit à démontrer que pas plus qu'il n'est clair théoriquement le concept d'art populaire ne l'est opérationnelle-

⁹ Pas celui du budget du ministère des Affaires culturelles, mais celui qui, dans tout projet architectural financé par le gouvernement du Québec doit être consacré à la réalisation d'une oeuvre originale et « intégrée », ce qui donne régulièrement lieu à des controverses ; pensons à la murale du Grand Théâtre de Québec ! Mais ceci est une autre histoire (voir Durand, 1992).

ment. À quoi sert-il donc ? Qu'on s'en réclame ou qu'on s'en défende, à poser une distinction, une frontière et une exclusion de nature politique ?

5. Où l'auteure cherche désespérément, mais en vain, une définition de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Tout cela pour dire que art-tout-court et art populaire non seulement ne sont pas des catégories hermétiques, mais à la limite se recouvrent totalement ; les objets circulent d'un registre à l'autre, ils n'appartiennent pas par essence à l'une ou l'autre catégorie. Lavant-garde d'aujourd'hui c'est l'art commercial de demain ; le québécois d'aujourd'hui sera intégré à l'avant-garde après-demain. Cela nous entraîne, bon gré mal gré, vers une question fondamentale : qu'est-ce que l'essence de l'art ? Qu'est-ce que l'art ?

La *roue de bicyclette* et la *fontaine* de Marcel Duchamp sont des repères importants dans l'art du XX^e siècle. Pourtant, avant qu'il ne les expose, ce n'étaient pas des objets artistiques, et il existe de par le monde des millions d'autres roues de bicyclettes et de fontaines qui ne

sont pas devenues pour autant des œuvres d'art. Qu'est-ce donc que l'art ? Il existe de belles réponses à cette question. Ma préférée est celle de Sartre, qui concerne la littérature, mais qu'on peut facilement appliquer à l'art en général. « Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la générosité du lecteur. » (Sartre, 1948 : 76.) Dans le même sens, dans la présentation d'un numéro de la revue *Anthropologie et Sociétés* sur l'esthétique, Schwimmer (1986) affirme que l'objet esthétique sert à définir le monde. En même temps que sur la définition de l'art, ne viendrions-nous pas ici de mettre le doigt sur la ligne de partage que nous cherchions tout à l'heure entre deux séries d'objets esthétiques que nous n'osons plus appeler art populaire et d'avant-garde ? Le « vrai » art est celui qui propose des visions du monde ; le « sous » art ne le ferait pas...

Mais plus les définitions de l'art sont belles, plus elles sont philosophiques... et difficilement opérationnelles, c'est-à-dire qu'elles ne permettent pas de trancher sans ambiguïté à la vue d'un objet s'il s'agit ou non d'une œuvre d'art. Sociologiquement parlant, on ne trouve pas non plus de définition de l'art autre que « l'art, c'est ce qui est socialement défini comme art », ou ce qui

revient au même « l'art, c'est ce que font les artistes reconnus ». Je déclare forfait rapidement ? Hélas, je ne suis pas la seule à formuler un tel constat. Argument d'autorité ? En tout cas c'est également la conclusion à laquelle arrive Terry Eagleton, dans le chapitre intitulé « What is literature ? » (de son excellent ouvrage *Literary Theory*, 1983). La littérature, c'est ce qui est socialement défini comme littérature. H. S. Becker, ne dit pas autre chose non plus dans *Art Worlds* (1982).

L'anthropologie ne peut pas non plus venir à notre aide. Nancy Schmitz, dans le cadre d'une réflexion transculturelle (1984) risque la définition suivante de l'art, en trois points : 1) objets visuels (faits par des être humains) ; 2) qui témoignent d'un haut degré d'habileté technique (telle que reconnue par la société en question) ; 3) et qui répondent aux normes fixées par la société quant à la justesse de leur réponse aux besoins déterminés ». Et voilà pourquoi votre fille est muette, et la *roue de bicyclette* de Duchamp un chef d'œuvre de l'art du XXe siècle !

Cette définition, ou plutôt cette non-définition, renvoie à la question de savoir comment une société en vient à définir l'art de telle ou telle façon et conduit à une sociologie de l'institution (c'est-à-dire étude des genres, du statut de l'artiste, des instances de légitimation, etc.). Une telle définition, toute en extériorité, éloigne du terrain de l'imaginaire, encore plus de celui de l'imaginaire radical, le pas-encore-advenu, pour entraîner, bon gré mal gré vers le reflet ; des oeuvres le regard se déplace plutôt vers la société.

6. Où comme Alice, l'auteure traverse le miroir et le reflet

[Retour à la table des matières](#)

Examinons de plus près l'antinomie imaginaire radical-idéologie dominante. Si l'art reflète, peut-il amener en même temps quelque chose de neuf ? Se pose en effet la question suivante : ce qui se mérite socialement l'étiquette d'art doit-il être en conformité avec l'idéologie dominante ? Jusqu'à quel point peut-il s'en éloigner et encore être reconnu par les instances de légitimation-définition de l'art ? Passons tout d'abord en revue les différentes versions de la théorie du reflet. Pour faire court, disons qu'elles s'entendent sur ce que l'art n'est pas autonome, qu'il n'est pas lieu de création, mais justement de reflet. Selon la version forte de la théorie de reflet, l'art n'est que l'expression de

l'idéologie dominante ; pour la version faible, l'art donne à voir le réel et tout art relève - à des degrés divers - du réalisme ; enfin, selon la version bourdieuvine ¹⁰, l'art reflète et révèle la position de l'artiste dans le champ, dans l'institution artistique. La version faible est presque tautologique, dans la mesure où l'art naissant dans une société située et datée, il ne peut y échapper, et ce même tant il tente d'imaginer une utopie ; l'utopie ou la science-fiction sont toujours tributaires des catégories dont disposent leurs auteurs ¹¹. C'est la version forte de la théorie du reflet qui m'intéresse ici.

Le reflet de l'idéologie dominante, est pourchassé partout ; dans les oeuvres « moyennes » selon Goldmann (1964) et jusque dans les chefs d'œuvre pour les marxistes plus orthodoxes comme Nicos Hadjinicolaou (1973). On le repère dans la forme et dans la technique aussi bien que dans le fond. Ainsi Marc Ferro (1977) se livre à une étude à la fois technique et thématique de différents films de propagande. Il trouve des manifestations de l'idéologie dominante d'une part dans les fondus enchaînés et, d'autre part, dans les catégories à partir desquelles se construit le récit ; des films de propagande pro et anti-soviétique des années 1918-1919, à la manière de mythes bororos, sont construits à partir des mêmes éléments reflétant, au-delà des problèmes « politiques », ceux de la vie quotidienne de la Russie post-révolutionnaire. Le reflet peut encore se loger dans la structure de l'œuvre ; comme le Dieu des Jansénistes, l'idéologie peut se cacher. Ainsi Goldmann voit dans le nouveau roman la manifestation d'une société de consommation où la réification atteint des sommets : plus de sujet, que des objets. Les sémiologues, pour leur part, diront que l'idéologie opère dans l'œuvre à la manière d'un inconscient ; on n'y échappe pas.

Ce reflet donc, il peut être dans le propos manifeste, dans le propos latent et même dans la forme ; il peut refléter la société globale et ses luttes de classes, mais il peut encore refléter l'institution artistique et ses conflits internes. Et ça marche, ces analyses d'idéologies et d'institutions ! Pire, une lecture n'épuise pas le sens de l'œuvre et on n'en finit plus de décrypter les manifestations de l'idéologie dans une œuvre. Ainsi Françoise d'Eaubonne (1977) reprend les œuvres analysées par Hadjinicolaou ; où celui-ci avait trouvé des conflits de classe, elle démasque en plus des conflits de sexes ¹².

Certains genres sont davantage soupçonnés que d'autres de n'être que pur reflet. Pensons au réalisme socialisme et à ses avatars, à l'art de propagande...

¹⁰ Adjectif dérivé de Bourdieu.

¹¹ L'auteure profite de cette note pour se départir de la modestie qui sied à l'universitaire de bon aloi, et se cite. Dans *Recherches sociographiques*, j'ai déjà eu l'occasion de réfléchir non tant sur le reflet que sur la littérature comme analyse du social, comme sociographie : « Dialogues avec Michel Tremblay et Francine Noël », *Recherches sociographiques*, vol. XXXI, no 1, 1990, p. 73-84.

¹² Par exemple, dans le *Portrait de Madame Récamier* de David ou dans *L'enlèvement de Ganymède par Zeus* de Rubens.

Pensons encore à l'art de masse, au cas bien documenté des romans Harlequin ou de la bande dessinée de superhéros, où l'idéologie dominante ne se donne même pas la peine de se maquiller un peu. D'ailleurs, diront les analystes, le vrai auteur de ces textes, c'est elle, cette idéologie ; ils créent donc des corpus indépendamment des auteurs, ce qu'ils ne feraient certes pas avec l'existentialisme, le surréalisme... mais passons ¹³. Une fois établie la présence de l'idéologie dominante dans les oeuvres d'art, tout a-t-il été dit ?

7. Où l'auteure se permet des comparaisons irrévérencieuses

[Retour à la table des matières](#)

Devant l'omniprésence du reflet, on en vient à se demander quelle place il reste pour l'imaginaire radical dans l'art. Mais si, comme le yin et le yang, l'animus et l'anima, imaginaire radical et idéologie dominante pouvaient cohabiter ? Dans une analyse très fouillée sur *Donald Duck*, Armand Mattelart et Ariel Dorfman (1976) montrent comment celui-ci se fait l'ambassadeur, dans le Tiers Monde et auprès des enfants, de *l'american dream*. Que lui reprochent-ils au juste ? À peu de choses près d'évoluer dans la superstructure et d'occultier l'infrastructure... exactement ce que Auerbach, constate dans le théâtre classique français !

Le fondement socio-économique disparaît pour faire place à l'explication psychologique. C'est dans les anormalités, les exotismes de la psychologie individuelle qu'il faut chercher les causes et les conséquences de n'importe quel phénomène social. (Mattelart et Dorfman, 1976 : 132.)

Dans l'ensemble, la conception de la politique et du gouvernement a évolué, mais elle demeure sublime, générale, bien éloignée du domaine des affaires pratiques et concrètes. Il s'agit constamment d'intrigues de palais et de luttes pour le pouvoir, qui restent circonscrites aux plus hautes sphères, à l'entourage immédiat du prince, ce qui permet au dramaturge de contenir la politique dans le cadre de la psychologie individuelle : une telle politique n'intéresse qu'un petit nombre de personnes, que Racine étudie en moraliste. Ce qui se situe au-delà ou au-dessous de cette sphère est ou bien passé sous silence, ou bien mentionné de façon très générale ; ainsi en est-il par exemple de cette loi qui *ne se peut changer*, laquelle interdit à Titus d'épouser une reine étrangère. Lorsque Titus s'informe de l'opinion du peuple dans le conflit qui le divise, il prononce ces mots : « Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle ? »

¹³ Alors que tout lecteur et toute lectrice de romans Harlequin sait reconnaître et apprécier les auteurs comme Barbara Cartland ; les amateurs n'amalgament pas ainsi les auteurs.

Cette manière de présenter les événements en moraliste - ce qui exclut toute analyse objective des problèmes, toute étude concrète des affaires du gouvernement - apparaît avec une netteté particulière dans *Britannicus*, *Bérénice* et *Esther*. (Auerbach, 1968 : 381.)

Pas de grabuge à cause des moyens de subsistance : c'est une société qui vit sur un matelas d'où filtrent des biens [...] Donald évolue dans un monde de pure superstructure [...] Derrière la solitude pathétique et sentimentale de Picsou, la classe à laquelle il appartient de toute évidence, cherche à se dérober aux regards. » (Mattelard et Dorfman, 1976 : 130, 135, 149.)

[...] au début d'Eugénie Grandet, où Balzac relate l'origine de la fortune de Grandet : toute l'histoire de la France, de 1789 à la Restauration, transparait à travers ce récit ; à côté d'un tel tableau, la situation économique d'Harpagon est tout à fait générale et hors de l'histoire. Et qu'on objecte pas que Molière, auteur de comédie, disposait d'un cadre trop étroit pour y introduire un tableau comme celui de Balzac ; même sur la scène, il aurait été possible de montrer, au lieu d'Harpagon, un grand négociant ou un fermier général de l'époque. Mais on ne verra apparaître de telles figures que dans la période postclassique, chez Dalcourt et Lesage notamment, et même alors sans que les problèmes politiques et économiques contemporains soient sérieusement posés. (Auerbach, 1968 : 374-375.)

Le monde de Disney est un monde qui aspire à être immatériel : toutes les formes de la production (industrielles, sexuelles, historiques) ont été éliminées et le conflit n'a jamais de base sociale mais est toujours présenté comme le bien qui rivalise avec le mal, le chanceux avec le malchanceux, le sot avec le malin. Les personnages qui peuplent cet univers peuvent donc parfaitement se passer de la base matérielle qui soutend chaque action, dans le monde de tous les jours. (Mattelart et Dorfman, 1976 : 184-185.)

Je m'excuse de ces longues citations, mais je ne peux m'empêcher de me demander : 1) Si, malgré tout, les dramaturges français ont écrit des chefs d'œuvres, qu'est-ce qui nous dit que Disney n'en a pas fait autant, et de quel droit fustiger ses œuvres ? 2) En même temps qu'à travers le répertoire classique, des générations d'élèves ont été introduits aux beautés de la langue, etc., ont-ils absorbé une idéologie réactionnaire, et pour cette raison devrait-on interdire ces lectures à de jeunes esprits fragiles et influençables ?

Au-delà de ces deux exemples, ce qu'il faut retenir, c'est qu'une analyse d'un classique de la littérature de masse et de la littérature d'élite révèle la présence de la même idéologie dominante. Sauf que d'une part, on postule que l'œuvre se réduit à n'être que le véhicule de cette idéologie et d'autre part que l'œuvre s'élève au-dessus et contient bien plus.

8. Où l'auteure ne recule devant aucun cliché

[Retour à la table des matières](#)

Un autre reproche souvent formulé à l'égard de l'art de masse, c'est l'utilisation de clichés, de personnages stéréotypés ; ceci étant bien sûr supposé aplatir l'imaginaire du lecteur. Je ne conteste certes pas le premier membre de la phrase précédente : clichés et stéréotypes sont nombreux en effet ! C'est le deuxième que je soumettrai à la question. Les personnages stéréotypés de la bande dessinée, des romans Harlequin ou de la littérature policière, le sont-ils moins que 1) les héros mythiques et bibliques (Ancien et Nouveau Testaments), omniprésents dans la peinture et la littérature jusqu'au « Grand Siècle », et même au-delà ; 2) ceux repérés par Propp (1970) dans la littérature orale de son pays ? La méthode d'analyse structurale du récit s'inspire en effet largement des résultats de Propp. Remarquons cependant que ce dernier ne l'appliquait qu'à la culture orale, traditionnelle, celle-là même que par ailleurs on qualifie d'émancipatoire, de prise de parole populaire, en prise sur le monde, et qu'en ce qui concerne la littérature actuelle, on ne l'utilise que pour la littérature de masse, supposément aliénante.

Reprenons avec deux questions. D'abord, comment se fait-il que la même grille de lecture appliquée à des corpus différents, où s'observe le même phénomène, à savoir la présence de clichés, conduise à deux interprétations diamétralement opposées ? Ne sont retenus que les contraintes liées aux protocoles de rédaction des romans Harlequin, pour les fustiger. Mais ces protocoles sont-ils moins contraignants que les trois unités de temps, de lieu et d'action, que les vers en alexandrin, que les thèmes antiques avec lesquels les dramaturges classiques devaient composer ? Que penser du jeu auquel on peut livrer le cliché ? Deux poids, deux mesures ?

Ensuite, le cliché serait l'anti-imaginaire ? Comment poser une telle affirmation après les travaux des ethnologues et folkloristes, après ceux de Marcel Jousse (1969) sur la mnémotechnique et l'improvisation verbale en particulier ? Les travaux de Jousse montrent bien comment les improvisations de la littérature orale ne sont possibles que sur un répertoire de clichés ; jésuite, son exemple préféré est le message du Christ, assurément émancipatoire et radi-

calement nouveau au sens de Castoriadis (1975) ou de Bloch (1976). Ce message cependant n'est qu'un réarrangement de paroles, de formules bibliques (ce qui donne rétroactivement à l'Ancien Testament des allures prophétiques, mais cela est une autre histoire). Le mythe selon Lévi-Strauss (1964-1971) est une façon de penser le monde, de l'expérimenter. En ce sens, la fonction mythique ne rejoint-elle pas la fonction utopique de Bloch (1976), et le manie-ment du cliché pourrait-il se révéler émancipatoire ?

J'ai emprunté dans ce qui précède mes exemples à la littérature, mais je soupçonne que si sont en vigueur deux poids deux mesures en ce qui concerne le traitement de différents types de littérature, les mêmes a priori, négatif pour l'art de masse, et positif pour le vrai, le grand Art, existent dans le domaine artistique plus général. Auquel cas, il s'impose de remettre en question cette attitude. Si l'art, tout art, d'une façon ou d'une autre ne peut échapper au reflet, à l'idéologie dominante et au stéréotype, on ne peut pour autant l'y réduire. Allons plus loin. Tout n'est-il question que de niveau d'analyse ? Tout comme dans le mythe, les anthropologues repèrent au choix les structures de l'esprit, des systèmes religieux, un savoir scientifique, sans que ces analyses s'excluent mutuellement, serait-il possible d'aborder autrement l'art de masse et l'art tout court, à différents niveaux non mutuellement exclusifs ?

9. Où l'auteure, après avoir mis à mal l'essence de l'art, s'en prend à celle de l'émancipatoire

[Retour à la table des matières](#)

Si l'art n'est « que » ce qui est socialement défini comme art, pourrait-on dire paraphrasant Duchamp que tout comme l'art, l'émancipatoire est dans l'œil du regardeur ? Comment discerner d'emblée ce qui est émancipatoire ? Si on croise les concepts d'émetteur et de récepteur, d'individu et de communauté, tout se complique (encore !). L'émetteur, le producteur, l'artiste bref, s'émancipe fort probablement d'un point de vue personnel dans sa création (d'où le développement des thérapies par l'art), même si cette création ne plaît qu'à lui seul. Par ailleurs, quand les sociologues parlent d'émancipation, généralement, c'est à une émancipation collective et non simplement individuelle qu'ils songent. Les producteurs collectifs, tout comme ceux qui travaillent isolément, s'émanciperont dans leur art ; il faut remarquer en passant que plu-

sieurs formes d'art sont en effet des « créations collectives » : c'est bien entendu le cas du théâtre, domaine auquel cette expression est empruntée, mais aussi celui de la musique, du cinéma et de la vidéo. Si les artistes en tant que groupe s'émancipent grâce à leur art, ce n'est déjà pas si mal, non négligeable, étant donné le nombre d'artistes de toutes catégories qu'une société de sept millions d'habitants comme le Québec, compte : 5 000 personnes dans les arts visuels et de l'environnement ; plus les 3 000 de la Guilde des musiciens, les 450 de l'Union des écrivains, sans parler de l'Union des artistes... Mais qu'en est-il du public ?

L'art n'est pas que l'affaire des artistes. Si l'œuvre ne s'achève que lorsqu'elle est regardée, il faut se questionner sur le processus de réception. Du côté des regardeurs, l'art peut-il être émancipatoire ? On sait que des œuvres très novatrices peuvent toucher des individus, l'avant-garde et son micro-milieu par exemple, et laisser froid l'ensemble de la population. Inversement, un discours hyper-codé peut être subverti par la population dans son ensemble ; c'est ce qu'affirme de Certeau (1980) au sujet des Indiens des Andes et de leur rapport à la religion catholique qu'ils ont transformé au nez et à la barbe des Espagnols. L'art abstrait qui a peu à peu perdu sa force de choc en Occident, la conserve toute entière en Chine communiste. Pas plus qu'un objet en soi n'est artistique, pas plus il n'est émancipatoire.

Plus on cherche la différence profonde entre ce qui est émancipatoire et ce qui ne l'est pas, moins on la trouve. Quelque chose se joue au niveau de sa circulation sociale, de la réception comme dirait Jauss (1978), mais comment mettre le doigt dessus ?

L'avant-garde, depuis son apparition vers la fin du XIX^e siècle, a toujours eu l'objectif, plus ou moins explicite, de choquer le bourgeois, mais a rarement provoqué scandale ou censure. Les bourgeois se replient dans l'indifférence ou foncent dans l'investissement pour prouver qu'il ne sont pas si réactionnaires qu'on le leur reproche. « Choquer le bourgeois » n'est pas une garantie de nouveauté radicale dans l'art. De plus, l'art d'avant-garde ne pourrait-il pas être aliénant et mystifiant pour ceux qui n'en possèdent pas le code de déchiffrement et qui pourtant se le font imposer par les instances de légitimation et de consécration ?

Revenons à la question de la censure et du scandale (Durand, 1992). Quand y a-t-il censure ? Quel type d'art censure-t-on ? La réponse est : n'importe quelle forme d'art, quel qu'en soit le producteur ; l'élément clé ici est qu'il s'agit d'un art qui sort des milieux artistiques, des musées et des galeries. Bref, la censure est plus souvent une affaire de public que de contenu. Ainsi on « coffre » une sculpture de Roussil à Montréal en 1949 (on la coffre très littéralement puisque la police l'embarque dans son panier à salade!) ; l'exposition Corridart de Melvin Charney en 1976 demeure à l'état d'esquisses et de

projet ; on ne peut mettre dans la rue ce qui est à sa place au musée. D'autres exemples : de Certeau (1980) souligne que « l'analyse scientifique » de la littérature de colportage naît à l'occasion de sa censure ; on craint les idées subversives qu'elle « colporte » dans le peuple, mais les esthètes, eux, peuvent y prendre plaisir sans danger... Un autre exemple moins connu est la censure discrète, sous le couvert d'une pénurie de papier - dont le contrôle et la distribution, en fait, relevaient d'un monopole gouvernemental - de la bande dessinée *Los Supermachos* (est-il besoin de traduire le titre ?). Cette série mexicaine mettait en scène les habitants d'un village, passant le plus clair de leur temps à boire... et à critiquer. Très populaire, parce que c'était une des rares bandes dessinées mexicaines dans un pays où ce genre est très apprécié ; en 1968, après les « incidents » du 2 octobre où plusieurs manifestants ont été tués par les forces de l'ordre, elle devint suspecte... Une autre série a pris le relais : *Los agachados* (littéralement : Les aplatis), qui malgré un titre percutant avait un contenu très peu politique et plutôt contre-culturel.

Personnellement, en ce qui concerne le caractère émancipatoire d'une œuvre, j'aurais tendance à prendre au sérieux le jugement des censeurs (quand il ne s'agit pas que d'une affaire de sexe, et encore!) en tout cas à y accorder au moins autant de poids qu'au discours des artistes et des avant-gardes auto-proclamées, dont les incantations ont un caractère rituel. Ce critère cependant, ne saurait être le seul. Poursuivons.

10. Où l'auteure s'emporte

[Retour à la table des matières](#)

Relisons Bakhtine (1970), relisons de Certeau (1980), autrement que d'un oeil d'exégète. Que découvrirons-nous ? Qu'aucune lecture n'est neutre ni passive ; pas même l'écoute de la télévision (surtout en notre ère de « pitonnage »). Regarder, lire, consommer : voilà des processus non seulement de réception, mais aussi d'appropriation. On n'entend que ce que l'on veut, on ne voit que ce que l'on regarde, on ne trouve que ce que l'on cherche dans une œuvre.

S'approprier, c'est toucher, c'est manipuler, c'est jouer. Il y a un côté très ludique dans l'art et l'esthétique populaire : on s'approprie des objets esthétiques, et on les subvertit dans la joie. Il y a souvent un clin d'œil au cœur de ce

processus d'appropriation, qui signifie qu'il y a jeu ¹⁴. Le québécois le plus québécois renvoie fréquemment ce clin d'œil, et comme le fait remarquer Mollès, en toute connaissance de cause ; le québécois s'amuse de lui-même. L'ascèse, le sérieux en art, cela relève de l'avant-garde et de l'art le plus « légitime ».

S'il fallait donner des critères de l'émancipatoire, je dirais qu'on peut en mentionner a posteriori : si une oeuvre a donné lieu à une appropriation collective, sous un mode préférentiellement ludique (ce qui ne veut pas dire bouffon 1), alors l'imaginaire se met en branle, un peu sous le mode de la fonction mythique ou de la fonction utopique (d'où l'inquiétude des censeurs).

Pour s'approprier une oeuvre d'art, est-il nécessaire d'en maîtriser le code de déchiffrement comme dirait Bourdieu ? Pas si sûr. Je dirais qu'il suffit d'en maîtriser un code de détournement! Monsieur Alfred Garceau, « patenteux » de Grand-Mère qui a sculpté un personnage manchot, raconte :

Ça, c'est le portrait de Gélinas qui était forgeron. Mais il était pas manchot! J'ai pris l'idée de faire un manchot dans un gros livre de la bibliothèque sur les anciennes sculptures. Il y avait des sculptures qui avaient rien qu'un bout de bras ou rien qu'un bout de jambe puis il y avait un manchot comme ça. Moi j'ai singé là-dessus. (de Grosbois *et al.*, 1978 : 85.)

Voilà un type de témoignage qu'on n'a que rarement l'occasion d'entendre. Il existe de magnifiques exemples où le détournement s'effectue même en l'absence du code de lecture, dans les religions synchrétiques, mais cela nous entraînerait fort loin ; je renvoie simplement à l'ouvrage de Lanternari : *Les mouvements religieux des peuples opprimés* (1962).

Le détournement des images, les avant-gardes ne font pas autre chose... c'est en quoi consiste essentiellement la rupture formelle ; souvent cela se fait avec un clin d'œil (comme la célèbre toile de Duchamp : *L.H.O.O.Q.*, représentant la Joconde... avec une moustache). Sauf que la plupart du temps cette rupture ne prend son sens que pour une élite artistique ¹⁵. Or la rupture dans l'imaginaire ne peut être que formelle, elle doit aussi être contextuelle, sociale, donc collective.

Des exemples? *Agrotexte* : détournement populaire d'un art d'avant-garde ? Je rappelle brièvement qu'il s'agit d'une des rares expériences de *Land Art* québécois : 15 maîtres-laboureurs de Saint-Ubalde, comté de Portneuf, ont écrit un poème dans le sol, en lettres de 72 mètres par 94 mètres. Lors du pre-

¹⁴ Mikel Dufrenne (1974) va très loin en ce sens. Tout en insistant sur le caractère ludique de l'activité artistique, il affirme que le champ du beau devrait recouvrir celui de l'art. Une « belle » manifestation devrait à ce titre être considérée comme une oeuvre d'art.

¹⁵ Ce serait une des caractéristiques du post-modernisme, et pas seulement en architecture ; voir Lipman et Marshall, 1978.

mier anniversaire de l'événement, les 15 maîtres-laboureurs ont fait imprimer un poster (à leur propre initiative) où on les voit, avec leur « sculpture agricole et textuelle ». L'idée du poète Jean-Yves Fréchette est devenue œuvre collective, objet de fierté collective ¹⁶. La LNI : détournement avant-gardiste de notre sport national, récupéré par la télévision, ce qui a permis une appropriation « nationale » de ce sport-théâtre ? Dans ce cas, le détournement s'est fait en trois étapes, par l'avant-garde, puis par les mass média, et enfin, par la population. Autre exemple d'appropriation collective d'un art : dans les pays totalitaires, il est banal que des chansons d'amour deviennent politiques et vice-versa. Je pense entre autres à Mercedes Sosa, la grande chanteuse argentine qui, en exil dans les années 70, chantait : « On retourne toujours sur les lieux où on a aimé » (traduction libre), dans l'exil cette chanson d'amour prenait une couleur très politique ; de même quand elle chantait « J'ai reçu une lettre ; mon frère est en prison, ils n'ont pas dit pourquoi ils l'avaient arrêté... » (traduction libre), ce n'était plus de politique qu'il s'agissait, mais d'amour. Le public ne s'y trompait pas, la censure non plus, qui interdit sa chanson *La cigale*, un hymne au printemps...

Une œuvre peut encore être appréciée pour la mauvaise raison, être appropriée par le public d'une façon inattendue. Ainsi *Don Quichotte*, personnage ridicule et inadapté, tourné maintes fois en ridicule par Cervantès même, est devenu un modèle, un héros... Qui peut dire que *Violence et Passion* de Visconti n'est pas un film sur la crise du logement en Italie ?

Le public peut s'approprier des œuvres par des moyens détournés. La consommation, pardon, la plume m'a fourché, l'appréciation des œuvres classiques se fait le plus souvent à travers des reproductions. Au risque de verser dans l'hérésie, on pourrait faire l'éloge de la reproduction des œuvres, même de piètre qualité, même de la facture la plus commerciale. S'il est certain, comme le faisait remarquer Walter Benjamin (1983), que quelque chose, l'aura comme il l'appelle, se perde entre l'original et sa reproduction, il faut remarquer que c'est grâce à la reproduction que plusieurs découvrent l'art et ses chefs d'œuvre et prennent le goût de voir les originaux. Combien d'artistes, d'historiens de l'art et de critiques ont vu, assez paisiblement pour les étudier, les œuvres de Picasso, de Renoir, de Goya ou de Rembrandt ? Tous, cependant, ont pu les examiner, les scruter, les analyser et même les admirer dans d'excellentes photos ou diapositives. Si on pense à un des chefs d'œuvres incontestés de l'art occidental, *La Joconde*, il est sûr que l'aura de la Mona Lisa n'est pas le même dans un album, fut-il en quadrichromie de luxe, qu'elle l'était dans l'atelier du peintre. Cependant, on en appréciera davantage les détails, la manière ou la texture dans un album qu'au Louvre où la foule et la vitre protectrice s'interposent entre le regardeur et l'œuvre ; d'ailleurs, avec

¹⁶ Voir Jean-Yves Fréchette, 1983, pp. 38-39. Ici le concepteur a été presque débordé par ses collaborateurs.

cette vitre protectrice, même si la foule n'est pas au rendez-vous, la lumière l'est tout le temps, et la *Joconde* renvoie leur sourire à ses admirateurs comme dans un miroir. *La Joconde* c'est moi, se dit donc le regardeur ; voilà comment on démystifie et on popularise les chefs d'œuvre du passé ? ! Est-ce cela la vocation pédagogique des musées souvent soulignée tant par les conservateurs que les sociologues (par exemple, Bourdieu et Darbel, 1969) ?

Poursuivons l'hérésie anti-Benjamin et notons que les moyens de reproduction des œuvres d'art permettent cette appropriation et ce détournement des œuvres. Traitement de texte, photocopie, magnétophone à cassettes, voilà des techniques à la portée d'un nombre croissant de personnes, et qui peuvent aussi bien servir à reproduire des œuvres, à les modifier, qu'à en produire de nouvelles. La possible multiplication des discours générera-t-elle une prise de parole généralisée et une libération encore jamais vue de l'imaginaire, ou au contraire une tiédeur semblable à celle de la « soupe originelle des océans » où tout coexiste, tout est possible et tout s'annule ? La place publique se dissolvra-t-elle ou se recomposera-t-elle ¹⁷ ?

11. Mots de la fin

[Retour à la table des matières](#)

Si la guerre est trop importante pour être laissée aux généraux, de même l'art n'est-il pas trop important pour être laissé aux artistes ? Parler de l'art comme si c'était la chasse gardée d'un groupe bien particulier, c'est occulter l'expérience esthétique de la majorité de la population.

Mais sortir du territoire bien balisé de l'histoire de l'art et de l'avant-garde, oblige non seulement à une relecture de cet art, mais à celui de l'art en général. En effet, mis à part l'exclusion politique dont il fait l'objet, le concept d'art populaire ne signifie rien ; on ne parvient à mettre le doigt sur sa spécificité ni en ce qui concerne les œuvres, ni les artistes, ni le public, ni dans l'utilisation de clichés, ni dans le rôle de véhicule de l'idéologie dominante, ni même dans le caractère plus ou moins émancipatoire. Comment se surprendre alors que le débat sur l'art populaire et l'art de masse n'ait pas avancé d'un iota depuis la fin

¹⁷ L'auteure, décidément, exagère et se cite à nouveau ; elle promet de ne plus recommencer... du moins dans cet article. Depuis la rédaction de la première version de ce texte en 1987, j'ai consacré une année sabbatique à l'analyse des revues et de la place publique qu'elles forment : « Les intellectuels à travers leurs revues », *Recherches sociographiques*, vol. XXXI, no 2, 1990, p. 169-200 ; et à paraître, *Passages de la modernité*.

de la Deuxième Guerre mondiale ¹⁸ quand on s'inquiétait de l'effet de la télévision sur l'imaginaire ; auparavant ce fut la radio, le cinéma, la bande dessinée... avant encore la littérature de colportage ; il y avait eu aussi la querelle des Anciens et des Modernes...

Je ne suis pas en train de parler de neutralité des genres littéraires ou artistiques. Ellul (1978) a assez fait la critique de la technique qui s'emballe et contient sa propre logique... de façon analogue, on ne peut nier que les différents genres artistiques comportent leur logique propre. Mais en art, on ne peut pas tenir compte que de la production des œuvres : un objet n'est pas en soi oeuvre d'art, il le devient grâce à une opération de reconnaissance sociale, de légitimation. Et si, la fabrication d'une œuvre relève tout autant de sa création que de sa circulation, de sa réception, n'est est-il pas de même de sa dimension émancipatoire ?

Le moment est venu de boucler la boucle et de conclure. Si l'art populaire n'est pas un concept opérationnel, si même celui d'art-tout-court renvoie à la société qui accorde ce titre, si aucun objet ne mérite en soi ce titre, si l'art donc est dans l'œil du regardeur, qu'est-ce qui fait qu'une œuvre d'art puisse renouveler la vision du monde, porter l'imaginaire radical ? Ce que j'ai tenté de montrer ici, c'est que c'est au niveau de la réception ¹⁹ que cela se joue, et qu'il faut oublier beaucoup de choses que l'on croit savoir sur l'art pour saisir vraiment ce qui s'y passe. La pratique émancipatoire n'est pas tant dans la fabrication de l'œuvre que dans la façon de la regarder et d'en faire autre chose ²⁰. Lapidairement, et pour paraphraser Sartre ²¹, je dirais que l'important n'est pas ce que font les artistes, mais ce que nous faisons de ce qu'ils ont fait. En terminant, je laisse la parole à Merleau-Ponty :

Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu

¹⁸ À cet égard, il est très édifiant de lire l'ouvrage de Rosenberg et White (1957). On y découvre que depuis « toujours, » semble-t-il, extrême-gauche et extrême-droite ont été opposées à l'art populaire sous toutes ses formes. À droite, on déplore la perte des « vraies valeurs de la civilisation », à gauche, on craint l'effet abrutissant de l'idéologie dominante sur les masses qui n'auront plus le désir de se révolter. N'échapperaient à cet élitisme que quelques « libéraux ». Cette lecture met en lumière la dimension très émotive de ce débat, entre intellectuels, sur l'art populaire, et sa non-cumulativité, son a-historicité dirais-je. Bloom et Finkelkraut n'ont rien inventé, pas plus que ceux qui les pourfendent.

¹⁹ Mais pas de l'analyse de la « fortune critique » au sens où l'étudient les historiens de l'art quand ils font l'analyse des critiques - journalistiques en particulier - d'une œuvre. Je pense ici à la réception au sens de regard, appréciation et appropriation subséquentes, bref ce que pense le public et non la critique.

²⁰ Au moment où j'écrivais une première version de ce texte, le Musée du Québec présentait une exposition des collages de Jacques Prévert. Je ne peux m'empêcher d'y voir un détournement d'image... qui fait école. En sortant de cette exposition, plusieurs se sont emparés de ciseaux, colle et magazines.

²¹ « L'important n'est pas ce qu'on fait de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'on a fait de nous. » (Sartre, 1952, p. 63.)

en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne la fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. (Maurice Merlau-Ponty, 1961 : 198.)

12. Où l'auteure révèle ses sources ²²

[Retour à la table des matières](#)

AUERBACH, E. (1968), *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard.

BAILLARGEON, J.-P., sous la dir. (1985), *Statistiques culturelles du Québec, 1971-1982*, Québec, IQRC.

BAKHTINE, M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard.

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil.

BECKER, H.S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

BENJAMIN, W. (1983), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essais 2 : 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, p.p 87-126.

BLOCH, E. (1976), *Le principe espérance*, tome 1, NRF, Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction*, Paris, Minuit.

BOURDIEU, Pierre et A. DARBEL (1969), *L'amour de l'art*, Paris, Minuit.

BROCH, H. (1966), « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil », dans *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, pp. 309-325.

²² Je tiens à remercier Éric Gagnon qui m'a suggéré plusieurs de ces lectures. Évidemment je n'en ai retenu que ce que j'ai bien voulu !

- CASTORIADIS, C. (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- COUTURE, Francine, GAUTHIER N. et Y. ROBILLARD (1984), *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*, Québec, ministère des Affaires culturelles.
- COUTURE, Francine (1981), « Le marché des chromos : une industrie culturelle ? », dans *Intervention*, no 12, pp. 6-8.
- CERTEAU, M. de (1980), *L'invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, coll. « 10-18 », Paris, Union générale d'éditions.
- D'EAUBONNE, F. (1977), *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, Éditions de la différence.
- GROSBOIS, L. de, LAMOTHE R. et L. NANTEL (1978), *Les Patenteux du Québec* (avec une préface de Marcel Rioux), Montréal, Parti Pris.
- DOMECQ, J.-P. (1987), « L'art hors de l'art : Colin Chapman, ingénieur », dans *Le Débat*, no 43, pp. 141-150.
- DUBOIS, J. (1983), *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan.
- DUFRENNE, M. (1974), « L'art de masse existe-t-il ? », dans « L'art de masse n'existe pas », *Revue d'Esthétique*, coll. « 10-18 », Paris, Union générale d'éditions, p. 9-32.
- DURAND, G. (1976), *L'art populaire et la culture, problématique d'une sociologie de l'art populaire*, thèse de maîtrise, Département de sociologie, Université Laval, Québec.
- DURAND, G. (1992), « Aventure et mésaventures des sculptures environnementales au Québec, 1951-1990 », à paraître dans *Recherches sociographiques*.
- EAGLETON, T. (1983), *Literary Theory*, Oxford, Basil Blackwell.
- ELLUL, J. (1978), *Le système technicien*, Paris, Calmann-Lévy.
- ELLUL, J. (1980), *L'empire du non sens*, Paris, PUF.
- FERRO, M. (1977), *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël/Gonthier.

- FRÉCHETTE, J.-Y. (1983), « Agrotexte, sculpture agricole et textuelle », dans *Intervention*, no 18, pp. 38-39.
- GANS, H. J. (1974), *Popular Culture and High Culture, an Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books/Harper Colophon.
- GOLDMANN, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- HADJINICOLAOU, N. (1973), *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, Maspéro.
- JAMESON, F. (1983-1984), « Réification et utopie dans la culture de masse », dans *Études françaises*, vol. 19, no 3, pp. 121-138.
- JAUSS, H.-R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JOUSSE, Marcel (1969), *L'anthropologie du geste*, Paris, Resma.
- LANTERNARI, V. (1962), *Les mouvements religieux des peuples opprimés*, Paris, Maspero.
- LAPLANTE, R. (1982), « Sur la notion de culture populaire », dans J.P. Dupuis, Andrée Fortin, Gabriel Gagnon, R. Laplante, Marcel Rioux, *Les pratiques émancipatoires en milieu populaire*, Québec, IQRC, pp. 13-44.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964-1971), *Les mythologiques*, Paris, Plon, 4 tomes.
- LIPMAN, J. et R. MARSHALL (1978), *Art About Art*, New York, Dutton and Whitney Museum of American Art.
- MATTELART, Armand et Ariel DORFMAN (1976), *Donald l'imposteur, ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Paris, Éditions Alain Moreau.
- MERLEAU-PONTY, M. (1961), « L'oeil et l'esprit », dans *Les temps modernes*, vol. 17, no 184-185, pp. 193-227.
- MOLES, A. (1971), *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier.
- NOEL, P. (1980), *Entre l'amour et la haine*, Montréal, De Mortagne.

- POMIAN, K. (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVe - XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.
- PORTER, J., sous la dir. (1984), *Questions d'art populaire*, Cahiers du CELAT, no 2, Québec, Université Laval, no 2.
- PROPP, A. (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- ROSENBERG, B. et David MANNING WHITE (1957), *Mass Culture, The Popular Arts in America*, Glencoe, Free Press (Illinois).
- ROSENBERG, H. (1962), *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit.
- SARTRE, Jean-Paul (1952), *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard.
- SCHMITZ, N. (1984), « Art primitif ou art populaire », sous la dir. de John Porter, *Questions d'art populaire*, Cahiers du CELAT, no 2, Québec, Université Laval, p. 23-46.
- SCHWIMMER, E. (1986), « Présentation », dans *Anthropologie et sociétés*, Correspondances. La construction politique de l'objet esthétique, vol. 10, no 3, p. 1-10.
- Art/société. 1975-1980, *Intervention et Le Musée du Québec*, Québec, 1981.
- « L'analyse structurale du récit », *Communications*, no 8, Paris, Seuil, 1966.
- « L'art de masse n'existe pas », *Revue d'esthétique*, coll. « 10-18 », Paris, Union générale d'éditions, 1974.

Fin du texte.