

Claude Philippe Nolin

L'art est un média de masse



*Éditions C. P. Nolin,
production graphique et culturelle*

C. P. Nolin,
productions graphiques
et culturelles, éditeur

Lac-des-Plages (Québec)

Maquette et illustration de la couverture,
Montage et édition numérique :
Claude Philippe Nolin

Correction et révision linguistique :
Diane Tremblay-Audet, services linguistiques

C. P. Nolin, productions graphiques et culturelles©
Dépôt légal - 2^e trimestre 2020
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 978-2-9815550-1-4 (PDF)

L'ART EST UN MÉDIA DE MASSE

CLAUDE PHILIPPE NOLIN

∞ ESSAI ∞

*Comme beaucoup d'autres, j'ai toujours entretenu
cet espoir fou que l'art pouvait changer le monde,*

*mais je n'ai compris que très tard que, le plus souvent,
ce ne pouvait être qu'une seule personne à la fois...*

PRÉCISIONS

Vous le comprendrez rapidement, cet essai s'inspire des travaux d'innombrables artistes et penseurs ainsi que de recherches en communication, en psychologie, en sociologie et sur le fonctionnement de l'intelligence.

Mes propos ne sont pas ceux d'un spécialiste des questions de l'esthétisme ou de l'histoire de l'art, ce sont ceux d'un praticien de l'art qui, tout au long de sa vie, a réfléchi sur sa pratique ainsi que sur la nature et le rôle de l'art dans la société. En fait, j'ai toujours ressenti le besoin de me justifier aux yeux de mes contemporains.

Évidemment, une large part est laissée à mes propres réflexions, mais, pour moi, une question demeure. Ces réflexions me sont-elles véritablement propres ou ne sont-elles pas le simple reflet de certaines idées qui circulent actuellement dans notre société? N'attendaient-elles pas simplement que quelqu'un se décide enfin à tisser certains liens pourtant évidents entre elles?

Il m'est arrivé souvent de découvrir que des idées que je croyais avoir trouvées par moi-même m'avaient été inculquées par ma mère qui avait été bibliothécaire à l'Université de Montréal dans sa jeunesse. Elle se plaisait à lire les livres mis à l'*index*¹ par le clergé ainsi que par le régime politique alors en place au Québec et dirigé par Maurice Duplessis. Progressistes à une époque de noirceur, elle et mon père ont instillé dans mon esprit et dans celui de mes frères et de mes soeurs des valeurs et des façons de voir qui ont fait de nous des « électrons libres » par rapport à bien d'autres enfants de notre quartier.

Les termes choisis pour réaliser cet essai sont souvent un choix délibéré et ne seront pas toujours aux goûts de chacun. Ainsi, j'aurais pu utiliser une expression moderne comme « proposition » ou « dispositif

1 Note de l'auteur : L'influence du Vatican en matière d'éducation s'exerça entre autres sur la diffusion du savoir en gardant un droit de regard sur l'édition des revues savantes et par l'imposition de l'Index, une liste noire de livres et de revues dont le clergé désirait limiter l'accès. Au Québec, entre 1940 et 1966, le clergé et les anciennes élites politiques au pouvoir instrumentalisèrent cette mesure en rendant illégale la possession de tous les livres qu'ils consignaient sur cet index. Cette période se termina en 1966 mais coïncida davantage ici au Québec avec le décès de Maurice Duplessis et le début de la Révolution tranquille.

artistique » plutôt que celle d'*œuvre d'art*. Pour des raisons idéologiques, j'aurais pu utiliser le terme de « créateur » plutôt que celui d'artiste ou même celui de « travailleur culturel » comme c'était courant de se définir en tant qu'artiste dans les années 70.

Quand je parle du public, selon le contexte, j'emploie le terme « spectateur-acteur », parfois simplement celui de « spectateur » ou alors j'utilise celui « d'individu » ou de « personne ». Afin de ne pas alourdir abusivement le texte et ne pas détourner l'attention du lecteur et de la lectrice, la forme masculine a été privilégiée lorsqu'il aura été impossible de faire autrement. Dans la mesure du possible et sauf si le sujet nécessitait une distinction, j'ai donc tenté d'utiliser le plus souvent des génériques tels « individu » ou « personne » afin que le texte soit plus inclusif.

Les mots ne sont pas innocents, j'ai donc tenté d'utiliser ceux qui seront les plus compréhensibles pour l'ensemble des lecteurs. Je sais que cela tient de l'impossible, les idées et les concepts émis par certains philosophes et certains intellectuels auxquels se réfère cet ouvrage ne peuvent pas toujours être aisément simplifiés.

Vous comprendrez également que je ne me suis pas « tapé » la lecture des œuvres de tous les grands penseurs cités dans ce texte ; j'en serais incapable, tant certains d'entre eux me sont rébarbatifs. Souvent, pour aborder leurs idées, j'ai dû me contenter de textes de vulgarisation. Malgré cette limitation, j'espère avoir bien saisi l'essence de leurs pensées. Je n'ai pas non plus fouillé systématiquement les textes qui les contredisaient ; je laisse cela aux véritables chercheurs. Il faudra probablement de nombreuses études dans la littérature portant sur l'art ainsi que sur le terrain avant de parvenir à valider ou invalider toutes les facettes des nouvelles théories présentées par cet essai. Et je ne serai probablement pas parmi ceux et celles qui les effectueront, ma compétence en la matière étant limitée.

Si je prétends traiter du concept d'art, c'est pour rendre compte exclusivement de l'activité des individus qui sont artistes et des institutions qui gèrent socialement et économiquement l'art, et, évidemment, des artefacts, événements ou objets qui sont considérés comme des œuvres d'art. Il règne dans ce champ de la connaissance un grand flou qui rend difficile toute tentative pour en définir les frontières exactes...

Évidemment, les opinions émises dans ce manuscrit ne concernent que moi et pourraient tout de même indisposer certains lecteurs. Ce sera à eux ou elles de faire valoir leur point de vue.

Pour l'instant, j'espère que cet essai contribuera à l'amélioration de la reconnaissance des artistes et de leurs conditions de vie et de pratique dans notre société.

Comme je le mentionnais plus haut, je ne sais pas si mon essai est un bon coup de pied dans la fourmilière ou une simple collecte d'évidences qu'il ne restait qu'à coucher sur le papier. L'avenir nous le dira.

Dans la conclusion de son essai *Définir l'art, pour finir, encore*, Dominique Château, après avoir renoncé à définir l'art, pose les exigences qui, selon lui, devraient permettre de lui trouver une définition valable :

« [...] pour définir l'art, il convient de disposer d'un modèle général (le champ pour Bourdieu, le fait social total pour moi) et de le confronter à une compréhension de l'art qui, selon ce que disait Nietzsche, doit prendre en compte la relation

spécifique (intime) que l'artiste entretient avec son objet (la relation artistique à l'art). Il ne suffit donc pas de se replier sur le discours ou de développer l'application d'un modèle sémiotique ; ces perspectives réduisent l'art à n'être qu'une notation du monde. Il ne suffit pas non plus de renvoyer l'art à un champ de production qui produirait, au pire mécaniquement, au mieux dynamiquement, des fétiches ; cette perspective réduit l'art à n'être que la participation à l'illusion de participer à une activité authentique. Il faut, autant que l'on peut, intégrer dans sa pensée la relation artistique à l'art, ce qui ne se fait qu'en participant, au moins intellectuellement, à la sorte d'intérêt qui détermine les individus "qui se sont voués à l'expression de l'art" (Baudelaire) — bref, il faut croire en l'art! »²

Bref, il faut s'attarder sur ce qui fait que des individus ressentent le besoin de s'exprimer par les arts, que certains deviennent des artistes et que leurs œuvres

2 Dominique CHÂTEAU, *Définir l'art, pour finir, encore*, In : *Espaces Temps*, 1994, Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales, récupéré le 23 août 2017 du site <http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3907>, p. 65.

sont attendues par le public. Enfin, bien que je ne prétende pas en avoir appliqué de façon exhaustive les méthodes et que je sois peut-être parfois en contradiction avec l'idée d'éviter les grandes définitions englobantes qui y sont exposées, je tenterai de suivre les conseils de Joël de Rosnay, l'auteur de l'essai *Le Macroscop*, concernant le nouveau regard qu'il nous proposait alors de porter sur la nature, la société et l'homme :

« Le macroscop filtre les détails, amplifie ce qui relie, fait ressortir ce qui rapproche. Il ne sert pas à voir plus gros ou plus loin. Mais à observer ce qui est à la fois trop grand, trop lent et trop complexe pour nos yeux. [...] »

[...] Jadis, pour tenter de percer les mystères de la complexité, on recherchait les unités, l'atome, les particules élémentaires. Mais aujourd'hui, par rapport à la société, c'est nous qui sommes ces particules. Cette fois, notre regard doit se porter

sur les systèmes qui nous englobent, pour mieux les comprendre avant qu'ils ne nous détruisent. »³

Pour définir l'art, il nous faut donc préalablement expliquer son rôle dans la complexité des sociétés et comprendre celui qu'y jouent les artistes et les institutions du monde de l'art. Et, de là seulement, nous pourrions alors espérer pouvoir édifier une théorie valable.

3 Joël DE ROSNAY, *Le Macroscopie*, Vers une version globale, Éditions du Seuil, 1970, p. 10.

Table des matières

Précisions	7
Ma démarche	21
À quoi ça sert de définir l'art ?	22
<i>Une démarche personnelle</i>	<i>23</i>
<i>Et la censure...</i>	<i>35</i>
<i>La rédaction de cet essai</i>	<i>37</i>
Une hypothèse pas si originale quand on y regarde de plus près...	45
Qu'est-ce que l'art ?	47
Les théories basées sur la beauté et la vérité	48
<i>Les artistes tentent de s'expliquer</i>	<i>52</i>
<i>À nous les cimaises!</i>	<i>63</i>
<i>L'art et le réel.</i>	<i>67</i>
<i>Des discours qui mènent l'art à sa perte.</i>	<i>71</i>
<i>Des bribes de vérité</i>	<i>80</i>
<i>Se perdre dans les explications de l'inexplicable</i>	<i>81</i>
Quelques concepts qu'il nous faut maîtriser au préa- lable	91

La culture	92
<i>Les valeurs fondamentales</i>	101
<i>L'idéologie, l'instrumentalisation</i>	
<i>de la culture et des valeurs?</i>	103
<i>L'esthétisme, une construction idéologique</i> . .	112
<i>L'esthétique ou les normes de la beauté</i>	113
<i>Les symptômes de l'esthétisme</i>	127
Les normes de la beauté	132
<i>L'objet d'art et l'objet utilitaire</i>	135
<i>L'Art pour l'art</i>	138
<i>L'approche structuraliste et phénoménolo-</i>	
<i>gique</i>	147
<i>Les théories institutionnelles</i>	153
Le statut professionnel de l'artiste	162
<i>La reconnaissance des pairs</i> :	166
<i>Une formation reconnue</i> :	170
<i>La diffusion de ses œuvres</i>	
<i>dans des lieux reconnus</i> :	172
<i>Les théories institutionnelles de l'art idéolo-</i>	
<i>giquement inféodées aux lois du marché?</i> .	174
<i>Prétextualité et contextualité dans l'art</i>	177
<i>La prétextualité</i>	178
<i>La contextualité</i>	180
Art et intelligence artificielle	182

Mon hypothèse	185
La création artistique comme	
acte de communication	186
<i>Les principes du</i>	
<i>spatio-lumino-chrono-dynamisme</i>	<i>190</i>
Pour une nouvelle définition	195
Ses caractéristiques	197
La communication	201
Qu'est-ce que la communication?	202
<i>Une œuvre d'art est une mise en scène</i>	<i>208</i>
<i>Création ou recreation</i>	<i>211</i>
Le processus de la communication	213
<i>Un média de masse</i>	<i>216</i>
<i>La codification</i>	<i>219</i>
<i>Un ensemble de signes non nécessairement</i>	
<i>conventionnés</i>	<i>223</i>
<i>L'artiste recherche à entrer en communion</i>	
<i>avec le public</i>	<i>229</i>
Comment opère l'art ?	231
<i>L'usage des figures de style</i>	<i>234</i>

<i>La modularité de l'esprit</i>	235
<i>Les théories fondées sur l'attention focalisée et l'attention distribuée</i>	239
<i>Les formes de notre intelligence</i>	242
<i>Les jeux de l'esprit ou de l'intelligence</i>	252
Le bruit dans la communication	254
<i>L'œuvre imprègne l'observateur participant</i> .	263
<i>Architecture-musique</i>	264
<i>Théâtre-opéra-cinéma-humoriste-contes</i>	266
<i>Arts visuels-arts numériques-danse-mime</i> . .	267
<i>La contemporanéité anachronique</i>	269
<i>Son objectif principal est de nous affecter</i> . .	275
<i>La catharsis</i>	279
<i>La transcendance</i>	283
<i>La fonction ontologique</i>	293
<i>L'autotranscendance ou « self-transcendence »</i>	297
Son rôle social	305
Le coup de pied dans la fourmilière	306
<i>Le rapport aux autres</i>	309
<i>L'art opère tel un contaminant</i>	316
<i>Le rapport au réel</i>	320
La sociodynamique de la culture	331

L'engagement social de l'art et de l'artiste	345
Les risques du métier	346
L'artiste, socialement engagé malgré lui?	352
<i>L'art propagande</i>	359
<i>L'art engagé, toujours de service</i>	370
<i>Ha, ce bruit!</i>	371
La liberté d'expression des artistes	373
<i>L'article 19 du PIDCP (petit rappel)</i>	377
<i>Caractéristiques des droits et libertés</i>	379
<i>La limite extrême de la liberté d'expression</i>	382
<i>Et l'acceptabilité sociale?</i>	384
<i>L'art et l'appropriation culturelle</i>	392
<i>Seule l'Histoire pourra nous dire</i>	407
Conclusion	409
Une définition	410
<i>L'art en question</i>	412
Une invitation à poursuivre cette réflexion	412

MA DÉMARCHE

À QUOI ÇA SERT DE DÉFINIR L'ART ?

« Définir l'art c'est d'abord énoncer une conception de la définition. Mais refuser de le définir aussi. Et, paradoxalement, on observe que les deux camps (ceux qui croient à la définissabilité de l'art et ceux qui n'y croient pas) se rallient à peu près à la même conception : une définition est une phrase courte et simple qui dit l'essentiel du sujet qu'elle concerne. » [...]

[...] Existe-t-il, au vrai, un mathématicien raisonnable qui prétende définir les mathématiques ou l'un des concepts de cette discipline à l'aide d'un énoncé lapidaire, comme une formule magique ? De la complexité de la définition des mathématiques, on ne tire pas l'idée que son domaine est trop flou pour être définissable. On se contente de constater qu'il est trop complexe pour être défini de manière simple. »

Une démarche personnelle

Vous pourriez vous demander ce qui me prend à vouloir remuer cette question ? Après tout, le milieu de l'art fonctionne depuis des siècles sans que personne ait apporté la moindre réponse satisfaisante et définitive à la question de la nature de l'art. Cela n'a jamais empêché les artistes de produire des œuvres. Pourquoi ne pas continuer comme ça ?

Cela tient à peu de choses en fait, juste un inconfort personnel, un rejet des idées reçues, une volonté de donner un certain sens à ma vie, en somme une recherche de cohérence entre toutes les facettes de mon existence.

En 1968, j'avais 15 ans et je venais de renoncer à devenir cosmonaute ; désormais, je voulais devenir un artiste. Depuis mon jeune âge, j'avais développé certains talents en dessin et en sculpture. Le papier recyclé provenant du bureau de mon père et la glaise que l'on pouvait encore trouver autant dans les champs au bout de ma rue que sur le terrain de mes grands-parents à Montréal-Sud (aujourd'hui Longueuil) y sont pour beaucoup. Mes parents habitaient dans le

quartier ouvrier d'Hochelaga-Maisonneuve qui était alors en voie de devenir un arrondissement parmi les plus pauvres de Montréal. Alimenté par la pauvreté et l'ignorance ambiantes, porté par l'air du temps, mon romantisme d'adolescent nourrissait ma révolte contre un système social que je considérais comme inéquitable.

J'avais dû vaincre ma grande timidité pour participer modestement aux luttes contre les réglementations archaïques imposées dans les institutions scolaires, puis contre la guerre du Vietnam et le projet de loi n° 63 sur la langue. Ces événements ont fait naître en moi l'envie de refaire le monde. Pour ma génération, une des dernières vagues du « *baby-boom* », il apparaissait nécessaire de réformer l'ensemble de la société. Fascinés par les nouvelles connaissances, (nous étions la première génération à profiter de l'éducation presque gratuite jusqu'à l'université), éblouis par le bond technologique de l'Occident, tous nos rêves nous semblaient possibles à atteindre.

Mes parents nous avaient initiés tôt à l'art et valorisaient notre créativité. Nous fréquentions occasionnellement les musées, les galeries d'art, assistions à

des petits concerts et pièces de théâtre. L'émission Les Beaux-Dimanches⁴ terminait inmanquablement nos fins de semaine.

Mon intérêt pour l'art socialement engagé remonte à la fin de mon adolescence. Si, à cette époque, la France avait connu Mai 68, le Québec avait vécu l'occupation de l'École des Beaux-arts de Montréal (ÉBAM) en octobre de la même année, une des plus longues occupations étudiantes de l'époque.

L'occupation de l'ÉBAM par ses étudiants était vite devenue un événement phare pour moi. « *L'art pouvait changer le monde!* » J'avais lu avec avidité le tome II de *Québec Underground*⁵ qui raconte l'aventure.

J'avais tenté de trouver davantage d'ouvrages qui auraient pu m'instruire sur ce nouveau centre d'intérêt et me conforter dans la direction que je voulais

4 *Les Beaux-Dimanches* était une émission télévision de diffusion culturelle et scientifique présentée de 1968 à 2004 à Radio-Canada. Elle était animée par Henri Bergeron.

5 Yves ROBILLARD, *Québec underground, tome 2*, Montréal, Médiart, 1973.

donner à ma vie. Mais tout ce que je suis parvenu à trouver semblait issu d'une pensée archaïque, figée pour ne pas dire sclérosée. Les théories parlaient de recherche de beauté, d'art pour l'art ou, à l'opposé, d'outil de propagande pour certaines idéologies qui rebutaient mon esprit tant l'espace laissé pour la liberté était étroit.

Ce n'est qu'en 1974, après une série malheureuse de réorientations d'études et d'années de travail désolantes en arts graphiques, que je me suis inscrit à un programme en arts plastiques au cégep du Vieux-Montréal.

Croyant à tort que les enseignants pourraient répondre à mes attentes et confirmer mes orientations, j'ai posé naïvement mes questions, persuadé qu'elles paraîtraient ridiculement simples aux yeux de mes mentors : « *Mais Qu'est-ce que l'art ? et à quoi ça sert ?* » J'avais besoin de justifier mes choix auprès de mon milieu familial qui, excepté mes parents, ne comprenait pas qu'on veuille devenir un artiste, un bon à rien. Peut-être ne me suis-je pas adressé aux bons guides, mais je n'ai pas trouvé personne pour me répondre.

Il me semblait pourtant qu'il devait exister des réponses simples à de telles questions. Dans mon esprit, si j'avais demandé à un pompier quel était son rôle dans la société, il était clair qu'il m'aurait répondu que son rôle est de prévenir et combattre les incendies. Si son rôle était clair, alors pourquoi celui des artistes ne l'était-il pas?

En l'absence de réponse satisfaisante, je me suis forgé la mienne de façon intuitive : l'art était pour moi « *une expression extérieure d'une impression intérieure* » et devait servir à exprimer ce que l'artiste ressent et, accessoirement, à changer le monde par son questionnement.

J'ai conservé cette définition jusqu'à mon entrée à l'UQAM en 1976. C'était les premiers mois suivants la censure de l'exposition *Corridart*⁶ par l'administration du maire Jean Drapeau, la veille

6 En juillet 1976, l'administration du maire Jean Drapeau ordonne le démantèlement de Corridart, une exposition d'art public étalée sur 6 km de la rue Sherbrooke, présentant entre autres les œuvres de Bill Vazan, Claude Thibaudeau, Françoise Sullivan, Guy Montpetit, Marc Cramer, Melvin Charney et Pierre Ayot dans le cadre du Programme des arts et de la culture pour les Jeux olympiques Montréal.

de l'ouverture des Jeux olympiques de Montréal. Ce dossier suscitait mon intérêt.

À mon grand étonnement, l'université n'avait pas de meilleures réponses à mes questions existentielles.

Pire, malgré l'empressement des universitaires à dénoncer la censure de Corridart, il n'y avait eu aucun historien de l'art, aucun enseignant, aucun artiste pour éclairer le débat.

Les artistes touchés par la censure clamaient leurs droits, mais semblaient incapables de contrer les arguments de la ville.

Dans sa défense au procès intenté par les artistes contre lui et son administration, le maire Drapeau avait prétendu que les œuvres censurées ne pouvaient être des œuvres d'art puisqu'elles « *n'étaient pas belles* ».

Dans le rejet de la plainte des artistes, le juge Ignace Deslauriers s'était même étonné que « *les experts n'aient pas voulu donner une définition précise de ce qu'est la*

beauté en art »⁷. On voit bien que le juge basait lui aussi sa propre définition sur des critères de beauté. Mais, à l'époque, il semble qu'on évitait de discuter de cela dans les milieux artistiques et universitaires. Personne n'est donc venu contester le biais de son commentaire. Chez de nombreux artistes, on pensait généralement à l'époque que chacun pouvait avoir sa définition personnelle. Je crois pouvoir avancer que

7 « Le juge Ignace Deslauriers rend son jugement le 20 mai 1981 et il déboute les plaignants. Pour lui, comme il n'y avait pas d'œuvres d'art et que certaines installations pouvaient, selon des fonctionnaires, nuire à la sécurité du public, la Ville de Montréal avait le droit de tout démantibuler. Après quelques considérations esthétiques, ses conclusions mettaient en évidence la dimension politique du débat : "Corridart était une longue série de protestations sur toutes sortes de thèmes, et la liberté d'expression ne peut aller jusqu'à permettre la licence [...].

[...] Personne n'a vu de beauté dans Corridart, pas même les experts des différents demandeurs. Tout en affirmant que certains demandeurs ont du talent et sont des artistes, ce que la cour croit, ils n'ont pas employé envers Corridart d'expression laudative, intéressante, émouvante, discutable. Il est surprenant que des experts n'aient pas voulu donner une définition précise de ce qu'est la beauté en art. [...] »

Pierre HÉBERT, Kenneth LANDRY et Yves LEVER, *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Les Éditions Fides, 2006, p. 151.

ce vide conceptuel a été la principale raison de leur défaite.

À l'université, nous avions rarement droit à une réelle évaluation de nos travaux. J'en ai vite conclu que la majorité de nos enseignants ignorait comment analyser nos travaux et désirait avant tout éviter toute confrontation qui les aurait confondus. La plupart du temps, nous devions nous satisfaire de leur sentence sans appel : « *c'est l'fun!* », « *j'aime ça* », « *il y a quelque chose...* » ou « *ce n'est pas ça!* ». J'avoue que certains pouvaient donner plus d'explications, mais, personnellement, je ne me souviens pas en avoir reçu. Il faut dire qu'avec mes activités militantes, je ne prenais pas véritablement le temps d'approfondir la question. Tant que j'avais ma note... Il aura fallu que je sois rendu à ma dernière session pour comprendre cette lacune et consulter enfin une enseignante compétente, Angèle Beaudry, pour me guider. Je n'ai malheureusement pas su profiter pleinement de son enseignement, étant à nouveau emporté dans la tourmente des conflits étudiants.

À l'époque, bien des étudiants étaient attirés par des formes d'expressions artistiques plus en vogue tels

les installations, les performances, l'art sociologique, l'art engagé et l'art vidéo. On voyait même se profiler à l'horizon les balbutiements de l'art numérique. Ces voies se distancaient des disciplines traditionnellement enseignées : la peinture, la sculpture et la gravure. Plusieurs enseignants étaient incapables de suivre le mouvement. Le département d'arts plastiques de l'UQAM comptait alors près de 35 enseignants permanents qui, nous en avons eu la révélation, ne pratiquaient plus pour la plupart. Les plus appréciés de nos enseignants étaient souvent nos chargés de cours, car eux maintenaient une pratique artistique.

Lors de ma première session, en automne 1976, l'université allait connaître, après seulement trois semaines de cours, une des plus longues grèves de ses enseignants. Presque par accident, je me suis retrouvé rapidement un des principaux dirigeants de l'organisation étudiante. Le conflit terminé, mon groupe et moi avons perçu rapidement les nombreux problèmes inhérents aux programmes que vivaient les étudiants. Au sein du Conseil modulaire (CM), nous avons planifié quelques consultations auprès de nos étudiants. Ce comité disciplinaire était compo-

sé à parts égales d'enseignants et d'étudiants. Il était chargé de la gestion des programmes, des admissions, des inscriptions et de l'animation de la vie étudiante. Colloques et rencontres interuniversitaires avaient donc été organisés afin d'identifier ces besoins et de trouver des solutions cohérentes. Une première série de propositions de réforme des programmes avaient alors été soumises puis adoptées par le CM.

Puis nous avons organisé une première évaluation des enseignements afin de quantifier et qualifier l'appréciation des étudiants pour leurs enseignants et leurs cours, exercice qui évidemment déplaisait profondément à bien des enseignants. Au CM, nous avons alors entrepris de poursuivre la réforme des programmes. La majorité des professeurs qui travaillaient avec nous au sein de cette instance étaient plutôt favorables aux changements.

À mon arrivée à l'université, les programmes en vigueur avaient été adoptés à la suite d'âpres luttes

entre différentes factions professorales⁸. Ils devaient adapter l'enseignement des arts plastiques à la structure des curriculums de programmes imposés par les normes universitaires. Malheureusement, ils avaient été conçus de façon à refléter davantage les ressources et les compétences disponibles au sein du corps professoral qu'à satisfaire aux exigences requises pour une véritable formation artistique de niveau universitaire.

È la suite de près de huit mois de travail, nous avons fait adopter notre projet de réforme par les étudiants, puis par la Commission des études. Sa présidente, madame Claire McNicoll, souligna la grande qualité de notre travail. Son adoption créait un nouveau certificat en arts plastiques, une concentration en création, réorientait les cours d'*activités* de synthèse, instituait des *ateliers de création* ainsi que quelques cours de réflexion nommés *démarche artistique*, activités que nous avons considérées comme essentielles à notre formation et auxquels je tenais particulièrement en raison de mes intérêts personnels.

8 Noël VALLERAND, *Rapport sur le secteur des arts présenté à la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal par l'observateur Noël Vallerand*, Montréal, UQAM, novembre 1973. (Service des archives et de gestion des documents, cote 32U-828:02/3).

Par la suite, une deuxième phase fut entreprise afin d'adapter les programmes en éducation des arts aux nouvelles réalités du milieu du travail. Dès lors, de nombreux conflits ont opposé le Conseil de module et les étudiants au corps professoral, au département d'arts plastiques ainsi qu'au vice-décanat de la famille des arts.

Après sept ans d'études, je devais quitter l'UQAM la mort dans l'âme. Malgré nos victoires, nous avons perdu la lutte. Nous avons compris trop tard que dans une institution d'enseignement, les étudiants passent, mais les professeurs restent et que l'essentiel, pour cette institution, c'est que « *ça ne sorte pas des murs de l'université* ».

Et comme je devais le constater plus tard, aussitôt la cohorte des étudiants réformistes partie, l'assemblée départementale s'est empressée de tout remettre en place, prête à refaire le coup de la *gestion démocratisée* avec la cohorte suivante. Moi, en étirant mes études sur sept ans afin de pouvoir bénéficier des réformes que nous avons fait adopter, je n'avais fait que prolonger la crise un peu plus longtemps...

Et la censure...



Figure 1 - Au Complexe Desjardins, avant la censure... Source : Claude Bouffard

Mais tout n'est pas dit. Au cours de ces années, d'autres événements allaient décider de ma démarche. Alors, revenons encore un peu en arrière.

La censure d'une de mes œuvres en 1979, lors d'une exposition étudiante au Complexe Desjardins, allait m'amener à revoir ma vision du droit d'expression des artistes. L'œuvre en question était une installation titrée *Le cercle vicieux*. Elle utilisait la bande dessinée et avait une portée beaucoup plus politique que je ne le croyais à cette époque.

Comme plusieurs autres artistes socialement engagés, j'avais, à cette époque, peu de considération envers les artistes et les œuvres d'art qui ne reflétaient pas un engagement social ou politique. Or, lors du retrait de mon installation ainsi que de la toile d'une amie, Claude Bouffard, tous les exposants et exposantes, ceux-là mêmes que je croyais être réfractaires à un engagement social de l'art décidèrent de retirer leurs propres œuvres par solidarité.

J'ai réalisé à ce moment-là que je devais revoir ma définition de l'engagement des artistes et comprendre comment s'appliquait la charte des droits et libertés pour les artistes. Cela m'a également obligé à réfléchir sur ma propre démarche, au point de paralyser ma production durant plusieurs années. La dernière partie de cet essai traitera donc, entre autres, de l'épineuse question des limites au droit d'expression des artistes.

La rédaction de cet essai

Cela m'a pris plus de trente ans de travail, de réflexion et d'études en communication pour parvenir enfin à une théorie cohérente, intégrant à la fois les réflexions des artistes et des philosophes. Il me fallait trouver des réponses satisfaisantes pour ma propre démarche.

J'ai publié une ébauche de ma théorie dans le numéro 2 de la revue *Tic-Art-Toc* au printemps 2014⁹, puis j'ai publié à compte d'auteur *Le Legs*¹⁰ en septembre 2015, un essai sociopolitique en version numérique dans lequel je développais davantage mes idées. Il ne restait plus qu'à la soumettre à la communauté afin de la valider.

Dans le cadre du 12^e Forum social mondial (FSM), j'ai donné deux conférences au cours desquelles j'ai présenté pour la première fois mes théories. Le présent ouvrage se base d'ailleurs sur ces présentations ainsi

9 Claude Philippe NOLIN, *Mais que font donc ces artistes?*, TicArtToc n° 2, vol. 1, 2014, pp. 44-47

10 Claude Philippe NOLIN, *Le legs*, Éditions C. P. Nolin, productions graphiques et culturelles, récupéré du site <<http://nolcla.wixsite.com/lelegs>>, 2015.

que sur les discussions et les réactions qu'elles ont suscitées.

De 2013 à 2016, j'ai travaillé bénévolement pour l'organisation de ce FSM qui s'est déroulé à Montréal en août 2016. J'ai assuré, entre autres choses, la facilitation des activités artistiques et culturelles. Plus de 200 activités y ont été présentées.

Le thème qui avait été choisi pour ce FSM était « *Un autre monde est nécessaire, ensembles, il devient possible!* ». Le FSM 2016 m'aura surtout permis de présenter en public mes théories sur le rôle social des artistes.

Pour moi, il est aujourd'hui plus que nécessaire de définir ce qu'est l'art et d'expliquer son rôle social afin de donner enfin aux artistes toute la crédibilité qui leur est nécessaire. Cela afin qu'ils puissent jouer justement leur rôle dans la société sans avoir à défendre sans cesse leur légitimité devant les attaques incessantes des ennemis de la liberté d'expression, les soubresauts d'une opinion publique indifférente ou manipulée par des idéologues populistes et les pressions du

monde politique en faveur de l'industrialisation de la culture.

Stanley Péan, qui fut porte-parole du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) à une époque de sa vie, déclarait en 2005 :

*« Le néolibéralisme objectivise tout, et la culture à ses yeux est un objet, une marchandise. Elle n'est plus aussi précieuse, un surplus d'âme ou ce qui nous définit -, et ce, quoiqu'ils en disent dans leurs discours. Il faut se battre contre cette objectivation de la culture ».*¹¹

Il est plus que certain que la tendance actuelle de ne voir en la culture que son potentiel d'industrialisation et de rentabilité la détourne de sa fonction première développée plus loin dans cet ouvrage, celle d'asséner des coups de pied dans la fourmilière. Pour un industriel, l'art se doit d'abord et avant tout de séduire le spectateur et de se rentabiliser. On s'inquiétera de la frilosité du public et de celle des diffuseurs et des investisseurs. Les recettes pour garantir le succès

11 *Statut de l'artiste et financement de la culture*, entrevue avec Stanley PÉAN, revue À bâbord, N° 10, été 2005.

sont imposées; on bride l'imagination par peur des risques financiers. Par exemple, le Cirque du Soleil qui construit plusieurs de ses nouveaux spectacles en se basant sur ce qui plaît déjà aux spectateurs : Beatles, Michael Jackson, Avatar, Criss Angel, etc. Ou encore le cinéma américain qui ne cesse de produire des *remakes* à partir de ses anciens succès ainsi que des productions en langue étrangère, ou qui mise sur une mythologie de superhéros créés il y a plus de soixante ans. Sans compter le nombre de films dont la fin a été radicalement modifiée pour ne pas choquer ou indisposer le public... Heureusement, il reste toujours quelques irréductibles pour oser innover, mais il faut voir les commentaires de nos artistes quand vient le moment de présenter un projet à la SODEQ...¹²

Avec une telle direction, nous en arriverons bientôt à ne produire respectivement dans toutes les disciplines artistiques qu'une sorte de « musak » incolore, inodore et indolore, « *Rassurante* » et « *censée masquer discrètement les bruits désagréables — voix, bruits ambiants*

12 Marc CASSIVI, *L'exil forcé de David La Haye*, La Presse, édition du 4 nov. 2016, récupéré le 22 février 2018 du site <<https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201611/04/01-5037810-lexil-force-de-david-la-haye.php>>.

— *et augmenter soit le bien-être sur le lieu de travail (hôtesses), soit la disposition à acheter des consommateurs* », écrit-on dans le Wikipédia¹³.

Et que doit-on penser du fait que, dans toutes les disciplines, les grandes institutions chargées de la diffusion de l'art reçoivent une part importante de leur financement des grandes entreprises? Doit-on s'inquiéter que celles-ci ne s'immiscent pas éventuellement dans la programmation des expositions? Se peut-il que les administrateurs et les commissaires d'exposition soient tentés parfois de se plier aux pressions de leurs riches mécènes afin de profiter de la manne *providentielle*?

« Même s'il a été démontré que ce ne sont pas les acteurs qui font courir les foules, mais les projets bien écrits et bien réalisés. Les acteurs qui génèrent automatiquement du box-office au Québec, ça n'existe pas. »

La Haye (David La Haye) n'est pas le seul à dénoncer ce régime du deux poids, deux mesures dans l'attribution des rôles. Le jeune comédien

13 Musak, Wikipédia, l'encyclopédie libre, URL : <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Muzak>>, consulté le 23 février 2018.

Maxime Tremblay regrettait, début octobre, de n'avoir passé aucune audition en huit ans pour un premier rôle dramatique. « Ne pas avoir accès aux auditions, dans un contexte où les budgets et les conditions de travail se détériorent, c'est carrément honteux! », écrivait-il dans nos pages Débats.

« On parle d'argent public », rappelait Tremblay, en se désolant que tous se renvoient la balle : le réalisateur qui dit se faire imposer des « gros noms » par le producteur, le producteur qui rappelle qu'il faut des vedettes pour intéresser les diffuseurs et les diffuseurs qui rétorquent que c'est le public qui réclame les fameux « A » du « star-système ». Et le serpent de se mordre la queue...

Roger Frappier et l'ingérence

Cette semaine, le producteur Roger Frappier a dénoncé à son tour, sur la plateforme Éléphant, l'ingérence des distributeurs et des institutions dans le choix de la distribution des longs métrages québécois. Le producteur du Déclin de l'empire

américain, excédé par les délais d'attribution des subventions pour son plus récent film (Hochelaga, terre des âmes), s'élève contre « tous ceux et celles qui, dans les institutions, ont tous leur opinion sur le casting. »¹⁴

Et la composition des conseils d'administration? Est-ce que le fait de sélectionner les administrateurs parmi l'élite financière ou politique de la société a une influence sur le choix des expositions au calendrier? On n'a qu'à se remémorer le conflit qui opposa Andrée Beaulieu-Green et Marcelle Ferron au CA du Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBA) dans les années 80¹⁵. Madame Beaulieu-Green siégeait alors au conseil d'administration du MBA à titre de représentante du Gouvernement du Québec. Outre ses reproches sur l'incurie qui régnait au sein du conseil d'administration du musée sur la question de l'inventaire des collections, elle avait dénoncé le fait que certains de ses membres aient fait programmer en 1981

14 Marc CASSIVI, *op. cit.*, récupéré le 22 février 2018.

15 Andrée BEAULIEU-GREEN et Marcelle FERRON, *Les deux têtes de l'événement*, Faut voir ça ?, Volume 24, no 3, Mai-Juin 1982, sur Érudit, , récupéré le 2017-04-02 <<http://www.erudit.org/en/journals/liberte/1982-v24-n3-liberte1030831/30320ac.pdf>>.

l'exposition *Largillière, portraitiste du XVIII^e siècle*, dans le but premier de faire augmenter la valeur de certaines des œuvres de leurs collections personnelles.

L'art alternatif, celui que le marché de l'art s'efforce d'ignorer depuis toujours, restera toujours un moyen individuel et authentique de résistance, porteur d'espoir et de changement dans une société, quelle qu'elle soit. Reste à savoir quelle sera la place et le financement que notre société lui réservera.

UNE HYPOTHÈSE PAS SI ORIGINALE QUAND
ON Y REGARDE DE PLUS PRÈS...

Je croyais donc présomptueusement innover en rédigeant cet essai. Or, voilà que mon bon ami Gilbert Boyer, artiste montréalais, enseignant et anciennement coordinateur au programme *Art, création visuelle et numérique* du collège Bois-de-Boulogne, me suggère la lecture d'un écrit remontant à plus de 110 ans : « *Qu'est-ce que l'art ?* » de Léon Tolstoï¹⁶.

Quelle n'a pas été ma stupéfaction de découvrir qu'une part essentielle de ma théorie avait déjà été énoncée en partie dès la fin du XIX^e siècle!

Mon *ego* en a pris pour son rhume!

Léon Tolstoï résumait ainsi sa théorie, énoncé qui m'arrache encore aujourd'hui un cri d'admiration devant sa simplicité :

« [...] *La parole, transmettant les pensées des hommes, est un moyen d'union entre eux; et, l'art,*

16 Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction de Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 (édition de 1918), La Bibliothèque Russe et Slave.

lui aussi, en est un. Ce qui le distingue, comme moyen de communication, d'avec la parole, c'est que, par la parole, l'homme transmet à autrui ses pensées, tandis que par l'art il lui transmet ses sentiments et ses émotions. »

Cette découverte m'aura valu de devoir revisiter l'intégralité de mon texte alors que je croyais naïvement avoir terminé.

Une question demeure toutefois. Comment se fait-il que, malgré la notoriété de Léon Tolstoï, sa théorie soit restée méconnue du public ainsi que de la plupart des artistes et des spécialistes. Cela reste pour moi un grand mystère.

Mars 2020

QU'EST-CE QUE L'ART ?

LES THÉORIES BASÉES SUR LA BEAUTÉ ET LA VÉRITÉ

Au cours des siècles, les grands penseurs de l'humanité, ceux de la civilisation occidentale particulièrement, ont tenté à de nombreuses reprises de définir l'art. Quelles sont les principales théories qui ont marqué cette histoire et quelles sont celles qui circulent encore aujourd'hui ? Pour me faire rapidement une tête, j'ai tenté de recenser d'une manière non exhaustive les différentes définitions de l'art répertoriées sur l'Internet.

J'ai obtenu un très grand nombre de résultats, au point où je doute encore de parvenir un jour à faire le tour de la question et même à discerner les différences subtiles qui existent entre certaines de ces définitions. Ces définitions passent de la poétique au pragmatisme avec de longs détours dans les sentiers obscurs de la philosophie et de la pensée magique. De ces recherches, il m'est apparu qu'il n'y avait pas de consensus, seulement une grande confusion, une accumulation de citations où domine la référence à d'autres concepts tout aussi flous et obscurs que notre sujet ou encore, arbitraires tels l'esthétisme, l'âme, la beauté et la vérité.

Je n'ai trouvé que très peu de définitions qui tentaient réellement de réaliser l'intégration à la fois de toutes les formes d'expressions artistiques recensées par l'histoire de l'art et celles qui émergent des nouvelles pratiques contemporaines. La plupart sont intimement liées à une époque et à une société données, que ce soit par la mode, les valeurs sociales, les idéologies ou les technologies. L'historique des dogmes qui ont marqué la recherche de la beauté et de l'esthétique illustre bien ce phénomène. Plusieurs théories ne concernent que certaines disciplines, ce qui est surtout vrai pour la peinture et la sculpture, pratiques artistiques longtemps survalorisées en Occident, peut-être parce qu'associées à la pure créativité ou parce que lié intimement aux classes dominantes et à leur glorification. Mais il en est quelques-unes qui se démarquent étonnamment du lot, dont cette fameuse proposition de Léon Tolstoï, qui date de la fin du XIX^e siècle.

Il est aussi étonnant de constater que les penseurs grecs et romains de l'antiquité aient su davantage que les Européens, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, se détacher de leurs intérêts immédiats pour penser l'art en termes philosophiques et universels. Peut-être

que la rareté des documents datant de cette lointaine époque explique cela.

Sous l'Empire romain, au II^e siècle, Claudius Galien définit ainsi l'art qui est alors assimilé à la *technè* :

« L'art est le système des enseignements universels, vrais, utiles, partagés par tous, tendant vers une seule et même fin. »¹⁷

Ici, il serait peut-être trop facile de faire le rapprochement avec notre concept contemporain d'universalité. Je crois au contraire qu'il faut tout de même s'interroger sur ce que Galien entendait par « *enseignements universels, vrais, utiles, partagés par tous* » et sur ce qu'était pour lui cette « *unique et même fin* ». On peut imaginer le fossé entre les valeurs et la culture du XXI^e siècle et celles d'une Rome impériale, avec sa hiérarchie sociale, son ethnocentrisme et son impérialisme, à une époque marquée par l'omniprésence des intrigues entre les hommes et les dieux, dans un

17 Jean Honoré FRAGONNARD, *Qu'est-ce que l'art ?*, récupéré en juillet 2014 <<http://www.accordphilo.com/2014/07/qu-est-ce-que-l-art.html>>.

foisonnement de religions importées des lointaines contrées conquises.

Par contre, il pourrait être tentant de voir une certaine correspondance entre le concept de « vérité » et celui de « réalité ». Tous deux sont en fait des quêtes visant la connaissance du monde dans lequel nous vivons. Peut-être la différence tient-elle simplement au fait que toutes les démarches des croyants pour comprendre et expliquer l'univers sont en rapport avec leur religion et sa cosmologie. En ce sens, toute théorie pour expliquer la réalité, qu'elle soit conforme ou hérétique vis-à-vis des dogmes religieux sur la question, ne peut qu'être relative à ces derniers. La quête de la vérité serait alors basée davantage sur un acte de foi et la révélation spirituelle alors que le réel, lui, le serait davantage sur l'observation objective (bien qu'imparfaite) et la connaissance rationnelle (bien qu'ethnocentrique).

Les artistes tentent de s'expliquer

Poser la question de l'art, c'est aussi poser la question du rôle de l'artiste et de son statut. Pour y parvenir, les artistes ont probablement eu plus souvent qu'à leur tour à expliquer à toutes les époques ce qu'ils faisaient, bref, à justifier l'art aux yeux de leurs contemporains et surtout de leurs commanditaires.

Si, en Occident, leur rôle de propagateurs de la foi et des idéologies à la solde des différentes instances du pouvoir, tant spirituel que séculier, avait assuré la quiétude des artistes, il en allait en être autrement après le siècle des Lumières.

« Jusqu'au XVIII^e siècle environ, l'autonomie de l'artiste continua d'être perçue comme un affront à la souveraineté du pouvoir politique. Ainsi, bien que Phidias ou les grands peintres de cours aient été reconnus dans leur individualité de créateur, leur œuvre demeurerait l'incarnation des idéaux politiques ou religieux, du primat étatique ou ecclésiastique de leur époque. Cependant, il faut noter contre Arendt que c'est pourtant à partir de

ces contextes que put être conquise l'autonomie artistique. »¹⁸

L'émancipation graduelle des artistes vis-à-vis leurs maîtres et leurs mécènes traditionnels (l'aristocratie et l'Église) les amènerait bientôt à vouloir redéfinir eux-mêmes leur champ d'activité. Car, scruté par de grands philosophes et de grands scientifiques, l'art devait maintenant se trouver une place dans la classification des savoirs entreprise par la pensée encyclopédiste. L'art exprime des émotions et ces dernières ne sont ni mesurables ni rationnelles. Ce qu'on ne comprend pas peut faire peur. Les pratiques artistiques devaient obligatoirement se retrouver dans une case, là où l'on puisse les enfermer afin de contenir leur dangereux potentiel de subversivité.

Devant certaines inepties savantes des philosophes et des marchands d'art, certains artistes ont compris qu'afin de préserver leur liberté, ils devaient impérativement reprendre le contrôle sur les paradigmes définissant leur propre champ d'activité.

18 Pascale BÉDARD, *L'art dit le monde et ses possibles*, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 73.

Vivant le processus créatif de l'intérieur par leur pratique, de nombreux artistes ont donc instinctivement choisi de recourir à la forme poétique pour tenter d'échapper à l'enfermement. Ils ont su décrire, parfois avec une acuité étonnante, ce à quoi ils croyaient se vouer par leur travail. Et cela se poursuit encore aujourd'hui.

On trouve, gravé dans le béton de la chaussée au centre-ville de Chicoutimi, ce texte de Robert Racine, artiste, écrivain, pianiste et compositeur québécois. Il y décrit le rôle de l'artiste d'une façon qui ne peut qu'enthousiasmer les aspirants à ce titre :

« L'artiste est là pour offrir des visions, transcender le réel, le montrer sous de nouveaux angles. Il ressemble à un pilote d'essai, un astronaute. Il repousse toujours plus loin les limites de l'exploration du monde et de l'infini. Son rôle est de capter et saisir l'insondable de la vie et des êtres. Il doit garder ses contemporains en contact permanent avec la lumière et la poésie. Il crée des liens entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inouï, chuchote des secrets, trace des mystères, vivifie les sens, communique les présences du sacré. Il doit s'adres-

ser au cœur des gens, à leur musique intérieure. Il doit être totalement disponible, à l'écoute de tout, prêt à chaque instant à recevoir un signal, une onde, une image venue d'ailleurs et leur donner vibration. Il doit révéler la moindre intuition, le moindre frémissement de la pensée naissante. Si par sa création, il donne envie de créer, d'explorer, d'aimer et de continuer ; s'il peut offrir un peu de silence et de répit, un réel apaisement, alors l'artiste œuvre dans la bonne voie : il éveille et fait rêver à la fois. »¹⁹

Ce texte présente de véritables prémisses à une théorie de l'art. Cependant, le plaidoyer de Robert Racine reprend, dans sa forme même, ce qu'on pourrait reprocher à la plupart des définitions issues des praticiens de l'art : cette forme poétique qui les rend suspectes aux yeux des gens à l'esprit rationnel. Évidemment, il est difficile de reprocher aux artistes d'utiliser ce langage qui est leur. Évocation d'absolus idéalisés, visions romantiques parfois entourées d'une aura de magie et de mystique. Malheureusement, cela semble-

19 Robert RACINE, Wikipédia, l'encyclopédie libre, récupéré en mai 2018, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rober_Racine>.

rait provoquer en fait une répulsion presque instinctive ou, tout au moins, une gêne toute aussi instinctive pour un esprit cartésien simplement imperméable à ce type de langage.

Malgré tout, on trouve d'innombrables essayistes, tant chez les artistes que chez les philosophes et les savants, qui se sont attelés à la tâche.²⁰

Voici quelques propositions parmi tant d'autres :

- Un jeu sur les apparences qui nous plonge dans l'illusion (Platon) ;
- Un langage symbolique ;
- Une grande métaphore ;
- La source invisible de la beauté visible ;
- Une source de plaisirs ;
- Une signification incarnée (Arthur Danto) ;
- La transposition de la pensée dans un objet ;
- Une part de l'inconscient qui se révèle à la conscience ;

20 Note de l'auteur : Pour avoir une idée, visitez le site <<http://www.peindre-en-liberte.net/tag/citations%20etc/>>.

- Une connaissance du savoir absolu ;
- La cristallisation de l'absolu dans le sensible, la fusion entre un contenu (l'esprit absolu) et une forme (Hegel) ;
- Une des grandes activités de l'esprit à travers laquelle l'homme s'approprie la réalité (Korad Fiedler) ;
- Un moment ou un lieu de l'hétérotopie (Michel Foucault) ;
- Le résultat d'une conception des choses dans laquelle le sujet devient son propre objet, ou l'objet son propre sujet (Shelling) ;
- La forme la plus élevée par laquelle s'exprime la vérité ;
- Une sensation égoïste, fondée sur notre instinct de sociabilité (Soggio sopra la Bellezza) ;
- Un mensonge qui dit la vérité (Bergson) ;
- Une activité humaine visant à exprimer les préoccupations, les croyances, les questions sous une forme telle qu'elle traduit les émotions et les sentiments que les hommes éprouvent en y pensant ;

- Au sens anthropologique, activité menée par certains hommes, ou certains groupes ou collectivités, tendant à la production d'objets spécifiques, porteurs de valeurs esthétiques (le Larousse) ;
- Une réponse au chaos (Malraux) ;
- Un moyen d'expression ;
- Un moyen de communication (Léon Tolstoï) ;
- Une puissance dont le but doit être de développer et d'améliorer l'âme humaine (Wassily Kandinsky) ;
- Un reflet de la société (Roger Bastide) ;
- Une réflexion sur le monde ;
- Une activité désintéressée qui a son but et sa fin en elle-même, selon un idéal esthétique (l'art pour l'art) ;
- Un acte subversif.

On comprendra qu'à travers le temps, différentes approches aient été tentées. Elles coïncidaient avec les idées, sinon les idéologies de leur époque respective :

- Il y a celles qui s'appuient sur l'art pour asseoir leur domination et qui en font un instrument de propagande (politique ou religieuse). L'art est « *instrument de vérité et d'absolu* », affirmeront-ils.
- Ceux qui adoptent une voie mystique y voient également un instrument de vérité, un outil d'introspection ou de liaison privilégiée avec l'univers, l'âme, l'absolu et le divin.
- Il y a également celles qui sont issues du rationalisme. Elles diront que l'art recourt à l'illusion et au symbolisme, qu'il transpose la réalité, qu'il est sublimation ou mimétisme.
- Celles qui optent pour l'art pour l'art en appelleront à la liberté, à la beauté, à l'hédonisme, à l'esthétisme pur et au génie humain.
- Celles qui sont issues d'une approche sociologique ou phénoménologique analyseront le rapport de l'art avec la société, évoqueront leurs influences mutuelles, analyseront son rôle dans l'identité et les luttes de pouvoir.

Ainsi de suite. Nous pourrions ajouter les approches psychologiques, thérapeutiques, humanistes, natura-

listes, nihilistes que je n'aurais pas encore fait le tour de la question.

Vous conviendrez sans doute que de nombreux énoncés parmi ceux énumérés plus haut reposent sur des constatations justes et valables sur l'art. Comme je vais tenter de le démontrer, aucune proposition n'est complète par elle-même, n'abordant chacune qu'une seule des nombreuses facettes de ce qu'est l'art. Et si l'art, c'était tout cela (ou presque) et même plus ? Gardons à l'esprit l'approche « macroscopique » de Joël de Rosnay qui s'apparente à l'approche systémique.

Tout ce qu'on peut conclure, c'est qu'à chaque époque et dans chacune des sociétés, de nombreux groupes idéologiques, dominants ou non, auront instrumentalisé la production artistique en définissant l'art de telle sorte qu'il s'inscrive dans leur vision souvent étroite du monde. Doit-on s'étonner si ces définitions ont contribué à justifier chaque fois un système social particulier avec ses hiérarchies et ses luttes de pouvoir ?

Pour comprendre leur démarche, il faut aussi prendre en compte que pour chaque époque et pour chaque

société, la capacité de voir « plus loin » a été inévitablement limitée par la somme des savoirs accumulés et partagés alors et qui ont servi à forger une vision cohérente du monde. Il faut être doté d'une très grande intuition pour voir au-delà de cette limite. Si peu y sont parvenus, encore moins ont été reconnus pour cela. À ce compte, la vision de Léon Tolstoï est peut-être une illustration de cela. L'écrivain russe, mort en 1910, a amené une solide critique démontrant l' inadéquation fondamentale des théories reposant sur les notions de beauté, de vérité et d'esthétisme tout en édifiant une proposition cohérente basée sur ces nouveaux domaines scientifiques presque embryonnaires qu'étaient alors la sociologie, l'ethnologie et la psychologie. Selon certains auteurs, cette théorie est précurseur de certaines des théories actuelles. Malheureusement, il semble que ses idées aient très peu réussi à pénétrer la société.

Par contre, on ne peut ignorer le fait que le texte Tolstoï se soit embourbé dans ses propres croyances religieuses lorsqu'il se mit en tête de distinguer ce qu'il considérait être l'« art véritable » et le « faux art ».

« En résumé, il n'y a que deux sortes d'art chrétien, c'est-à-dire d'art qui doit être aujourd'hui considéré comme bon ; et tout le reste, toutes les oeuvres qui ne rentrent pas dans ces deux catégories, doivent être considérées comme de mauvais art, qui non seulement ne mérite pas d'être encouragé, mais qui mérite, au contraire, d'être condamné et méprisé, n'ayant point pour effet d'unir mais de séparer les hommes. »²¹

De notre point de vue, il n'aura pas réussi à se dégager suffisamment de son époque.

21 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 172.

À nous les cimaises !

Les luttes intergénérationnelles incessantes qui ont marqué l'histoire de l'art des trois derniers siècles ont vu les définitions de l'art se succéder et chaque nouvelle vague d'artistes prendre d'assaut à tour de rôle les cimaises dans les grands salons et les musées.

Pierre Bourdieu explique ainsi dans son essai *Les règles de l'art* que les luttes du monde de l'art :

« [...] prennent inévitablement la forme de conflits de définition, au sens propre du terme chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ [...] »²²

Léon Tolstoï décrivait déjà les luttes entre les différentes factions artistiques de son temps :

« Les diverses sectes d'artistes, comme les diverses sectes de théologiens, s'excluent et se nient l'une l'autre. Étudiez-les, vous les verrez constamment

22 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris Éditions du Seuil, coll. Libre examen, 1992, p. 310.

occupées à désavouer les sectes rivales. En poésie, par exemple, les vieux romantiques désavouent les parnassiens et les décadents; les parnassiens désavouent les romantiques et les décadents; les décadents désavouent tous leurs prédécesseurs, et en outre les symbolistes; les symbolistes désavouent tous leurs prédécesseurs, et en outre les mages; et les mages désavouent tous leurs prédécesseurs. Parmi les romanciers, il y a les naturalistes, les psychologues, et les naturistes, tous prétendant être les seuls artistes qui méritent ce nom. Et il en est de même dans l'art dramatique, dans la peinture, dans la musique. »²³

Et cela n'est pas sans raison. Dans son livre *La Construction des Sciences*, Gérard Fourez, prêtre jésuite et théologien qui a enseigné la philosophie et l'éthique des sciences à l'université de Namur, écrit au sujet de la communauté scientifique des propos qui, sans nul doute, se vérifient encore dans toutes les communautés professionnelles dont, évidemment, celles des artistes :

23 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 21.

« Le besoin de reconnaissance externe se traduit par des luttes sociales à travers lesquelles les partisans de sous-communautés particulières essaient d'être reconnus socialement. Et ce besoin n'est pas entièrement désintéressé, car la reconnaissance se traduit en support économique, en pouvoir social et en prestige. Elle se fait grâce à des alliés privilégiés. »²⁴

Ce n'est donc pas sans raison qu'à chaque époque, les artistes ont voulu promulguer leurs propres pratiques artistiques telles des règles à suivre pour définir l'art. Ils souhaitaient protéger le système qui les favoriserait eux tout en écartant leurs rivaux. Raymonde Moulin, dans *Le marché de la peinture en France* commentait ainsi ces tentatives dérisoires :

« De sa création en 1648 jusqu'à son ébranlement à la fin du XIX^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture représente un noyau de stabilité du système de l'art ; or, c'est en se figeant sur son

24 Gérard FOUREZ, *La construction des Sciences*, 2^e édition, ER-PI-science, Bruxelles, 1992, p. 76.

mode institutionnel, qu'elle contribue à sa propre remise en cause. »²⁵

Il ne leur était simplement pas venu à l'esprit qu'on ne pouvait figer l'art, qu'en essayant d'imposer par l'exclusion des « hérétiques » un contrôle du champ artistique, ils couraient infailliblement à leur propre perte. Pour les excuser, on pourrait émettre l'hypothèse que c'est l'incapacité dans laquelle étaient ces artistes de se baser sur une vision globale et historique de l'évolution des théories artistiques qui les aura fait répéter la même erreur de génération en génération.

Il aura fallu l'avancement des connaissances en psychologie, en sociologie, en théories des communications, en anthropologie et en histoire pour entrevoir enfin les interrelations entre l'art, l'individu, la culture et la société et nous permettre un jour de sortir de ces ornières.

25 Raymonde MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris Minituit, Coll. Le sens commun, 1967, p. 23.

L'art et le réel

Avec les XIX^e et XX^e siècles, des approches scientifiques ont amorcé en Occident une analyse en profondeur du phénomène artistique, approches qui se sont reflétées dans les propositions pour définir l'art qui allaient être développées sans toutefois, nous le verrons plus tard, arriver à circonscrire la totalité de sa réalité.

Konrad Fiedler, un savant allemand du XIX^e siècle, qui fut également un théoricien de l'art, aura saisi l'erreur des scientifiques. Rapportées par Victor Anches, voici quelques réflexions de Fiedler :

« Il n'existe plus de réalité en soi, parce qu'elle est toujours saisie dans des perceptions, des processus sensoriels et corporels propres à l'homme. Ainsi, le monde devient une accumulation des représentations dans la conscience de l'individu. »²⁶

Des propos de Fiedler, on peut émettre l'hypothèse que notre vision est teintée par notre ethnocentrisme, vision également approximative puisque captée par

26 Victor ANCHES, *L'artiste et ses perceptions : vers une nouvelle théorie de l'art*, EHESS, Paris, p. 249.

des sens imparfaits et limités ainsi que par ce que nous croyons savoir. La réalité que nous percevons est la construction de notre esprit, basée sur une interprétation du réel, fondée sur nos expériences, sur nos connaissances ainsi que sur nos croyances. Certaines sont empiriques, transmises et accumulées depuis la nuit des temps. D'autres sont plus récentes et sont le fruit d'approches plus objectives. La science tente ainsi de systématiser une telle exploration de notre univers, mais elle est condamnée à rester perpétuellement en chantier, d'être remise en question par chaque nouvelle découverte.

Anches résume ainsi la pensée de Fiedler :

« En analysant la vue et l'activité scientifique, l'auteur fait une critique de la perspective scientifique dans le cadre de l'art, et considère que cette perspective n'a rien à voir avec l'art, les œuvres d'art étant plus qu'une simple copie de la nature. L'activité scientifique ne vise pas le voir, mais plutôt le savoir. [...] À travers la comparaison entre la conscience scientifique et la conscience artistique, l'auteur arrive à montrer que l'activité artistique a le même but que la science, la connaissance du

monde. Ainsi, l'art est un type de connaissance, mais un type qui est différent de la science. »²⁷

Peut-on ici établir un parallèle entre la vision de Tolstoï et celle de Fiedler ? Comme je l'expliquerai plus loin, Tolstoï attribuait l'usage de la parole à la communication des idées et l'art à celle de la communion des émotions. Peut-être pourrions-nous alors comprendre des propos de Fiedler qu'il s'agit ici plus d'une différence entre des modes de transmission de la connaissance qu'une différence entre des types de connaissance comme tels.

Anches semble adhérer à cette version plus loin lorsqu'il mentionne que Fiedler attribuait à l'art un rôle dans l'appropriation du monde :

« Traitant du rapport entre l'art et la nature, il fait une critique de la manière générale d'analyser l'activité artistique, plus exactement, de l'analyser seulement par rapport au résultat de cette activité, par rapport à l'œuvre d'art. Pour l'auteur, essentiel est l'acte artistique, c'est ici où se produit tout ce qui est important. Loin de comprendre l'art

27 Victor ANCHES, *op. cit.*, p. 251.

comme esthétique, Fiedler considère que l'activité artistique est responsable de l'appropriation du monde. »²⁸

La différence tient dans le fait que la science tente de comprendre le réel par une expérimentation méthodique la plus objective et la plus stricte possible alors que l'art tente plutôt de faire émerger cette vérité en faisant vivre et ressentir à l'individu une expérience émotionnelle devant l'amener à une prise de conscience de l'existence de cette vérité.

Même lorsqu'elle aborde des sujets scientifiques, l'œuvre d'art fait vivre aux individus une expérience qui les affectera dans leur manière d'appréhender le monde. Son mode de fonctionnement ne repose pas sur la démonstration de postulats ou l'édification de théories sur le réel, mais plutôt sur l'induction d'impressions qui prédisposeront les individus à prendre conscience des contours et de la texture de la réalité.

28 Victor ANCHES, *L'artiste et ses perceptions : vers une nouvelle théorie de l'art*, EHESS, Paris, p. 251.

Des discours qui mènent l'art à sa perte

Plusieurs grands intellectuels et critiques patentés ont malheureusement utilisé un vocabulaire des plus hermétiques qui fait parfois douter au commun des mortels, au mieux, de l'intelligibilité du discours qui lui est présenté ou, pire, de ses propres capacités intellectuelles. Le genre de texte qu'on relit vainement plusieurs fois sans être certain d'y avoir décelé de quelconques sujets, verbes ou compléments et qui amène à se questionner sur la cohérence des liens entre ces éléments tant ils nous semblent hétéroclites. De tels discours s'adressent aux érudits seulement.

De l'avis de bien des gens, ce type de discours serait utilisé souvent dans le but de berner les esprits simples, d'entretenir les élites culturelles et intellectuelles et de perpétuer ainsi un modèle social dont ils se sentent exclus.

Un exemple : les propos d'Heidegger dans *L'œuvre d'art* :

« Par l'œuvre d'art [et par elle seule], l'être ne compte plus pour rien : il apparaît, s'épanouit

dans sa force, son énergie [ergon, un autre mot pour "œuvre"]. Ce qui est autre, non dit, non pensé, devient accessible. Au sens le plus restreint, le plus éminent (qui n'est pas une habileté technique, mais un questionnement), l'art est un pouvoir d'ouvrir et de tenir ouvert (par la technè, le savoir), un pouvoir-mettre-en-œuvre, quoi? L'être dans l'étant. En faisant violence, en employant la violence, il fait venir l'être antérieurement fermé. »²⁹

Ici, la personne qui essaie de comprendre un tel texte doit être familière avec un jargon philosophique et surtout bien maîtriser les concepts dont l'auteur fait usage. Certains de ces termes ne se retrouvent même pas dans un dictionnaire général. Leur hermétisme n'est donc pas pour faciliter la compréhension d'un public non initié à l'art et à la philosophie. Même si les spécialistes de l'art peuvent comprendre approximativement dans le texte d'Heidegger de quoi il est question, ils sont probablement loin de pouvoir en

29 Martin HEIDEGGER, *L'œuvre d'art*, Idixa, récupéré le 26 juin 2017 <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0601131133.html>>, 2006.

saisir véritablement toutes les subtilités. On est loin de notre pompier qui éteint les incendies...

On doit accepter que la philosophie utilise un jargon spécialisé qui lui est propre et use de concepts qui sont hermétiques aux profanes. Mais c'est lorsque les artistes et les intermédiaires de l'art reprennent ce même jargon sans se soucier de le vulgariser que le fossé se creuse entre l'art et le public.

Si les philosophes cherchent à comprendre et à décrire le phénomène artistique, c'est en fait leur fonction légitime dans la société. Leurs réflexions sont même essentielles pour l'évolution des domaines artistiques. Même chose pour les sociologues et les psychologues.

Mais, en adoptant le plus souvent la position d'un observateur depuis l'extérieur du phénomène artistique, ces théoriciens occultent le fait que l'art est d'abord un faire (Fiedler). D'où une certaine rupture entre les grands penseurs et d'innombrables artistes.

D'autre part, comme peu de spécialistes tentent véritablement de vulgariser leurs théories et que personne ne semble se soucier de les traduire en termes opéra-

tionalisables, il s'ensuit que le fossé ne cesse encore de s'approfondir entre l'art et le public.

Les acteurs des milieux culturels souhaitent aussi redéfinir la place de l'art dans la société. Ils tentent de circonscrire le champ d'intervention de l'art et d'en définir les paradigmes afin de faire paraître l'art, les artistes et les spécialistes crédibles. Il faut légitimer leurs activités dans la société, car contrôler le discours, c'est détenir un pouvoir d'inclusion et d'exclusion tant sur les pratiques que sur les individus. Comme le disait Fourez, c'est surtout s'assurer de la reconnaissance publique et de l'accès aux sources de financement.

Et l'usage de langages hermétiques dure depuis longtemps. Citant l'esthéticien allemand Max Schasler, Tolstoï écrit :

« Voici par exemple ce que dit l'esthéticien allemand Schasler, dans la préface de son fameux, volumineux, et minutieux ouvrage sur l'esthétique : "Nulle part, dans tout le domaine de la philosophie, la contradiction n'est aussi grande qu'en esthétique. Et nulle part non plus on ne

trouve plus de vaine phraséologie, un emploi plus constant de termes vides de sens, ou mal définis, une érudition plus pédantesque et en même temps plus superficielle.” »³⁰

Souvent, dans nos milieux universitaires ou huppés de la diffusion artistique, on retrouve de ces textes qui, supposément placés là pour expliquer la démarche d'un artiste, rivalisent par leur herméticité avec les textes de Kant et d'Heidegger. Rapportés par Alain Deneault dans son récent ouvrage *La Médiocratie*, les propos de Kristen R. Ghodsee, professeure au Bowdoin College (Maine, États-Unis), sont édifiants quant à la culture de l'hermétisme dans les milieux intellectuels universitaires. On peut sans se tromper les appliquer à certains discours sur l'art :

« Si les modes en matière de rhétorique sont passagères, le penchant pour l'opacité n'en est pas moins devenu une caractéristique essentielle des travaux d'érudition contemporains [...] La langue universitaire est un code secret que certains chercheurs utilisent pour montrer qu'ils font partie du club.

30 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 30.

Grâce à elle, personne ne peut vraiment dire si leurs idées sont brillantes, mauvaises ou simplement médiocres. »³¹

De son côté, Jean-Pierre Cometti, auteur de plusieurs essais sur l'art, écrira à propos de la critique d'art :

« Le jugement critique est destiné à exprimer les goûts d'un individu, ou, tout au plus, d'un groupe d'individus, qui communient dans le partage des mêmes valeurs, sans autre légitimité que celle de recevoir l'assentiment de qui est déjà acquis à celles-ci. »³²

On peut prétendre alors que le milieu de l'art est l'affaire de groupes d'intérêt qui œuvrent à la défense et à la promotion de leurs poulains, de leur vision de l'art (idéologie) ou de leurs parts de marchés.

Olivier Schefer dans *Essai sur le triomphe de l'esthétique*, une critique de *L'art à l'état gazeux*, d'Yves Michaud, ancien directeur de l'École Nationale des Beaux-arts

31 Alain DENEULT, *La Médiocratie*, Lux Éditeur, p. 34-35, 2015.

32 Jean-Pierre COMETTI, *La force d'un malentendu, essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Collection Siaggio Casino » Questions théoriques, p. 12-13, 2009.

et professeur de philosophie à l'Université de Paris-I, rapporte le constat de ce dernier sur l'hermétisme du milieu :

« Ainsi ce qu'on peut lire des dispositifs mis en place par les esthétiques interactives et relationnelles qui, selon Michaud, n'interpellent et n'impliquent les spectateurs que le soir d'un vernissage! Cette "popularité" s'adressant en fait à une élite ("une tribu") qui s'attache à rendre hermétique des événements ordinaires (se serrer la main, rire, marcher, etc.), avec force références théoriques. »³³

En définitive, je ne crois pas que l'utilisation d'un jargon hermétique aide la cause des artistes. Au contraire, il ne fait que convaincre les non-initiés que l'art n'est pas pour eux, que c'est plutôt l'affaire des riches, des spécialistes ou des snobs quand ce n'est tout simplement pas une supercherie. On s'en aperçoit lorsque vient le temps pour les gouvernements de décider des budgets dédiés à la culture et de faire accepter socialement cette dépense.

33 Olivier SCHEFER, *Un art « gazeux » ou une esthétique éthérée ?*, Critique, 2004 (n° 684), Cairn.info, récupéré en février 2020 <<https://www.cairn.info/revue-critique-2004-5-page-434.htm>>.

Les Canadiens se souviendront de l'ère Harper. Celui-ci avait lourdement coupé dans les budgets de la culture en jouant sur l'indignation des nombreux contribuables pour qui l'art reste encore aujourd'hui un énorme gaspillage. Il avait profité évidemment de l'occasion pour faire taire les artistes qui osaient critiquer ses politiques et son idéologie.

Et que dire de ces sursauts dans l'opinion publique quand un projet artistique ajoute à cette impression de supercherie intellectuelle? Ignorant le rôle social de l'art, bien des gens condamnent sans détour ce qu'ils perçoivent comme une triste farce, surtout s'ils sont guidés en cela par certains « *leaders* » d'opinion populistes.

Citant le philosophe américain John R. Searle, Dominique Château trace dans *Définir l'art, pour finir, encore*, les lignes qui doivent guider l'exercice ardu de définir l'art :

« Peut-on définir avec précision quelque chose de flou? Searle avance "[qu'une] condition de l'adéquation de toute théorie précise portant sur un phénomène indéterminé, consiste en ce qu'elle doit

*précisément le caractériser comme indéterminé”.
Cela veut dire qu’il est possible, voire nécessaire,
d’être clair pour définir quelque chose d’obscur,
si l’on entend rendre compte de son obscurité. »³⁴*

34 John R. SEARLE, *Déconstruction, le langage dans tous ses états* (The Word Turned Upside Down, 1983), trad. par Jean-Pierre Cometti, Combas Éditions de l’Éclat, coll. Tiré à part, 1992, p. 27.

Des bribes de vérité

Il y a tout de même, écrivions-nous, quelques théories qui méritent notre attention.

Ainsi, pour Léon Tolstoï, l'art véritable n'est pas une recherche du plaisir purement esthétique, mais un moyen de communication des émotions et d'union entre les hommes :

« L'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments, consciemment et volontairement, par le moyen de certains signes extérieurs. »³⁵

Comme je l'ai mentionné plus haut, j'ai été étonné de reconnaître, dans cette définition, une similitude de sens avec ma propre définition, celle que je m'étais personnellement donnée au début de ma quête.

35 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 56.

Se perdre dans les explications de l'inexplicable

Comme nous l'avons vu, de nombreux penseurs se sont évertués à penser une finalité pour l'art. Pour la plupart, ils n'ont fait qu'enfoncer davantage les artistes dans leur isolement social. Si l'on tentait de vulgariser leurs propos, peut-être s'apercevrait-on que ce qu'ils ont à dire est plus simple qu'il n'y paraît. Il faudrait bien essayer...

Kant définit l'art ainsi :

« L'art est distingué de la nature du point de vue de la causalité. Il est une production de la liberté, au contraire, la nature produit de façon mécanique. »

Dans l'œuvre d'art, la cause productrice de l'objet a pensé une fin à laquelle l'objet doit sa forme. »³⁶

Kant dit reconnaître l'art, c'est-à-dire le génie, par quatre critères des plus alambiqués :

36 Évelyne BUISSIÈRE, *III - Kant : définition de l'art*, Lettres et Arts, récupéré le 8 mars 2020 <<https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/kant-jugement-esthetique-humanite/kant-definition-art+144>>, 2006.,

« [...] un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée.

Ce n'est donc pas une techné acquise par l'habitude. Du coup, le travail du génie est toujours original. Mais cette originalité n'est pas n'importe quoi.

Les œuvres du génie doivent être exemplaires. Elles servent de règles pour le jugement des autres, bien que le génie ne connaisse pas cette règle.

Le génie ne peut expliquer comment il produit ce qu'il fait : "Il n'est en son pouvoir ni de concevoir à volonté ou suivant un plan de telles idées ni de les communiquer aux autres dans des préceptes qui les mettraient à même de réaliser des produits semblables." »³⁷

Avec de tels critères, je ne sais pas qui oserait prétendre pouvoir discerner la véritable œuvre d'art d'un vulgaire pot de chambre.

37 Évelyne BUISSIÈRE, *op. cit.*, récupéré le 8 mars 2020.

Dans son essai *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Yves Michaud propose de revenir à une conception simple qu'il prête à Charles Darwin :

« *La culture et les arts sont des parures, l'équivalent des plumes ou des couleurs pour certaines espèces animales. L'art est donc d'abord et avant tout la manifestation de l'identité. On pourra trouver cette interprétation réductionniste; elle n'en reste pas moins séduisante* ». ³⁸

Sur ces affirmations, on peut s'interroger sur le peu de considération que Michaud porte pour les arts et la culture alors qu'il a occupé des postes d'une grande importance dans les institutions chargées de faire avancer la connaissance dans ce champ disciplinaire et de la diffuser. Comme s'il ne s'était pas donné la peine de se référer aux nombreux écrits théoriques modernes. Bien que le rôle de l'art dans l'établissement et l'affirmation de l'identité soient très valables, vouloir réduire ce rôle à celui d'une simple parure qui ne servirait qu'à satisfaire notre besoin d'être ou de paraître me paraît effectivement quelque peu rédu-

38 Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, 2003, p. 204.

teur. L'art joue nécessairement un plus grand rôle que cela, j'y reviendrai plus loin.

Peut-on prétendre encore aujourd'hui que les œuvres d'art ne transmettent que de façon « consciente » et « volontaire » les sentiments de leurs auteurs? Songeons qu'il est toujours possible, pour n'importe qui, de transmettre ses sentiments par le truchement de signes extérieurs sans que ce soit nécessairement de l'art. Ainsi, lorsque vous envoyez, consciemment et volontairement, un bouquet de roses à une personne qui vous est chère, accompagné d'une simple carte portant votre signature, cette personne comprendra le sentiment que vous ressentez pour elle, et ce, qu'importe la beauté du geste et du bouquet. Il n'y aura là aucune création artistique de votre part, vous en conviendrez. Il manque quelque chose de substantiel pour que ce soit de l'art.

Pour plusieurs de ces définitions complexes, il faut mentionner à leur décharge que leur conception date d'avant l'avènement de la psychologie moderne, de la sociologie, de l'impressionnisme, du dadaïsme, de l'art abstrait, de l'abstraction lyrique et de l'automatisme.

Poursuivons avec Heidegger. Pierre Delain écrit :

« Pour Martin Heidegger, l'art occupe une place particulière. Ce n'est pas une activité humaine comme les autres. Il y a entre l'œuvre d'art et l'être une affinité qui tient à son rapport à la vérité. Par l'art (plus particulièrement le Poème), et par lui seul, la vérité se met elle-même en œuvre. En ce sens, l'art révèle l'essence de l'époque, c'est-à-dire son origine. Définir l'origine, c'est définir l'art; la façon dont nous ouvrons un monde, dont nous nous servons des matériaux qui sont en réserve dans la terre, tout cela est mis à découvert dans l'œuvre d'art. »³⁹

Pour s'assurer de bien comprendre ce dont l'auteur discute, il faut voir la définition heideggérienne du mot « vérité », soit « *un événement de sortie qui n'est absolument pas réductible à son résultat* ». Un peu difficile à suivre?

39 Pierre DELAIN, *L'art est, en son essence, une origine*, Idixa, récupéré le 15 décembre 2016 <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0601192147.html>>.

Et quelle est cette vérité? Jacques Derrida, le philosophe français, nous livre la pensée du maître :

« Selon Heidegger, dans l'oeuvre d'art, c'est la vérité qui est à l'oeuvre. Qu'est-ce que la vérité? C'est ce que l'étant est, c'est-à-dire l'être de l'étant. Mais qu'est-ce que l'étant est? Plus qu'un jeu de concepts, cette question ouvre un abîme. Heidegger part d'un mot, le mot grec aletheia (qu'il traduit par unverborgenheit, non-occultation). Ce que dit le mot a-letheia, c'est que l'essence de la vérité tient dans le dévoilement, le décelement, le non-retrait de ce qui serait l'être à découvert. Qu'est-ce que l'être à découvert? C'est ce qui sort de sa réserve. Il n'y a là ni justesse ni certitude, car pour qu'il y ait justesse, il faut partir d'un énoncé préalable. Il y a avènement. Quand la chose devient manifeste, quand elle vient dans l'ouvert, il n'y a aucune présupposition, il y a éclosion de l'étant, éclaircie. »⁴⁰

40 Jacques DERRIDA, *A la source de la vérité (aletheia, unverborgenheit)*, se tient, entre éclaircie et réserve, un combat originel, récupéré le 9 mars 2020 <<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0601171217.html>>.

Est-ce vraiment plus clair lorsqu'un disciple tente de nous expliquer la pensée du maître ?

Un autre exemple ? Prenons Philippe Junod à propos des théories de Konrad Fiedler :

« [...] nous l'avons vu, rien n'est plus proche de l'informe que l'absolu, l'infini et autres chimères de l'art mystique... Le véritable héritage platonicien rejette ce pur aspect, le schéma ou la morphè, pour remonter à sa source l'eidos, auquel est apparenté notre mot "idée". "Forma", d'ailleurs, voulait dire "moule" et la forme que l'on oppose ici à la matière, comme l'activité à la passivité, a gardé quelque chose de cette origine. Principe, plus que résultat, moteur, et non simple véhicule, la forme est ici du côté de l'intelligible et détermine le sensible. L'hylémorphisme aristotélicien, comme les notions scolastiques de forme substantielle ou exemplaire et de cause formelle, a consacré cette acception. On voit d'emblée combien cette manière de poser le problème est plus féconde pour l'esthétique... »⁴¹

41 Philippe JUNOD, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 262.

Sortez vos comprimés pour atténuer votre mal de tête...

J'avoue donc ma propre incapacité à saisir le sens de tout ce charabia. Il me faudrait au préalable connaître le sens de certains mots ou concepts comme l'*eidos*, l'*Alètheia*, l'*Unverborgenheit*, le *Léthé*, la détermination platonicienne et l'*idea* et comprendre ce qu'étaient les premiers présocratiques et l'hylémorphisme aristotélien. On croit parfois y discerner une idée, une phrase qui semblent être lumineuses comme lorsque Heidegger écrit « l'art révèle l'essence de l'époque, c'est-à-dire son origine ». Mais le reste du texte obscurcit toute compréhension.

Même en m'y appliquant, je ne suis pas certain que j'arriverais à bien saisir les relations qu'un Heidegger ou qu'un Junod y entrevoit. Je crois qu'il faut avoir nagé parmi ces concepts durant de nombreuses années pour y parvenir.

Trop de sophistication rend obscur ce qui devrait pourtant être clair. Notre pompier se perd en conjecture...

Dans son essai *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer explique les erreurs de raisonnement des différentes théories artistiques basées sur l'esthétisme et la beauté et la vérité. S'il ne propose pas comme tel de définition claire de l'art, il y décrit tout de même les symptômes qui devraient, selon lui, nous permettre de discerner l'œuvre d'art des autres objets et des autres productions humaines.⁴² J'y reviendrai plus loin.

De toute façon, depuis toujours les artistes ne se sont-ils pas passés de ces grandes théories pour créer ? Le hic, c'est quand vient le moment de défendre leurs œuvres contre les censeurs, de justifier leur quête ou leurs demandes de soutien public et quand on ne leur accorde qu'un maigre 60 secondes ou à peine 600 mots dans la section culturelle d'un média pour expliquer au public la démarche d'une vie et le sens de leurs œuvres. C'est un peu court, surtout quand on rame dans le flou artistique...

42 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, nrf essais de Gallimard, 2015, p. 55-62.

QUELQUES CONCEPTS
QU'IL NOUS FAUT
MAÎTRISE

LA CULTURE

Je crois important ici d'expliquer ce qui constitue la trame de fond du champ artistique : la culture. On pourrait même dire de la culture qu'elle est le matériau qui en permet l'existence. Cela nous permettra de mieux comprendre l'évolution de la conception de l'art dans l'histoire.

On a souvent confondu la culture, traits identitaires et constitutifs des sociétés avec la culture, ces connaissances qui sont associées à l'érudition savante et artistique et les valeurs qu'elle transmet dans ce qu'on a longtemps appelé les *humanités*. Marie-Madeleine Compère et André Chervel ont défini ainsi les humanités :

« Dans l'enseignement français traditionnel, les humanités classiques se définissent d'abord et surtout par une "éducation", une éducation

esthétique, rhétorique, mais également morale et civique. »⁴³

Dans ce sens, la culture a souvent été perçue par le peuple comme étant l'affaire des biens nantis, des biens nés et des puissants. Ce n'est pas pour rien qu'elle suscitait un certain mépris pour les populations incultes. Cette culture servait à distinguer les classes dominantes du simple peuple. Tolstoï écrira même à propos de la culture de l'élite :

« Les classes inférieures ont eu beau se civiliser : l'art qui, à l'origine, n'a pas été fait pour eux leur est toujours resté inaccessible. Il leur est et leur sera toujours étranger en raison de sa nature même, puisqu'il exprime et transmet des sentiments propres à une certaine classe, et étrangers au reste des hommes. »⁴⁴

43 Marie-Madeleine COMPÈRE, André CHERVEKL, *Les humanités dans l'histoire de l'enseignement français*, in *Histoire de l'éducation* no 74, 1997, p. 6.

44 Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction de Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 (édition de 1918), La Bibliothèque Russe et Slave, p. 76.

L'autre culture, celle qui s'attache aux traits identitaires et constitutifs des sociétés, est un concept de la sociologie. Il est davantage inspiré de la notion allemande de « *kultur* » telle qu'on la trouve chez Dresde Gustav Klemm : « *ce tout complexe qui inclut la connaissance, la croyance, l'art, la loi, la morale, les mœurs et toutes les autres capacités et habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société.* »⁴⁵

Abraham Moles la décrira ainsi : « *Matière de la pensée, la culture représente ce qui est, la pensée ce qu'on en fait : la pensée est le devenir de la culture.* »⁴⁶

Définition trop ambiguë et difficilement opérationnelle, je me référerai plutôt pour cet ouvrage à celle proposée par le sociologue québécois Guy Rocher :

45 Klaus LICHTBLAU, TRIVIUM, *La polémique autour du concept de culture en sociologie*, récupéré le 15 juin 2017 <<https://trivium.revues.org/4360>>.

46 Abraham MOLES, *Sociodynamique de la culture*, Paris-La Haye, Mouton et cie, 1967, p. 30.

*« L'ensemble des manières de penser, de sentir
et d'agir plus ou moins formalisées qui,
étant apprises et partagées par une pluralité
de personnes, servent, d'une manière à la fois
objective et symbolique, à constituer
ces personnes en une collectivité particulière
et distincte. »⁴⁷*

Elle est le reflet de nos valeurs fondamentales, lesquelles à la fois conditionnent nos rapports avec notre environnement et sont déterminées par celui-ci, c'est-à-dire le territoire, sa géologie et son climat ; l'époque, son passé et son futur souhaité ; la société, ses classes sociales et le contrat social, nos contemporains, nos politiques et notre Univers. On pourrait se demander jusqu'à quel point les éléments de notre environnement conditionnent notre culture. La culture relève du concept de représentations collectives (Durkheim), qui englobe une vaste forme de classes mentales (sciences, religions, mythes, espace, temps), d'opinions et de savoirs sans distinction.

47 Guy ROCHER, *Introduction à la sociologie, tome 1-L'action sociale*, Éditions Hurtubise HMH, 1969, p. 88-90.

On dit d'un individu qu'il appartient à telle communauté ou qu'il est de tel lieu en considérant qu'il a non seulement les traits typés qui sont propres aux gens de sa communauté, mais également le langage, les attitudes, les habitudes et les traditions qu'il partage avec ceux-ci. Cet individu aurait beau vouloir renier son origine, il en portera les marques en lui toute sa vie.

Les référents culturels sont donc constitués par toutes ces manières d'être, de penser et d'agir que nous avons apprises et qui nous distinguent en tant que groupe social des autres groupes sociaux. Ce groupe peut être à une échelle familiale, locale, régionale, nationale ou universelle. Il est lié à une époque, à une histoire, à un lieu et à un vécu.

Une anecdote fort connue lorsque l'écrivain anglophone montréalais, Mordecai Richler, fit traduire son livre « *Le monde de Barney* », par une traductrice française, celle-ci fit l'erreur de traduire Maurice Richard « *the Rocket* » par Maurice Richard dit « *la fusée* », ignorant la référence culturelle typiquement canadienne-française (Maurice Richard, le « *Rocket* »). Les lecteurs les plus âgés sauront de quoi il s'agit, mais sommes-nous certains que les jeunes généra-

tions québécoises partagent encore aujourd'hui cette connaissance?

La culture agit comme un filtre qui tamise notre perception du réel. De ce fait, le réel est plutôt l'idée que nous nous faisons de cette réalité comme le pensait Fiedler. Mais ce filtre se modifie à chaque nouvel événement pour s'ajuster aux incohérences qui, inévitablement, apparaissent dans le processus d'intégration des nouvelles connaissances ou expériences à celles que nous avons déjà accumulées. Chaque nouvelle idée, chaque nouvelle découverte et chaque nouvelle expérience portent en elles un potentiel de subversivité synonyme de désordre pour l'édifice social comme pour notre équilibre psychologique personnel. On connaît l'histoire de Galilée qui, arrêté et emprisonné sur ordre du pape parce qu'il prétendait que la Terre n'était pas le centre de l'Univers, menaçait le pouvoir de Rome. Sa découverte remettait en cause l'infailibilité papale et le dogme du géocentrisme prôné par l'église de l'époque. Même chose pour l'abolitionnisme, le féminisme, l'électricité et l'informatique.

Le désordre social est vu ici par la remise en question de la répartition des pouvoirs dans une société donnée.

Les classes dominantes luttent contre tout changement qui affaiblirait leurs prérogatives alors qu'ils appuient ceux qui leur seront profitables. De leur côté, les classes subalternes appuieront tout changement qui permettrait une meilleure répartition des pouvoirs et de la richesse. Ils rejeteront ceux qui menacent leurs conditions de vie (ou de survie). On n'a qu'à penser à la répression contre la syndicalisation appuyée par la bourgeoisie et par l'église au tournant des XIX^e et XX^e siècles ou à l'origine du mot *sabotage*, créé pour décrire l'action des ouvriers qui, croyant leurs emplois menacés, lançaient leurs sabots dans les engrenages et les poulies des premières machines industrielles.

Nous tenons pour acquises certaines connaissances, certaines croyances, et nous nous construisons une représentation du réel à partir d'elles. L'humanité a toujours eu besoin de comprendre le monde dans lequel elle se retrouve. Parce que nous n'avions pas la science pour nous éclairer, nous avons inventé les religions pour pallier ce vide et nous permettre de continuer à avancer.

Dans le film *La guerre du feu* de Jean-Jacques Annaud (1981), une horde d'*homo sapiens* à laquelle appar-

tiennent les principaux protagonistes de l'histoire doit se réfugier dans un marécage en raison de l'invasion de son territoire par une tribu adverse. Trempés par la pluie incessante, frigorifiés et cernés autant par le brouillard que par leurs ennemis, nos ancêtres envoient trois de leurs meilleurs guerriers à la quête du feu, car, dans leur retraite précipitée, leur chaman a malencontreusement échappé dans l'eau l'ostensoir primitif qui contenait les dernières braises sacrées essentielles pour allumer de nouveaux feux.

Selon moi, si l'humanité n'avait pas inventé ses dieux pour tenter d'expliquer l'inexplicable, nous serions encore là, au milieu de ce marécage, à nous demander pourquoi les éléments et le mauvais sort s'acharnent sur nous. Il aura suffi qu'un petit futé invente un dieu, révèle une prétendue offense à son égard et nous suggère de lui sacrifier une laitue, une chèvre ou une vierge pour obtenir le pardon et retrouver enfin sa faveur. Grâce à ce mensonge, l'humanité a pu continuer de faire sa petite affaire. Elle avait trouvé une explication valable et un bon moyen d'affronter toutes les situations difficiles qui allaient se présenter à elle

au cours des millénaires suivants. Et tant pis pour les chèvres et les jeunes filles vierges...

Or, dans notre histoire, nos héros reviennent de leur quête avec une technologie permettant à n'importe quel individu de faire du feu à volonté. De plus, un des guerriers ramène avec lui une femme qui possède ce pouvoir, qui refuse l'accouplement par en arrière et qui fera probablement découvrir l'agriculture à son clan. C'est la propagation de cette dernière technologie qui, on le suppose aujourd'hui, aura amené une large part de l'humanité à se sédentariser. On peut penser que de telles innovations auront également provoqué une réorganisation sociale majeure dans la horde. D'ailleurs, le chaman aura probablement eu à réajuster son *laïus* pour convaincre la tribu de lui conserver son statut social...

Je vous le rappelle, la culture, c'est le reflet de nos valeurs fondamentales, celles qui conditionnent nos rapports avec notre environnement et nos semblables et qui sont conditionnées par eux. Ce sont ces manières d'être et de faire que, collectivement, et siècle après siècle, nos ancêtres ont sélectionnées et privilégiées

pour s'adapter à leur environnement et aux changements qu'ils subissaient.

Cela concerne notre langue et son évolution; cela concerne également nos pratiques artistiques. Mais encore faut-il comprendre en quoi et comment l'art est concerné. Nous nous y attarderons plus loin dans cet ouvrage.

Les valeurs fondamentales

Selon les sociologues Florence R. Krunkhohn et Fred L. Strodbeck, les valeurs fondamentales d'une société sont en nombres limités et hiérarchisées. Il s'agit de questions fondamentales concernant les rapports des individus et des sociétés avec la nature humaine, la nature, le temps, l'activité humaine et les relations interpersonnelles. Et les choix pour y répondre sont également limités. Ils sont en fait la manière avec laquelle les membres d'une société choisissent de résoudre les principaux problèmes auxquels ils se buteront ou les questionnements concernant leur existence. Les valeurs dominantes sont celles qui sont adoptées de préférence à toute autre par une majorité de membres d'une société donnée. Les autres solutions sont alors considérées comme variantes ou substituts.

Ainsi :

la nature humaine peut être considérée comme étant bonne, mauvaise, bonne et mauvaise à la fois ou simplement neutre. Si elle est mauvaise, elle peut l'être de façon inaltérable ou perfectible. Si elle est neutre, elle ne peut être qu'inaltérable, si elle est bonne et mauvaise, elle ne peut être que

perfectible et enfin, si elle est bonne, est peut-être inaltérable ou perfectible.

Les relations avec la nature peuvent en être marquées par la *soumission* ou par le désir de *vivre en harmonie* avec elle ou de la *contrôler*.

La relation au temps peut privilégier le *passé*, le *présent* ou l'*avenir*.

Les activités humaines peuvent être axées sur l'Être, l'Être en devenir ou le *Faire*.

Les relations interpersonnelles peuvent être marquées par la *linéarité*, privilégiant les rapports avec les ascendants et les descendants, en *collatéralité*, en privilégiant les rapports avec les égaux ou en modes individualistes, sans regard aux liens ou aux hiérarchies sociales.⁴⁸

Les valeurs sont d'abord transmises aux enfants par leurs parents puis par les amis, la garderie, l'école, le milieu de travail, les médias, etc. Tous les individus assujettis à un tel système de valeurs en sont à la fois les sujets et les propagateurs.

48 Lire dans Guy ROCHER, *op. cit.*, p. 60-62.

*L'idéologie, l'instrumentalisation
de la culture et des valeurs ?*

Selon Karl Marx, l'idéologie, c'est la conscience et la représentation que la classe dominante se fait de la réalité, suivant sa position sociale privilégiée et ses intérêts, et que ne peuvent qu'absorber tous ceux « *à qui font défaut les moyens de la production spirituelle* » parce qu'ils sont aliénés des moyens de la production matérielle.

Isabelle Garo, une enseignante française en philosophie spécialisée dans l'étude des écrits de Karl Marx à propos de la place que ce dernier attribue aux arts et aux artistes dans sa vision, rapporte dans *L'idéologie ou la pensée embarquée* :

« L'idéologie est bien cette production sociale de représentations qui se veulent plus vraies que nature et qui, à la condition d'assigner le spectateur à sa place fixe, s'efforcent d'aménager le futur et d'encadrer l'action en intervenant activement dans le rapport de force, dans une histoire qui ne cesse par définition d'échapper à tous les devenir prescrits. Contre la dématérialisation

post-moderne (sic) du monde, il faut affirmer que l'idéologie n'est pas plus le tout du réel lui-même qu'une simple surface, miroitante, proposée à des spectateurs/consommateurs définitivement hypnotisés, mais qu'elle a pour fonction de se combiner à la coercition quotidienne, pour perpétuer une hégémonie dont la crise du capitalisme mondialisé et du nouvel ordre impérial rend plus violent que jamais le maintien : sa fonction est de travailler un présent fait de contradictions, s'adressant à des spectateurs qui ont aussi une vie sociale, travaillent, luttent, sont animés de colères et d'espoirs, de projets et de peurs, de mémoires et de rêves. »⁴⁹

Bien qu'orientée idéologiquement, cette définition a l'avantage de nous aider à comprendre le rôle que joue l'idéologie dans l'édification d'une société. Pour clarifier mon propos, j'utiliserai plutôt la définition proposée par Fernand Dumont que retiendra Guy Rocher :

49 Isabelle GARO, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, ISBN : 2913372880, La Fabrique éditions, 2009.

« Un système d'idées et de jugements explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité. »⁵⁰

L'idéologie permet donc aux membres d'une société de croire collectivement que leurs valeurs, leurs agissements, les droits qu'ils se reconnaissent et les contraintes qu'ils s'imposent sont justifiés parce qu'ils semblent cohérents avec la perception imparfaite qu'ils ont de leur époque et de leur univers, que cette perception soit la leur ou celle d'une classe dominante.

L'idéologie cherche à créer l'unanimité, l'adhésion de tous. Souvent plus explicite et en apparence plus cohérente avec la vision du réel, l'idéologie est plus séduisante et incite davantage à l'adhésion. À comparer, les valeurs et les modèles véhiculés par la culture paraissent parfois dépourvus de cohérences et de directives si rassurantes. C'est que l'idéologie sélectionne et instrumentalise des éléments d'une culture

50 Guy ROCHER, *op. cit.*, p. 100-101.

dans un but de contrôle social, parfois d'une façon inconsciente et libre, parfois d'une façon usant de la contrainte sociale ou même violente. On pourrait penser que la culture exprime nos racines et ce que nous sommes alors que l'idéologie prétend expliquer et justifier à la fois nos origines, notre condition, nos actions et nos aspirations en tant que groupe. Elle est un projet qui se projette dans le futur.

Prenons un cas extrême. Les productions cinématographiques américaines et européennes nous ont tous habitués à reconnaître une esthétique particulière de l'époque nazie. Elle se déclinait d'abord dans les styles architecturaux néoclassiques et *Völkisch*, eux-mêmes inspirés du nationalisme romantique. Mais on retrouvait également cet esthétisme dans la mode vestimentaire, l'architecture d'Albert Speer, la musique de Richard Wagner et d'Anton Bruckner, la sculpture d'Arno Breker ainsi que le cinéma de Leni Riefenstahl. Ces créations ont donné corps à l'idéologie du III^e Reich entre les années 30 et 45.

Les nationaux-socialistes croyaient que l'architecture et les arts joueraient un rôle majeur dans la création de leur ordre nouveau. Toutes les disciplines

artistiques étaient donc subordonnées au ministère du Reich, à l'Éducation du peuple et à la Propagande de Joseph Goebbels. Le *Reichskulturkammer*⁵¹ imposait la conformité des œuvres à l'idéologie. L'art faisait l'exaltation de corps « sains », « virils » et « aryens ». Il reflétait à la fois ses origines luthériennes, la mythologie germanique et les valeurs dominantes de la culture allemande. Les œuvres des artistes réfractaires tels celles de Marc Chagall étaient décrites au peuple comme étant un « art dégénéré ».

Pour les peuples allemands d'alors, le nazisme n'avait pas la connotation négative qu'on lui connaît depuis la chute du III^e Reich ou celle que ses opposants lui attribuaient à l'époque. Il permettait de croire qu'il était possible de sortir du marasme économique qui perdurait depuis la fin de la Grande Guerre, de désigner des coupables et de convaincre le peuple allemand qu'il pouvait enfin retrouver la place qui lui revenait, soit

51 *Chambre de la culture du Reich (Reichskulturkammer, ou RKK)* Cette chambre est une institution nazie, créée le 15 novembre 1933. Elle met en œuvre dans les milieux culturels le processus de Gleichschaltung lancé par les nazis pour mettre au pas la société allemande à leur arrivée au pouvoir. Source : Wikipédia, l'encyclopédie libre, <<https://fr.wikipedia.org/wiki/ChambredelacultureduReich>>.

au sommet de la race humaine. L'art a donc servi à camper un décor en accord avec les besoins psychologiques de la nation allemande.

Norbert Elias, écrivain et sociologue allemand, est l'auteur d'ouvrages majeurs en sociologie historique sur le processus de la civilisation. Parues en 1939 en deux volumes dans sa langue natale, *La Civilisation des mœurs* et *La Dynamique de l'Occident* ne seront traduites en anglais et en français que plusieurs décennies plus tard. Il y décrit pourtant si parfaitement ses contemporains et l'évolution des mœurs qui a marqué leur civilisation qu'il nous semble avoir été écrit non pas au début des années 30, mais après la Deuxième Guerre mondiale. Il y explique les dynamiques historiques, culturelles et sociales qui conduiront ce peuple à vouloir dominer le monde et à commettre son lot d'atrocités.

Peut-on penser que, dans toutes les sociétés, l'idéologie dominante opère une domestication et une instrumentalisation de l'art et du sensible afin de favoriser l'intégration ou l'acceptation de ses valeurs et de ses jugements par les individus? À cet égard, le nazisme n'est pas un cas d'exception. Il n'y a qu'à songer à tous

les dogmes instaurés par l'église catholique, par le réalisme socialiste et aux purges incessantes dans les milieux artistiques de l'ex-URSS, des États-Unis et de la Chine.

Le rôle de Washington dans le financement de la production cinématographique d'Hollywood et dans l'épuration des milieux artistiques des sympathisants communistes durant le maccarthysme a grandement contribué à imposer la vision du monde de l'administration américaine à la planète entière. On nous a vendu le fameux « style de vie à l'Américaine » (*American Way of life*). Il fallait absolument contrer l'influence des artistes européens jugé trop à gauche politiquement.

Quand tous, même l'architecture et la mode vestimentaire, vous livrent partout un même message, que vous soyez pour ou contre, il devient difficile de ne pas y croire. Normaliser des valeurs et des jugements tous azimuts peut donner l'impression à tous que ceux-ci sont rationnels, immuables, incontournables, voire même rassurants.

Aujourd'hui, peut-on soupçonner certaines grandes entreprises néolibérales ou sociétés d'État de favoriser davantage un art qui se contente de célébrer notre fascination vis-à-vis de notre technologie, de nos réalisations et de notre puissance ?

Dans bien des sociétés dites démocratiques, il est aussi hors de question d'encourager les artistes à s'interroger à propos de leurs incohérences et de leurs errements. Mais, le plus souvent, il sera inutile de réprimer les artistes réfractaires. Il suffira de les ignorer ou de vider de sens leurs œuvres et de pervertir le sens de nos idéaux. Ce n'est pas pour rien que le cinéaste québécois Pierre Falardeau a écrit « *La liberté n'est pas une marque de yogourt* »⁵².

Mais si nos artistes peuvent relativement continuer de créer librement, il reste encore aujourd'hui de trop nombreux pays où il vaut mieux rester dans l'ombre et de trop nombreux sujets qu'il vaut mieux éviter afin de rester libre ou même vivant... Les cas d'emprisonnement de Piotr Pavenski en Russie et de Zehra Dogan en Turquie en sont des exemples frappants. Les

52 Pierre FALARDEAU, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Stanké, 1995.

menaces et les attentats perpétrés suite à la parution des caricatures de Mahomet dans le journal *Jyllands-Posen* et celles parues dans *Charlie-Hebdo* en sont d'autres.

L'esthétisme, une construction idéologique

Heidegger définit l'esthétisme comme « *la science du comportement sensible et affectif de l'homme et de ce qui le détermine* »⁵³.

Par cette définition, on peut penser que culture, idéologie et esthétisme sont étroitement liés. Puisque la culture détermine en grande partie nos valeurs et notre comportement, elle se trouve concernée par une science qui s'attache à trouver un sens aux manifestations du sensible et de l'affect. Chaque esthétisme est idéologiquement lié à son époque, à une civilisation donnée, à sa stratification sociale et à la perception du réel que ses citoyens partagent.

Comme il est démontré dans les pages qui précèdent, l'esthétisme peut être instrumentalisé. Il est à la fois le résultat de la réalité subjective d'une société et il tente comme élément de la culture d'être le moule qui contribue à donner forme à celle-ci.

53 Daniel CHARLES, *Esthétique, Vue d'ensemble*, site Universalis.fr, récupéré le 26 fév. 2020 <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/esthetique-vue-d-ensemble/>>.

L'esthétique ou les normes de la beauté

Comme parfois enseignée encore aujourd'hui, l'esthétique serait :

*« [...] une discipline philosophique ayant pour objet les perceptions, les sens, le beau (dans la nature ou l'art), ou exclusivement ce qui se rapporte au concept de l'art. L'esthétique correspond ainsi au domaine désigné jusqu'au XVIII^e siècle par « science du beau » ou « critique du goût », et devient depuis le XIX^e siècle la **philosophie de l'art**. Elle se rapporte, par exemple, aux émotions provoquées par une œuvre d'art (ou certains gestes, attitudes, choses), aux jugements de l'œuvre, à ce qui est spécifique ou singulier à une expression (artistique, littéraire, poétique, etc.), à ce qui pourrait se définir comme beau par opposition à l'utile et au fonctionnel.*

Dans le langage courant, l'adjectif « esthétique » se rapproche de « beau ». Comme nom, « esthétique » est une notion désignant l'ensemble des caractéristiques qui déterminent l'apparence

d'une chose, souvent synonyme de design ou d'aspect physique. »⁵⁴

Tolstoï résume ainsi la pensée d'Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), le fondateur de l'esthétique :

« Suivant lui, la connaissance logique a pour objet la vérité, et la connaissance esthétique (c'est-à-dire sensible) a pour objet la beauté. La beauté est le parfait, ou l'absolu, reconnu par les sens ; la vérité est le parfait perçu par la raison. Et la bonté, d'autre part, est le parfait atteint par la volonté morale. »⁵⁵

Dans sa critique du jugement esthétique, Kant formula quatre conditions qui, ensemble, devaient constituer une explication générale et qui devait, selon lui, servir à définir la nature de la beauté. Adolphe Franck,

54 I-cours.com, *Esthétique*, philosophie, cours offert en ligne, récupéré le 26 avril 2018 <<https://www.icours.com/cours/philosophie/esthetique>>.

55 Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction de Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 (édition de 1918), La Bibliothèque Russe et Slave, p. 32.

l'auteur du *Dictionnaire des sciences philposophiques*, tente d'expliquer le concept du beau et de la beauté :

« 1- Le beau est l'objet d'une satisfaction libre de tout intérêt, c'est à dire qu'il nous laisse entièrement indifférents à l'existence même de la chose jugée belle. Kant regarde les jugements de goût comme des jugements esthétiques, non comme des jugements logiques ou de connaissance, et il distingue la satisfaction qu'ils apportent avec eux de celle de l'agréable et de celle du bon, de l'utile et du bon en soi.

2- Le beau est ce qui plaît universellement sans concept. Cette définition résume toute la théorie de Kant sur le beau : pour juger une chose belle au point de vue du goût je n'ai pas besoin de la rapporter et de la trouver conforme à un concept déterminé; il faut, au contraire, que je la contemple indépendamment de tout concept antérieur; et, si mon imagination et mon entendement en s'exerçant ainsi librement, rencontrent la première une telle variété, et le second une telle unité, tous deux un tel arrangement, une telle

disposition des parties et tout, que cette contemplation établisse entre deux facultés une heureuse et libre concordance, qui détermine en moi une satisfaction spéciale, alors j'appelle beau l'objet de cette contemplation. Le principe des jugements de goût n'est autre chose que cette libre concordance de l'imagination et de l'entendement, avec la satisfaction qu'elle détermine ; et comme cette satisfaction indépendante de tout concept, est en même temps pure de toute sensation, elle doit être universelle.

3- La troisième définition exprime sous une autre forme la théorie que nous venons de résumer : La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle y est perçue sans représentation de fin. D'après Kant, quand je juge une chose belle au point de vue du goût, je reconnais dans la disposition de ses parties une certaine convenance qu'on dirait faite tout exprès, mais que je considère indépendamment de toute idée de but ou de destination, puisque j'en juge uniquement par cette libre concordance de l'arrangement et de l'entendement qu'elle établit en moi, en sorte que le beau a en

effet la forme d'une finalité sans reposer au fond sur une finalité réelle.

4- Enfin le beau est ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire. L'explication de cette dernière définition rentre dans celle de la troisième : la satisfaction du beau doit être universelle, quoiqu'elle ne repose point sur ces concepts, et, par conséquent, elle est nécessaire. Kant a consacré une partie de son ouvrage à la justification de ces caractères d'universalité et de nécessité qu'il attribue aux jugements du goût, tout en les considérant comme des esthétiques. Il invoque en dernière analyse une sorte de sensus communis, qui représente les conditions subjectives, mais universelles, du goût. Il faut avouer et cela tient à la nature même de sa théorie, que, malgré tous ses efforts, a laissé beaucoup d'obscurité sur ce point. »⁵⁶

Adolphe Franck semble partager avec moi l'idée que Kant n'a pas su donner une définition satisfaisante du

56 Adolphe FRANCK, *Dictionnaire des sciences philosophiques*, 2^e édition, Librairie Hachette et Cie, 1875, p. 867

phénomène. On parlera également de « *la science du beau dans la nature et dans l'art* ».

De son côté, Hegel (1770-1831) dira de l'esthétique qu'elle est la science qui considère le beau dans l'art. Selon lui, le beau naturel n'est qu'un reflet imparfait et inférieur de la beauté qui appartient à l'esprit absolu. Il vise « *la présentation de la vérité* » sous une forme sensible et permet à l'individu d'accéder à la conscience de soi. « *La nature ne saurait exister en soi, elle ne parvient à sa vérité objective que par l'acte de l'esprit qui en construit la réalité* ». Si j'ai admis que la réalité était une construction subjective de l'esprit, je persiste à croire toutefois qu'une réalité objective existe en dehors de nous. Avec Hegel, on en revient à se demander si l'arbre qui tombe dans la forêt émet un bruit s'il n'y a personne pour l'entendre.

Et l'apparition de la photographie ne change-t-elle pas la donne? Car si une photo permet de mettre en scène la nature, ne deviendrait-elle pas *de facto* esthétique? Même si elle est philosophiquement amusante, la position de Hegel, que je considère ethnocentriste, ne résiste pas à l'analyse quant à moi. Sa conception de la beauté (une expérience sensorielle ou intellectuelle

qui procure une sensation de plaisir ou un sentiment de satisfaction) est pour le moins alambiquée et peu opérationnelle puisqu'il ne donne pas d'indices pour la distinguer du laid comme du banal et même d'un simple bon repas.

L'esthétique vue par Kant et par Hegel ne peut être une science. Comme si la beauté d'une œuvre d'art pouvait être confirmée par une série d'expérimentations scientifiques strictes et qu'un sceau « *beauté garantie* » allait y être apposé.

Tolstoï, qui dénonça toutes les théories de l'esthétique basées sur la beauté, la bonté, la vérité et la morale qui avaient été proposées depuis l'Antiquité jusqu'à son époque, conclura :

« [...] Et, de la sorte, toute l'esthétique, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, échoue à faire ce que nous pouvions compter qu'elle ferait, en sa qualité de soi-disant science; elle ne définit, en effet, ni les qualités et les lois de l'art, ni le beau, ni la nature du goût. Toute cette fameuse science de l'esthétique consiste au fond, à ne reconnaître comme étant artistiques qu'un certain nombre d'œuvres,

*simplement parce qu'elles nous plaisent, et puis ensuite à combiner une théorie de l'art qui puisse s'adapter à toutes ces œuvres. »*⁵⁷

Et l'histoire nous a démontré que ce qui est considéré comme beau est changeant selon les sociétés et les époques. D'où le nombre élevé de théories qui se sont succédé ou qui ont cohabité.

Si on parle de sentiment, d'expérience ou d'émotion esthétique, on se rapporte aux émotions provoquées par une œuvre d'art ou par toute autre chose, aux jugements de l'œuvre, à ce qui est spécifique ou singulier à une expression artistique, à ce qui pourrait se définir comme beau ou agréable par opposition à l'utile, au fonctionnel et au laid.

Théophile Gautier, poète, romancier et critique d'art français du XIX^e siècle, a même écrit dans la préface de son roman *Mademoiselle de Maupin*, qu'« *il n'y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien — l'endroit le plus utile dans une maison, ce sont les latrines* ». ⁵⁸

57 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 47.

58 Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier & Cie, 1835, p. 22.

Mais, à une époque où la sociologie et la psychologie n'existaient pas, pouvait-on vraiment définir autrement l'art qu'en la rattachant à la recherche de la beauté et de la vérité, à la maîtrise d'une technique ou à l'imitation de la nature? Et puis, la quasi-totalité de la production artistique n'était-elle pas assujettie aux besoins de gloire des classes dirigeantes, pour soutenir leur idéologie politique ou religieuse et, enfin, asseoir leur domination sur les populations incultes? Ce sont des individus issus de ces mêmes classes qui devaient définir ce qu'était l'art et à quoi il pouvait bien servir. Ils auraient été bien malvenus de remettre en question une vision du monde qui assurait leur mainmise sur celui-ci...

Comment peut-on prétendre distinguer ce qui était beau de ce qui ne l'était pas? Bien des mouvements idéologiques se sont évertués à définir les canons de la beauté, des recettes qui devaient garantir la réalisation et la conformité des véritables œuvres d'art.

Dans l'avant-propos de la réédition d'*Art et société* de 1997 de Roger Bastide, M. I. Queiroz expose les propos de Bastide qui datent de 1945, les raisons qui,

selon le chercheur, expliquaient l'échec d'une telle quête :

« Pour lui, la même chose se passerait avec l'œuvre d'art : "Si l'œuvre d'un écrivain reflète bien sa conscience psychique, le psychisme, à son tour, est un reflet non seulement de quelques phénomènes physiques, mais aussi des conditions sociales du milieu et du moment. Et les facteurs sociaux sont beaucoup plus importants que les facteurs physiologiques." Ainsi, c'est d'une "esthétique sociologique" bien plus que d'une "sociologie de l'art" que s'occupe Roger Bastide. Il montre que la recherche des canons de beauté, objet des préoccupations d'une esthétique liée à l'axiologie, cherchait un universel qui n'existe pas, puisque chaque société, à chaque époque, a les siens. »⁵⁹

Malgré l'entêtement des bien-pensants à fixer les frontières de la beauté, il s'est toujours trouvé des artistes pour jeter bas, génération après génération, l'édifice de leurs certitudes. Malheureusement, c'était, la plupart

59 ROGER BASTIDE, *Pionnier d'une esthétique sociologique*, in Art et société, Roger Bastide, avant-propos de l'édition française, Maria Isaura Pereira DE QUEIROZ, L'Harmattan, 1997, p. 15.

du temps, pour retomber dans le même piège. Pourquoi ne pas ériger ses propres trouvailles en règle de l'art ? Comme nous l'écrivions plus haut, de nombreux mouvements artistiques se sont succédé pour détrôner leurs prédécesseurs avant d'être eux-mêmes évincés à leur tour. « *À nous les cimaises !* » clamaient les étudiants des beaux-arts... Que les nouvelles générations prennent la place des anciennes, cela est dans l'ordre des choses, me direz-vous. Mais qu'on doive redéfinir l'art à tout coup, cela indique la faiblesse des propositions qui ont été faites.

Pour notre théorie, nous pourrions baser notre définition de l'esthétisme sur une variante de celle des dictionnaires actuels, soit celle d'un

*« Ensemble de caractéristiques qui déterminent
l'apparence d'une chose, souvent synonyme
de design ou d'aspect physique. »*

Mais, afin de tenir compte de ce que j'ai écrit précédemment, je me dois de compléter cet énoncé par :

« ... et marquées par leur conformité relative à une sélection de modèles apparentés de motifs, de formes et d'agencements. Ces ensembles de modèles sont à la fois le produit d'une culture et les porteurs d'idéologies, ils sont rattachés chacun à une époque donnée et servent de ciment social en contribuant à l'intégration des membres et à la construction de l'identité des individus en son sein ».

Évidemment, le mot esthétique peut prendre un autre sens selon qui en discute. Ainsi Jean-Marie Schaeffer parlera du caractère sémantiquement « mou » du terme et du fait de son utilisation usuelle de quasi-synonyme pour l'adjectif « artistique ». Dans son essai, *L'expérience esthétique*, il fait tout de même une distinction que je crois essentielle :

« Assimiler l'esthétique à l'artistique, ou réciproquement, revient à confondre deux activités très différentes : la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que le terme "artistique" se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art. Les ressources et les capacités mises en œuvre dans une relation attentionnelle et

dans un faire sont très différentes, ne serait-ce que parce que, lorsque nous sommes engagés dans un processus d'attention, nous adaptons nos représentations au monde alors que lorsque nous sommes engagés dans un faire nous essayons d'adapter le monde à nos représentations. »⁶⁰

Il précise également la nature du fait esthétique :

« Un fait esthétique n'est ici tel que relativement à un observateur ou un utilisateur. On n'a donc pas besoin de postuler une classe spéciale de propriétés "choseïques" qui seraient les propriétés esthétiques et qui se surajouteraient en quelque sorte aux propriétés banales des choses. La lune reste la même, ai-je dit, que je la regarde pour m'orienter ou que je la contemple esthétiquement, ce qui signifie qu'elle n'acquiert pas de propriétés nouvelles parce que je m'y intéresse esthétiquement. Il se peut qu'en m'y intéressant de cette manière je découvre des propriétés qu'avant je n'avais pas "vues", mais ces propriétés elles aussi sont de simples propriétés "banales". Les prétendues propriétés esthétiques

60 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p. 28-29.

— par exemple l'élégance d'une fleur, la puissance d'un arbre, etc. — ne sont pas des propriétés de la fleur ou de l'arbre, mais, comme Gérard Genette l'a montré de manière très convaincante, des propriétés relationnelles qui “surviennent” sur les propriétés des objets et traduisent notre appréciation positive ou négative de ces propriétés. »⁶¹

On pourrait peut-être penser que l'esthétique est la capacité des choses à évoquer chez un individu des émotions, des sentiments ou des idées qui lui sont par nature étrangères, par simple association d'idées ou similitude de réponses à un stimulus. Peut-on affirmer alors que l'esthétisme est essentiellement un phénomène lié à la psychologie ? Et pourquoi ne pas associer l'esthétisme à un assortiment convenu de supersignes tels que les a définis Abraham Moles ?

61 Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 31.

Les symptômes de l'esthétisme

Dans son essai *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer fait référence aux travaux effectués dans les domaines d'études en esthétique analytique et de la recherche sur l'intelligence. Il présente abondamment les travaux de Nelson Goodman (1906-1998), collectionneur et philosophe américain ayant contribué au développement du courant philosophique de l'*esthétique analytique*.

Celui-ci s'est attardé à approfondir la question de savoir « quand y a-t-il art ? » Ses recherches l'ont donc amené à identifier les symptômes permettant de reconnaître l'esthétique, soit *la densification attentionnelle*, *la saturation attentionnelle* et *l'exemplification métaphorique* ou *expression*⁶².

- *La densification attentionnelle* : c'est le fait que notre capacité de différencier les nuances ou de distinguer les continuités et les discontinuités est sollicitée.

62 Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 35-43.

- *La saturation attentionnelle* : désigne le fait que le nombre de différenciations perceptuelles ou conceptuelles requises lors d'une exploration donnée est plus grand que dans le cas d'une exploration non esthétique. De plus, les schèmes perceptifs (horizontale) l'emportent sur les schèmes conceptuels (verticale).
- *L'exemplification métaphorique* : c'est le fait que telle propriété d'un élément composant une œuvre d'art exprime une émotion, un affect ou une valeur qui sollicite de la part du spectateur un investissement affectif. Il précise que ce n'est que lorsque toutes les propriétés d'un objet ou d'un phénomène deviennent significatives que la relation d'exemplification devient un symptôme de l'esthétisme.

Nous proposera-t-on un jour une application sur notre téléphone mobile pour mesurer en temps réel nos réactions physiologiques et psychologiques afin de confirmer la présence d'une véritable œuvre d'art ?

Avons-nous la certitude que ces symptômes sont exclusifs à l'appréciation esthétique ?

Ainsi, si je me trouve sur le Mont Royal (la montagne surplombant la ville de Montréal, ma ville d'origine) et que je scrute avec émotion le quartier où j'ai grandi afin de repérer les lieux significatifs de mon histoire personnelle, ne suis-je pas en train de recourir à la densification attentionnelle, à la saturation attentionnelle et à l'amplification attentionnelle ?

D'abord, convenons d'une chose : des symptômes ne peuvent en aucun cas servir à définir ce qu'est une chose. Mais, selon moi, ils ne peuvent probablement pas davantage nous aider à déterminer « *quand il y a art* » puisque, selon moi, ces symptômes peuvent apparaître non pas exclusivement lors d'une évocation artistique, mais également lors de la contemplation d'un phénomène naturel (la Lune, par exemple). Ils ne peuvent donc que servir à comprendre les processus qui sont impliqués entre autres dans une activité d'appréciation esthétique.

Pour clore ce chapitre sur les théories philosophiques, je citerai le dernier essai de Normand Baillargeon *L'esprit en marche*. Citant Wittgenstein à propos d'une définition de l'art, il rapporte l'idée que « *c'est la*

recherche même d'une essence de l'art qui est erronée et vouée à l'échec »⁶³.

Baillargeon, qui lui trouve un lien avec le jeu, conclut :

« Il n'y a pas de critère unique qui caractérise tous les jeux. On trouve plutôt un réseau complexe de similarités que s'entrecroisent en une irréductible variété de similitudes et de différences, et l'ensemble des éléments désignés par ce mot, "jeu", ont simplement entre eux un "air de famille" et composent en ce sens une "famille".

On l'aura compris : le concept d'œuvre d'art serait un tel concept et il n'y a pas d'essence de l'œuvre d'art. »⁶⁴

Je ne peux qu'être d'accord avec Baillargeon sur ce point.

Par contre, je n'ai pas bien saisi pourquoi il persiste à se réclamer encore des théories d'Em-

63 Normand BAILLARGEON, *L'esprit en marche*, Essai Libre, 2019, p. 186.

64 *Ibid*, p. 187.

manuel Kant pour sa « *présentation de l'attitude, de l'expérience et du jugement esthétique* »

Il me semble qu'il entretient là une position pour le moins contradictoire. Par contre, ses efforts pour vulgariser les idées du grand philosophe sont louables.

Il les reformule ainsi :

- Le beau est l'objet d'un jugement de goût désintéressé.
- Le beau est ce qui plaît universellement sans concept.
- Le beau est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle est perçue dans cet objet sans représentation d'une fin.
- Est beau ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire.⁶⁵

Mais, comme pour les symptômes de l'esthétisme de Schaeffer, on peut se poser la question : Est-ce utile pour comprendre ce que font les artistes ?

65 Normand BAILLARGEON, *Ibid*, p. 196.

LES NORMES DE LA BEAUTÉ

Comme on l'a vu, de nombreuses lois de l'esthétisme ont été promulguées à chaque époque pour établir les canons de la beauté. On a vu apparaître l'art des diagonales, la porte d'harmonie, la règle du nombre d'or, les lignes de force, le ou les points de force, le centre, la composition dite de Charles VII, la composition académique centrée, l'ellipse, la règle des tiers, la perspective, la règle des trois plans, le tracé régulateur, le sens de la lumière, la couleur, la couleur bouchée, la règle de la valeur, le degré de saturation : *push and pull*, la règle du contraste simultané, l'interaction des couleurs, les *patterns* ou motifs répétés, les accords harmonieux à 3, 4 et 6 tons, etc.

Or, chacune de ces règles procède d'une logique particulière liée à la culture et à l'époque auxquelles elle appartient. L'histoire de l'art a bien relevé la corrélation de l'évolution des arts et de l'avancement de la science, de la technologie et des croyances. Ces règles consolident l'idée qu'une société se fait de la réalité en véhiculant à travers les manières de faire, l'esthétique développée, les techniques utilisées et les sujets abordés, les paradigmes, les valeurs et la vision du monde

propres à leur époque. On n'a qu'à songer à l'introduction de la perspective et le recentrage des compositions autour de l'homme qui accompagnèrent les révolutions de la pensée de la Renaissance. L'apparition de l'impressionnisme, du surréalisme et du cubisme accompagnant l'avènement de la photographie, de la psychologie, du structuralisme et du constructivisme aux XIX^e et XX^e siècle sont du même ordre.

Comme on l'a vu, ces règles permettent d'encenser les œuvres qui s'y soumettent et, de facto, d'exclure celles qui y dérogent. Cela explique les luttes incessantes, de génération en génération d'artistes, pour les maintenir ou les remplacer par d'autres qui correspondent aux nouvelles avancées de la pensée, du savoir et des techniques ou, plus simplement, pour obéir aux nouvelles modes.

D'où également ces catégories « à part » qui ont été créées sur mesure pour incorporer au fur et à mesure les œuvres artistiques des cultures non occidentales ou des civilisations disparues que les voyageurs et explorateurs rapportaient de leurs voyages d'exploration.

Autre ajustement à l'époque du romantisme, le qualificatif *sublime* fut introduit par les théoriciens pour intégrer dans leurs discours les caractéristiques de dysharmonie, de dissonance, de démesure, de désordre et de dissymétrie qui marquaient les œuvres de cette époque.

L'invention de la photographie a également changé la donne puisqu'on ne construisait plus une image, on se limitait à en fixer le sujet dans un cadre déterminé, par souci purement esthétique ou d'efficacité. Des lois furent bientôt promulguées par des spécialistes et des maîtres pour garantir à tous la possibilité de « réussir une belle photo ». Mais les véritables artistes de la photographie ne se sont jamais empêchés de les enfreindre sans vergogne.

Aujourd'hui, l'art *trash*, les performances, les interventions sociales de l'ATSA (actions terroristes socialement acceptables) et les installations controversées telles *Vanitas – Robe de chair pour albinos anorexique* de l'artiste Jana Sterbak et *Cloaca No. 5 – la machine à caca* de l'artiste belge Wim Delvoye, nous renvoient à nos devoirs : est-ce que la notion d'esthétisme a toujours sa place dans la définition de l'art ?

L'objet d'art et l'objet utilitaire

L'esthétisme étant compris comme une recherche d'une harmonie des formes et des couleurs dans le design d'un objet utilitaire fait-il de cet objet une œuvre d'art ?

Selon moi, l'œuvre d'art en tant que telle est l'expression d'un individu qui vise à communiquer un message. L'objet de design, que ce soit un bibelot, un meuble ou un élément d'architecture, procède d'ailleurs en instillant une esthétique dans notre environnement. Dans l'objet utilitaire esthétique s'exprime une façon d'être qui est à la fois porteuse de culture et d'idéologie. Les choix que nous faisons, quand vient le moment d'acquérir des objets utilitaires, sont dictés par nos valeurs, notre culture et notre idéologie. Nous choisirons donc le design qui correspond le mieux à notre *personnalité* et qui exprimera le mieux aux yeux des autres qui nous sommes. Le design des objets façonne alors notre environnement, notre réalité. Il donne une image de nous-mêmes qui est le reflet de ce que nous sommes (ou de ce que nous désirons paraître), autant pour nous conforter nous-mêmes dans cette identité que dans celle que nous désirons

présenter aux autres. Il nous conforte dans nos choix, dans notre identité et dans nos actes.

Pourtant, la frontière sera parfois mince entre l'artisanat et la création artistique pour certains objets. Et, est-ce que toutes les compositions musicales faites pour la publicité sont *de facto* artistiques? Confusion, comme toujours... Est-ce notre regard qui transforme les objets utilitaires en objets d'art? Qu'on songe aux épopées de la Grèce antique transposées sur des vases et aux superbes cariatides qui servent de colonnes aux temples. Penchons-nous également sur la relation particulière qu'entretenaient les civilisations sino-japonaises aux objets. D'ailleurs, est-ce que toutes les civilisations non occidentales avaient des concepts équivalant à ceux des civilisations européennes pour parler de l'art, de l'esthétique et des artistes avant leur première rencontre avec celles-ci?

Doit-on conclure qu'il peut y avoir de l'art sans esthétisme ainsi que de l'esthétisme sans œuvre d'art? Si un objet d'art peut aussi prendre l'apparence d'un objet utilitaire et fonctionnel, tous les objets esthétiques ne sont pas nécessairement artistiques.

Mais alors, qu'est-ce qui en fait des œuvres d'art? Il faut chercher ailleurs les bases d'une véritable définition.

L'Art pour l'art

L'art pour l'art n'est pas à proprement parler une théorie artistique. C'est plutôt une idéologie artistique qui a dominé du XIX^e siècle au XX^e. On attribue sa théorisation au poète, romancier et critique d'art français Théophile Gautier (1811-1872). Wikipédia définit ainsi ce mouvement artistique : « *L'Art pour l'art est un slogan apparu au début du XIX^e siècle. Il énonce que la valeur intrinsèque de l'art est dépourvue de toute fonction didactique, morale ou utile.* »⁶⁶

L'art pour l'art est donc une fausse piste pour trouver une définition qui embrasse la totalité des pratiques artistiques. Selon moi, elle n'est que le reflet de l'état d'esprit qui prévalait à une époque importante pour l'Occident, celle où la recherche et la création artistiques se sont enfin libérées des contraintes des académistes ainsi que des codes de morale imposés par l'Église et la bonne société. Que cette liberté créatrice ait éclairé ensuite toute l'humanité ne fait pas de doute, mais elle n'est que circonstancielle dans le

66 *L'Art pour l'art*, Wikidédia, l'encyclopédie libre, récupéré le 10 mars 2020 <https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_pour_l%27art>.

temps et tout travail théorique qui s'y rattache ne peut s'appliquer que dans ce contexte.

Pour illustrer cette recherche de liberté, voici quelques extraits de différents manifestes qui ont marqué l'histoire de l'art du XX^e siècle :

Publié en 1924, le manifeste d'André Breton définissait ainsi le surréalisme :

*« SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »*⁶⁷

Il y déclare sa soif de liberté :

« Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre non-conformisme absolu pour qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. Il ne saurait, au

67 André BRETON, *Manifeste du surréalisme*. 1924, p. 12.

contraire, justifier que de l'état complet de distraction auquel nous espérons bien parvenir ici-bas. La distraction de la femme chez Kant, la distraction "des raisins" chez Pasteur, la distraction des véhicules chez Curie sont à cet égard profondément symptomatiques. Ce monde n'est que très relativement à la mesure de la pensée et les incidents de ce genre ne sont que les épisodes jusqu'ici les plus marquants d'une guerre d'indépendance à laquelle je me fais gloire de participer. Le surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. »⁶⁸

Ici au Québec, les artistes accuseront un certain retard sur « la métropole » qu'est Paris pour la plupart des disciplines artistiques. Mais les fréquents voyages qu'ils y feront pour faire la guerre ou des études les mèneront sur les mêmes sentiers. Ainsi, les Automatistes de Borduas annonceront le vent de changement qui balayera bientôt la province de Québec. Les Automatistes affirmeront cet engagement dans le manifeste du Refus global :

68 André BRETON, *op. cit.*, p. 23.

« [...] D'ici là notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée, mais facile d'évitement. Refus de se taire — faites de nous ce qu'il vous plaira, mais vous devez nous entendre — refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang!

Place à la magie! Place aux mystères objectifs!

Place à l'amour!

Place aux nécessités ! Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

Le passé dut être accepté avec la naissance il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui.

Il est naïf et malsain de considérer les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inaccessibles à l'homme présent. Certes, ces qualités sont hors d'atteinte aux habiles singeries académiques, mais elles le sont automatiquement chaque fois

qu'un homme obéit aux nécessités profondes de son être; chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau. Définition de tout homme, de tout temps.

Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé.

Il suffit de dégager, d'hier les nécessités d'aujourd'hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.

Nous n'avons pas à nous en soucier avant qu'il ne soit. [...]

[...] Hier, nous étions seuls et indécis.

Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses; déjà elles débordent les frontières.

Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire.

Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie⁶⁹ resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.

D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux être, sans crainte des longues échéances, dans l'encourage-

69 Note de l'auteur : Ici, je crois nécessaire de spécifier que, d'après les discussions que j'ai eu avec Jean-Paul Mousseau, un des signataires du manifeste qui m'a enseigné à l'UQAM, la notion d'anarchie évoquée à l'avant-dernier paragraphe du texte était plus que vague dans l'esprit de Borduas et de son groupe.

ment ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération. »⁷⁰

Même type de déclaration de la part des Plasticiens, un groupe pourtant réfractaire aux dogmes artistiques des Automatistes :

« [...] Prisme d'Yeux s'ouvre à toute peinture d'inspiration et d'expression traditionnelle. Nous pensons à la peinture qui n'obéit qu'à ses plus profonds besoins spirituels dans le respect des aptitudes matérielles de la plastique picturale.

Nous cherchons une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait adultérer l'expression et compromettre sa pureté.

70 Paul-Émile BORDUAS, *Manifeste du Refus global*, autres signataires : Madeleine ARBOUR, Marcel BAR-BEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FER-RON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louis RENAUD, Françoise RIOPELLE, Jean-Paul RIOPELLE, Françoise SULLIVAN, Montréal, 1948.

Peinture pure? — Si l'on veut.

Mais purifier l'expression ne réduit la valeur humaine de l'œuvre. C'est plutôt l'élever à un état supérieur d'où s'étendra davantage son rayonnement. [...] »⁷¹

Enfin libérés des contraintes de la morale et de l'idéologique et ayant appris à dépasser leurs propres inhibitions, les artistes seront dès lors en mesure d'explorer leurs propres limites.

Nous nous attarderons plus loin à comprendre ce qui a amené un grand nombre d'artistes, dans les années 60 et 70, à renier cet héritage de liberté pour adhérer à des idéologies totalitaristes.

71 Jacques DE TONNANCOUR, *Manifeste du Prisme d'yeux*, autres signataires : Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jean Benoit (Je Anonyme), Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan (fondateur), Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber, Montréal, 1948, récupéré le 31 mai 2018 <http://www.conseildesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_prisme_dyeux.htm>.

L'approche structuraliste et phénoménologique

Au cours du XX^e siècle, de nombreuses tentatives ont été faites afin de circonscrire les théories artistiques de façon rationnelle. Les chercheurs ont tenté de tracer un lexique des codes utilisés par les artistes, surtout en ce qui a trait à la peinture, à la sculpture et aux images. Plusieurs des trouvailles de ces chercheurs ont d'ailleurs été détournées pour un usage publicitaire ou de propagande. En recourant aux nouvelles connaissances en psychologie et en sociologie, on a entrepris d'asservir les masses afin de faciliter leur exploitation.

Dans sa théorie des objets, Abraham Moles oppose le contenu esthétique au contenu sémantique. Il ordonne les différentes disciplines artistiques dans une échelle dont les valeurs passent du plus esthétique au plus sémantique.

Ainsi, il élabore cette liste en débutant par la musique abstraite et enfile à la suite chacune des autres disciplines, musique figurative, peinture, sculpture, architecture, danse, poésie, cinéma, théâtre, littérature, parole (éloquence).

On peut s'étonner que, pour les arts visuels, il ne différencie pas l'art figuratif de l'art abstrait ni la danse moderne du ballet classique alors qu'il le fait pour la musique. Question d'une préférence personnelle de Moles pour la musique peut-être. De plus, il y a des disciplines qu'il a totalement ignoré tels le mime, la gravure, le conte oral ; j'en oublie probablement d'autres. Évidemment, on comprendra que plusieurs disciplines n'existaient tout simplement pas à son époque tels les arts interactifs, les arts numériques, l'art vidéo, le web art, etc. Alors, qu'en serait-il aujourd'hui si on refaisait une telle classification sur la base de ses théories ?

Mais, outre celle de la subjectivité apparente d'une telle classification, la véritable question reste pour moi de savoir si les deux caractéristiques que Moles oppose, soit l'esthétique et la sémantique, suffisent à circonscrire une œuvre d'art dans sa totalité.

« Abraham Moles en déduit une définition du beau, indépendante de critères absolus, en particulier de critères métaphysiques, au profit d'une caractérisation statistique : la beauté est liée à des propriétés statistiques, démontrables statisti-

quement, susceptibles en outre de contrôle expérimental, qui appartiennent à la relation existante entre le message artistique et le récepteur du message en question. Elle n'est plus, a priori, considérée en tant que valeur transcendante (celle des philosophies classiques depuis Platon). »⁷²

Dans sa critique de la Théorie des objets de Moles, Jean Feller écrit :

« ... le rôle esthétique des objets a été non pas passé sous silence puisqu'il est indiqué dans une courte page, mais, pourrait-on dire, escamoté. Une lecture attentive de l'ouvrage le fait comprendre : l'auteur n'a pas pu accorder au rôle esthétique une véritable place parce qu'elle ne s'intègre pas à sa théorie. »⁷³

72 Jean-Claude CHIROLLET, *Art et théorie de l'information dans l'oeuvre d'Abraham MOLES (1920-1992)*, ARCHÉE, revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture,, récupéré le 26 avril 2017 <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=167¬e=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=c2b62e35e8b0d2f7370e4c673ebfb7f6>>.

73 Jean FELLER, *Théorie des objets d'Abraham A. Moles*, In *Communication et langages*, n° 19, 1973. p. 122-123.

Ainsi, Moles ne tente pas de concilier l'inconciliable. Moles ne présente pas de définition pour l'esthétique, ce qui pourrait paraître être une lacune. Mais ce n'en est pas une, car cela impliquerait de devoir accepter un rôle pour la subjectivité. Il évite donc de la définir en la ramenant plutôt à une statistique sur la popularité d'une propriété ou des rapports entre plusieurs des propriétés objectives d'une œuvre. La beauté se définit donc par sa reconnaissance par une majorité d'individus ; nous ne sommes pas loin des *Star académies* de ce monde.

Selon Moles, tout tableau présente des taches lumineuses élémentaires avec chacune une position, une intensité, une couleur et une durée de présence.

L'information sémantique consiste, selon lui, en des formes élémentaires, des plages colorées, des géométries :

- Formes reconnaissables, répertoire des objets
- Lois de liaisons fonctionnelles des objets représentés
- Lois de la perspective

- Lois de propriétés colorées
- Lois de logique universelle
- Contraste de couleur en soi
- Contraste clair/obscur
- Contraste chaud/froid
- Contraste de complémentaires
- Contraste simultané
- Contraste de qualité lumineux/terne
- Contraste de quantité

Pour Moles, l'information esthétique répond aux *Lois d'harmonie des couleurs* et présente un style formel, des valeurs dominantes et des contrastes imposés.

Cette information est captée par l'œil de l'observateur dont la capacité de différenciation de la rétine doit être prise en considération. Cette captation est de l'ordre de la psychophysiologie selon Moles.

En transposant cette logique dans un autre champ de connaissance, on pourrait penser que, pour bien connaître son automobile, il suffit de l'analyser dans ses moindres détails, de connaître sa mécanique, de

démonter pièce par pièce un véhicule, d'apprécier son design original, puis de consulter tous les livres techniques et les critiques d'experts à son sujet. Or, comme dirait sûrement mon beau-frère qui s'y connaît, rien ne vaut l'expérience de « *rouler avec un char* » pour savoir à quoi on a affaire...

On doit donc convenir que tous les critères et attributs qui sont utilisés pour décrire une œuvre d'art ne suffisent pas à expliquer le phénomène qui se produit lorsque nous nous extasions devant un véritable chef-d'œuvre, cette rencontre que Jean-Marie Schaeffer nomme *l'expérience esthétique*, comme nous l'avons vu plus haut, mais dont la nature exacte nous échappe encore à cette étape-ci.

Les théories institutionnelles

Comprenant le cul-de-sac théorique où menait la subjectivité des critères avancés par les théories de l'esthétisme (le beau et le sublime), l'hédonisme (le plaisir) et la révélation (la vérité), plusieurs chercheurs, comme Abraham Moles, ont cru pouvoir bâtir une nouvelle définition de l'art plus objective, plus scientifique. Ils se sont basés sur le contexte de la production et de la diffusion des œuvres.

Cometti commente ainsi son avènement :

« On l'aura compris, se dessinent ici à grands traits les contours d'un cadre qui est celui du "monde de l'art" et de la "culture" [...] Les attributs du "monde de l'art" s'y sont avantageusement substitués à ceux du beau, à ceci près que la "subjectivité" qui en constituait le pôle majeur a été remplacée dans cette fonction par l'universalité d'un schème qui fait se conjuguer les conditions institutionnelles et les capacités de réception d'un

*public dont l'hétérogénéité ne peut entrer en ligne de compte ».*⁷⁴

On le sait, les institutions de conservation et de diffusion culturelles jouent un très grand rôle dans le processus de reconnaissance des artistes. Elles ont en fait la capacité d'imposer à leurs publics une idée de ce qui doit être considéré comme étant de l'art. Hors d'elles, il est très difficile, voire pratiquement impossible, de parvenir à la reconnaissance professionnelle. Elles disposent d'un grand pouvoir sur la définition de ce champ d'activités.

Arthur Danto a été un philosophe et un important critique d'art américain. Il est également l'auteur de *La transfiguration du banal* et de *La fin de l'art*. Dans les années 60, il a été à l'origine de cette nouvelle et importante théorie artistique, la théorie institutionnelle de l'art, avec laquelle il a cherché à circonscrire un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un objet donné soit considéré comme une œuvre d'art.

74 Jean-Pierre COMETTI, *La force d'un malentendu, Essai sur l'art et la philosophie de l'art*, Questions théoriques, collection Sagio Casino, pp 22-23, 2009.

Selon lui, pour devenir des œuvres d'art, les objets du monde réel doivent être extraits et intégrés dans un monde différent, celui de l'art, auquel ne participent que les objets interprétés. Pour cela, une interprétation ordinaire ne suffit pas. « [Il faut] *que cette interprétation soit artistique, c'est-à-dire que cette interprétation se fasse relativement à une théorie de l'art . [...] On ne peut voir quelque chose comme une œuvre d'art que dans l'atmosphère d'une théorie artistique et d'un savoir concernant l'histoire de l'art* », écrit-il. Il ajoute : « *Ce n'est pas une question de fait, c'est une question logique. Sans théorie de l'art, le monde de l'art ne saurait subsister* ». ⁷⁵

George DICKIE a écrit dans *Tracés*, une revue de sciences humaines, écrit :

« George Dickie compte parmi les acteurs principaux de l'introduction de la problématique des institutions dans la philosophie analytique de l'art, et plus généralement dans l'étude de l'art. L'idée fondamentale de l'approche institutionnelle

75 Arthur DANTO, *La transfiguration du banal - Une philosophie de l'art*, Éditions du Seuil, 1981, In *La maison de la théorie*, Roland Xaintrilles, 2011, p. 217-8.

*de l'art est que pour expliquer ce qui fait qu'un objet donné est ou non une œuvre d'art, il faut s'intéresser non seulement aux propriétés intrinsèques de cet objet, mais aussi, et surtout, à la place qu'il occupe au sein du contexte institutionnel fourni par ce que l'on peut appeler "le monde de l'art" ».*⁷⁶

D'autres théoriciens abordent cette définition par rapport au marché de l'art, dont Pierre Bourdieu (1930-2002), un des sociologues français les plus importants de la seconde moitié du XX^e siècle. Voici, cité et commenté par Luc Boltanski dans un essai :

« Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue ou reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaire pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour

76 George DICKIE, *La nouvelle théorie institutionnelle de l'art*, Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 30 novembre 2011, récupéré le 21 janvier 2019 <<http://journals.openedition.org/traces/4266> ; DOI : 10.4000/traces.4266>.

*objet non seulement la production matérielle de l'œuvre, mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre. ».*⁷⁷

Commentant ce texte de Bourdieu, Dominique Château précise :

*« [...] son but n'est pas d'expliquer le caractère artistique comme tel, puisque ce qui fonde l'existence même de l'œuvre d'art, ce n'est pas qu'il existe des artistes et des œuvres, mais, réglé par le champ spécifique, un système de croyances en l'artiste et en l'œuvre qui produit les artistes et les œuvres : "Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste, mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste". »*⁷⁸

77 Luc BOLTANSKI, *Le champ des représentations* (chap. I de la deuxième partie), Paris Minuit, coll. Minuit, 1982, p. 318.

78 Dominique CHÂTEAU, *Définir l'art, pour finir, encore*, Percée, p. 50, récupéré le 8 juin 2017 <http://www.persee.fr/doc/es-pat_0339-3267_1994_num_55_1_3907>.

Dans l'absolu, ces théories n'affirment-elles pas qu'avant l'avènement des musées et des galeries d'art, il n'y avait ni œuvres d'art ni artistes? Que toutes les pratiques individuelles qui sont parallèles aux réseaux officiels ou dits alternatifs ne peuvent pas être considérées comme de l'art?

On pourrait penser que Danto était pleinement conscient qu'une théorie artistique institutionnelle qui servirait à valider le statut d'œuvre artistique pour une catégorie d'objets ou d'activités donnée ne pouvait s'appliquer universellement. Parce que dans notre culture, nous avons accordé à des institutions particulières le rôle de déterminer ce qui devait et ce qui ne devait pas être considéré comme œuvre d'art. Est-ce que dans une société où de telles institutions n'existent pas, la notion d'œuvre artistique peut tout de même exister? C'est très probablement le fait de reconnaître un statut particulier pour cette catégorie d'objets et d'activités qui amène dans une société la nécessité de créer de telles institutions.

Aussi, reconnaissons-le, avant même que les concepts d'art et d'artiste existent, il y a eu des individus sensibles qui, pour des besoins de toutes sortes, ont exprimé

leur génie en produisant des œuvres. Nos institutions ne leur ont reconnu un statut artistique que par après. Prenons les merveilleux dessins de la grotte de Lascaux. Leurs auteurs voulaient-ils consacrer le site à leurs divinités, à la nature ou s'en servaient-ils simplement à des fins pédagogiques afin de former la relève chez les chasseurs et les cueilleurs ? Nous ne le saurons peut-être jamais, mais l'expression de leurs talents et de leur génie reste indéniable. Toutefois, gageons que jamais ils n'ont eu l'intention de réaliser au fond de leur grotte une œuvre artistique comme telle.

Nos institutions sont issues de la culture occidentale et se sont propagées dans l'ensemble des civilisations de la planète. Elles sont le reflet de valeurs et d'usages qui sont relativement contemporains. Peut-être en ira-t-il autrement demain. Alors, que valent les théories institutionnelles ?

Dans son essai *L'esprit en marche*, Normand Baillargeon écrit à propos de la théorie de Dickie :

« Je trouve pour ma part que cette théorie ressemble un peu à une pirouette en forme de cercle vicieux et je la tiens pour très insatisfaisante, notamment

parce qu'elle ne dit rien des raisons pour lesquelles on choisit d'élever un objet au statut putatif d'oeuvre d'art, ni de la valeur de ces raisons. »⁷⁹

En 1898, soit plus de 80 ans avant que Danto ne publie sa théorie institutionnelle, Léon Tolstoï écrivait :

« L'art des classes supérieures manque de ce critérium, et c'est pourquoi ceux qui veulent apprécier cet art sont forcés de s'accrocher à quelque critérium extérieur. Et ce critérium, ils le trouvent dans les jugements de "l'élite", c'est-à-dire dans l'autorité d'hommes que l'on considère comme plus instruits que les autres, et non seulement dans leur autorité, mais dans la tradition formée par un ensemble d'autorités de ce genre. Mais cette tradition est extrêmement trompeuse, tant parce que "l'élite" se trompe très souvent, que parce que des jugements qui ont eu du prix en leur temps cessent d'en avoir dans un autre temps. Or les critiques,

79 Normand BAILLARGEON, *op. cit.*, p. 183.

*faute d'avoir une base solide pour leurs jugements,
se cramponnent obstinément à leurs traditions. »⁸⁰*

Ce texte devrait renforcer notre méfiance vis-à-vis des théories qui semblent mettre *la charrue devant les bœufs*. En effet, il n'y aurait jamais eu de théoriciens de l'art s'il n'y avait pas eu au préalable des arts et des artistes. Par contre, ces derniers se sont passés de ces titres et de ces théories durant des siècles...

Si l'on devait accepter l'idée que seules les œuvres d'artistes reconnus par nos institutions culturelles (ou politiques) sont de véritables œuvres d'art, ces organismes disposeraient en fait du pouvoir de décréter qui est un artiste et qui ne l'est pas. Et que se passerait-il si ces institutions étaient idéologiquement inféodées? On n'a qu'à songer aux régimes totalitaires du vingtième siècle pour comprendre que cela est une impasse.

Pouvons-nous nous permettre d'accepter cela? Mais n'est-ce pas ce que les institutions font déjà depuis des lustres?

80 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 125.

LE STATUT PROFESSIONNEL DE L'ARTISTE

Depuis 1980, l'UNESCO propose une définition ouverte, déterminée par la conscience individuelle, dans son document *Recommandation relative à la condition de l'artiste* :

« On entend par artiste toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui, ainsi, contribue au développement de l'art et de la culture, qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. »⁸¹

Par contre, l'organisme n'a proposé aucune procédure de reconnaissance basée sur cette définition qui pourrait guider le processus même de reconnaissance. Aurait-ce été souhaitable que cela soit fait? La question demeure.

81 *Recommandation relative à la condition de l'artiste, Section I.1, Recommandation relative à la condition de l'artiste adoptée par la Conférence générale à sa vingt et unième session, Belgrade, 1980, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, p. 21-25.*

Selon une étude sociodémographique et socioéconomique réalisée en 1985 par Pierre Jalbert, et effectuée auprès des artistes professionnels québécois en arts visuels, on constate que pour la majorité des artistes québécois, la pratique de l'art devrait être la pierre angulaire d'une définition du professionnalisme en art.⁸²

Mais, selon les articles 7 et 8 de la section I du chapitre II de la Loi sur le statut professionnel des artistes du Québec, il en va autrement :

STATUT D'ARTISTE PROFESSIONNEL

- Article 7— A le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d'art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes :
 - 1° il se déclare artiste professionnel.
 - 2° il crée des œuvres pour son propre compte .

82 Pierre JALBERT, *Un portrait socio-démographique et socio-économique des artistes québécois en arts visuels : 1985*, Cahiers des arts visuels au Québec, n° 28, Montréal, hiver 86, p. 40.

- 3° ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur.
- 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature.
- Article 8— L'artiste qui est membre à titre professionnel d'une association reconnue ou faisant partie d'un regroupement reconnu en application de l'article 10, est présumé artiste professionnel.⁸³

Au regard de cette réglementation, il peut sembler facile pour un artiste d'obtenir un statut de professionnel au Québec.

Mais la réalité est tout autre. L'application de la Loi sur le statut professionnel des artistes est gérée par des associations d'artistes différentes pour chacun des champs disciplinaires. Et pour chacune de ces disci-

83 *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs, (L.R.Q.C. S-32.01)*, souvent appelée plus simplement Loi S-32.01, articles 7 et 8 de la section I du chapitre II.

plines, l'organisation responsable détermine les conditions à rencontrer pour *répondre aux exigences de la loi*, ce qui complexifie d'une façon parfois arbitraire l'obtention du statut.

La reconnaissance des pairs :

Le prétendant au titre d'artiste doit-il absolument se constituer un réseau composé de parrains, des créateurs, des spécialistes de l'art ou des diffuseurs pour répondre de lui devant les instances accréditrices ?

N'y a-t-il pas risque de copinage ou de discrimination ? Ou, plus simplement, d'échapper quelque chose d'important ?

Cela en va ainsi pour la sélection des professeurs dans les départements universitaires ou collégiaux comme dans toute organisation humaine. Même si, de nos jours, la plupart des écoles se sont affranchies de l'esprit des « Beaux-Arts » et des notions de classicisme, de canons de la beauté et des dictats idéologiques des états, il est évident qu'à moins de consignes contraires de leur direction, les personnes chargées d'entériner l'embauche des nouveaux professeurs dans un département favoriseront systématiquement les candidats présentant un degré confortable de conformité avec le point de vue dominant au sein du corps professoral, que ce soit en termes d'idéologie, de pratique, d'approches pédagogiques ou d'écoles de pensée. Ils

renforceront de ce fait leur influence sur les orientations de l'institution ainsi que leur capacité à drainer ses ressources. Ils bénéficieront individuellement et collectivement des gains éventuels en rayonnement sur le milieu culturel et en autorité dans leur champ disciplinaire. Par conséquent, ils auront avantage à écarter ceux et celles qui risquent de remettre en question la quiétude de l'ordre établi et à isoler les pratiques déviantes. De nombreux exemples d'expulsion ou de mise à l'écart d'*hérétiques* confirment ce biais, et ce, dans toutes les sphères de l'activité humaine.

Même si on a récemment parlé d'un certain assouplissement dans l'application des exigences pour la reconnaissance du statut professionnel, on imagine aisément qu'il peut en être de même pour les organismes d'accréditation.

Les artistes qui siègent aux comités de jury pour l'attribution des bourses gouvernementales souvent sont choisis parmi les récipiendaires de ces mêmes bourses des années antérieures. On se souviendra que, dans les années 70 et 80, la rumeur laissait planer un doute sur leur objectivité. On les suspectait de favoriser systématiquement leurs amis et leurs alliés afin que ceux-ci

leur retournent l'ascenseur lorsqu'ils siègeraient à leur tour aux comités de jury l'année suivante.

Si l'on regarde du côté des artistes issus de la diversité, le problème provient du fait que, même s'ils détiennent une formation spécialisée et une expérience de travail importante dans leur domaine, nombre d'entre eux ne parviennent toujours pas à pénétrer les milieux culturels québécois.

Faire partie du « bon clan » ne s'applique donc pas seulement à l'appartenance disciplinaire. Jérôme Pruneau, directeur général de l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM), fait le constat pour les artistes immigrants dans son essai *Il est temps de dire les choses* que, même avec la reconnaissance, l'essentiel est d'avoir des gens sensibles à la diversité dans les lieux de décision capables d'ouvrir les portes aux artistes immigrants :

« Savoir qui a le pouvoir d'agir, qui prend en fin de compte les décisions, qui choisit est sans doute l'enjeu principal pour permettre au milieu des arts et de la culture, et plus largement au niveau social

tout entier, d'aller de l'avant en termes de représentation de la diversité dans la sphère publique. »⁸⁴

84 Jérôme PRUNEAU, *Il est temps de dire les choses*, Éditions NORD/SUD, 2015, Montréal, p. 67.

Une formation reconnue :

De nombreux artistes en herbe fréquentent les centres de loisirs où ils apprennent à développer leurs talents. Relativement peu d'entre eux poursuivront leur formation dans des programmes collégiaux ou universitaires en art. Même si la plupart d'entre eux n'aspirent pas à une carrière artistique ni même à atteindre un niveau professionnel dans leur pratique, il y en a pourtant quelques-uns qui y parviennent régulièrement. La reconnaissance de leur talent devient alors pour ceux-là une quête des plus hasardeuse.

En effet, que peuvent espérer des artistes autodidactes ou ceux qui ont fait leur apprentissage par d'autres modes de transmission des savoirs que ceux reconnus habituellement par les instances accréditrices ?

« Mais dans le milieu artistique, on sait combien certaines formes de formation peuvent avoir de la valeur ou du sens, voire l'absence de formation pour tous les artistes autodidactes, et ils sont nombreux. Exit ainsi les ateliers spécialisés comme en théâtre, les cours particuliers comme en musique ou en arts visuels, les écoles privées d'art

*appliqué, etc. Exit aussi l'apprentissage informel, mais d'ordre culturel que connaissent certains pays, notamment par la transmission de maître à élève ou encore, ou encore en Afrique par exemple, l'école des griots. »*⁸⁵

85 Jérôme PRUNEAU, op. cit., p. 77.

La diffusion de ses œuvres dans des lieux reconnus :

Le principal problème qui se pose est que le nombre de lieux qui sont effectivement accrédités est très restreint alors que le nombre d'artistes qui veulent y produire leurs œuvres grossit chaque année.

Comme le principal critère pour accéder à ces espaces est la reconnaissance du statut de professionnel, l'artiste en début de carrière y a difficilement accès. Il y a bien des programmes pour accueillir les jeunes artistes qui débudent, mais qu'arrive-t-il lorsque le démarrage de cette carrière est tardif; ou quand l'artiste à plus de cinquante ans? Cela devient donc un cercle vicieux; pas d'accès aux espaces reconnus, pas de statut professionnel; pas de statut professionnel, pas d'accès aux espaces reconnus.

Et il y a tous ces artistes qui, pour des raisons de stratégie ou de valeurs, ne souhaitent pas nécessairement présenter leurs créations dans les lieux dits reconnus. Nombre d'artistes socialement engagées privilégient en effet les interventions dans un contexte où ils pourront rencontrer « le vrai monde ». Exposer des toiles dans un café, peindre une murale dans une ruelle, présen-

ter une installation éphémère sur la place publique ou dans le hall d'entrée d'un bâtiment à vocation autre que culturelle ne plaide pas en faveur du statut professionnel pour un artiste ; y danser, y jouer du théâtre ou de la musique non plus.

Cela devient plus que problématique quand on sait que l'absence d'une telle reconnaissance professionnelle se traduit par une inaccessibilité aux ressources techniques, aux allègements fiscaux et, surtout, aux bourses de création et de diffusion ainsi qu'à l'aide à l'exportation et au perfectionnement. Il devient même un cercle vicieux pour qui ne réussit pas à trouver la porte dérobée. Pas de reconnaissance, pas de diffusion ; pas de diffusion, pas de subvention ; pas de subvention, pas de production ; pas de production, pas de reconnaissance, etc.

Les théories institutionnelles de l'art idéologiquement inféodées aux lois du marché?

Les contours du champ d'activité étant flous, on se repose sur des experts pour guider nos pas. Mais que vaut leur expertise si, au départ, ils ne s'entendent pas entre eux sur une même définition de ce qu'est l'art? Que vaut leur opinion si elle ne repose que sur celle d'experts qui se basent eux-mêmes sur l'opinion d'autres experts? Alors, peut-on considérer que le système de validation institutionnel repose sur une *pétition de principe*, une des formes du sophisme (exemple : *Dieu existe, car la Bible le dit, la Bible dit la vérité, car elle est d'inspiration divine*)? On devrait en déduire que si un seul expert commet une erreur de jugement ou trompe sciemment les gens qui se fient à son opinion, c'est tout l'édifice de l'art et de son marché qui s'en trouve menacé. N'est-ce pas déjà le cas?

Dois-je rappeler que le jugement des experts a été souvent entaché d'erreurs de bonne foi, mais également de fraudes et de magouilles de toutes sortes? Rien n'est plus facile, pour un pseudo-expert, que de produire une fausse expertise et de tirer avantage

de sa position d'autorité dans un champ de l'activité humaine où règne un tel chaos épistémologique.

La question qui se pose ici est de bien comprendre ce besoin qu'ont les institutions de chercher à authentifier les œuvres d'art. Outre pour répondre à un besoin important pour les historiens de l'art et de l'humanité, cette authentification est d'abord utile pour rassurer les uns, les galeristes et les collectionneurs, sur la valeur monétaire réelle de leurs acquisitions, et les autres, les diffuseurs et les gérants, sur la justesse de leur propre jugement avant d'acquérir, de produire un artiste ou d'exposer une œuvre en public.

S'il est question ici de la crédibilité et de la réputation des experts, ce ne l'est qu'accessoirement. La véritable et fondamentale question est davantage celle de l'argent. Les théories institutionnelles sont, d'abord et avant tout, garantes de la pérennité du marché de l'art, de ses institutions, de la valeur des collections et de la structure de pouvoir au sein de notre société. Elles ne servent en rien à définir l'art.

Ces réflexions me confirment la nécessité et l'urgence de définir l'art sur d'autres bases. Le danger des

théories institutionnelles vient du fait que, prises en compte sans avoir à l'esprit cette compréhension de leur véritable rôle, elles mènent à la prétextualité et la contextualité en art.

Prétextualité et contextualité dans l'art

La prétextualité et la contextualité de l'art illustrent les dérives auxquelles mène le phénomène de conformisme aux règles.

Le flou qui règne sur ce champ disciplinaire qu'est l'art rend difficile de distinguer objectivement l'artiste de l'imposteur, les œuvres d'art authentiques des inepties navrantes.

Ce qu'on nous présente dans les lieux de diffusion de la culture heurte souvent notre jugement, mais le manque de repères objectifs pour bien circonscrire le phénomène artistique nous empêche généralement de décider de la bonne attitude à adopter.

Il ne s'agit pas ici de dénoncer un complot, une fraude ou un réseau de malfaiteurs. La plupart du temps, ce sont des individus qui rêvent de devenir artiste et qui, devant ce flou conceptuel, empruntent les voies les plus faciles, les plus prometteuses, celles de l'imitation.

La prétextualité

C'est le fait des artistes qui se bornent à imiter (s'inspirer, dirons-nous) les œuvres des artistes reconnus, celles que présentent les musées, les revues d'art et les médias. C'est le cas de la grande majorité des étudiants comme des débutants en art. Il ne s'agit pas de plagiat ordinaire, il n'est pas question de copier ou de reproduire une œuvre, il s'agit plutôt d'imiter le style, la « manière de faire » de ce qui est reconnu comme artistique. Et certaines des nouvelles formes d'expression artistique se prêtent merveilleusement à cela, surtout celles qui ne nécessitent pas de talent particulier.

Une de mes enseignantes à l'université avait affirmé qu'il fallait au minimum 10 ans de pratique à un artiste pour se débarrasser de ce qu'il avait appris dans sa formation initiale et qui entravait sa véritable créativité.

Lors de l'exposition de sa collection d'art brut en 1949, Jean Dubuffet, artiste et critique de la culture dominante, publiait un traité radical et non équivoque sur la question. Il y dénonçait indirectement le mimé-

tisme induit par le processus même de consécration des artistes et des œuvres :

« Nous entendons par là [l'art brut] des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. »⁸⁶

86 Jean DUBUFFET, *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.

La contextualité

C'est le fait qu'un objet ou une activité quelconque puisse être consacré « *œuvre artistique* » par le simple fait d'avoir été présenté comme tel dans un musée, une revue d'art ou dans les médias.

Duchamp l'aura pleinement démontré en 1917 avec son ready-made « *fontaine* »⁸⁷. Daniel Buren le lui reproche dans une interview en 1986 :

*« [...] l'objet banal s'est fétichisé. Le (mi)lieu a exercé sa loi. L'objet mis là pour déstabiliser la peinture est devenu peinture à son tour, œuvre parmi les autres. Et, en tant que telle, dérisoire. »*⁸⁸

87 Dans un article paru sur le site DADAÏSME.ORG, Juliette PÉRIERS-DENIS écrit « *Quoiqu'il en soit, Duchamp a opéré par cette pièce, l'un des premiers ready-mades, une remise en question importante du rôle de l'artiste dans la création d'une œuvre d'art. [...] En sortant de son contexte un objet simple, manufacturé à des milliers d'exemplaires, il a pris le pari que les spectateurs sauraient y voir quelque chose de plus grand.* », récupéré le 5 mars 2018 <<http://www.dadaisme.org/artistes/marcel-duchamp/œuvres/fontaine.html>>.

88 Daniel BUREN, *Entretien avec Bernard Marcadé*, Les écrits, op. cit., Volume 1, (1986), p. 1144-1145.

On pourrait penser de Duchamp qu'il a été inspiré de présenter cette œuvre qui dénonçait la contextualité muséale, mais lui seul aurait su nous le dire. Par contre, ses imitateurs n'auront probablement rien apporté de nouveau, ils ont joué le jeu de la contextualité à fond. La réputation des arts et des artistes est desservie par le manque de discernement des gestionnaires de ces lieux et celui des spécialistes de l'art. Ces derniers entretiennent le flou épistémologique et le fossé qui sépare l'art du public.

Est-ce que cela signifie que la créativité artistique est en danger ? J'en doute. Mais la perte de temps et d'énergie que ces dérives occasionnent, la saturation des lieux de diffusion par des inepties redondantes et la confusion qu'elles perpétuent dans les esprits n'aident en rien en effet la cause des arts et des artistes.

ART ET INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

L'intelligence artificielle est un domaine très à la mode dans les milieux de la recherche en cybernétique. Elle intéresse les Google et les IBM de ce monde : c'est la nouvelle quête de l'Eldorado de notre époque. De nombreux centres de recherche concourent à créer les premiers cette entité mythique : la machine dotée d'une véritable intelligence.

La race humaine n'a peut-être pas l'exclusivité de la création artistique puisqu'on a récemment mené des expériences qui démontreraient l'existence de cette capacité chez certains singes. En 2017, il a même circulé sur Facebook un court document qui attribuait également cette capacité à une variété de poisson.

Mais, avec les technologies actuelles, la machine ne peut accéder au titre de créateur d'œuvres d'art. Elle ne le pourra pas tant qu'elle n'aura pas pris conscience de sa propre existence et de son environnement. Elle demeure un outil. Toutefois, elle pourrait créer accidentellement des images tout comme la nature le fait. Ainsi qu'on peut parfois reconnaître le profil d'un visage ou d'un animal dans une falaise ou un nuage,

un ordinateur peut aléatoirement produire un résultat qui évoquera de telles images. Cela relève plus de la théorie du chaos que d'autre chose. Au fond, tout se joue dans l'imagination de l'observateur qui croit reconnaître quelque chose dans ces formes aléatoires.

L'art est une médiation entre le ressenti (ce que nous percevons du réel et du vécu et comment ces perceptions nous affectent) et les autres, même si cet autre est un *Surmoi* ou un *Ça* au sens freudien. L'art est donc une expression. Pour créer une œuvre d'art, il faut nécessairement posséder un *Moi*, c'est-à-dire être conscient de soi-même et de l'univers dans lequel ce *Moi* existe. Un nouveau-né, bien qu'il n'ait accumulé que très peu d'expérience de notre monde, a pleinement conscience de sa propre existence. Il peut ressentir de la douleur, de la peur et du plaisir. Certains diront que la conscience de la mort est une des composantes essentielles du *Moi*. Ce n'est pas cette accumulation de données qui en fait un être conscient.

Il faut aussi avoir conscience de *l'autre* pour qu'il y ait intention de communiquer. L'humain n'a probablement pas l'exclusivité de la conscience du *Moi* et de cet *Autre*, mais, il ne suffit pas d'introduire les coordon-

nées des gens dans les données auxquelles accède une machine pour que celle-ci prenne aussitôt conscience de leur existence et de la signification de ce fait.

Si certains chercheurs du domaine de l'intelligence artificielle ont prétendu avoir créé de tels programmes grâce à des fonctions aléatoires, des statistiques et des routines algorithmiques sophistiquées, il faut considérer que, présentement, ce sont précisément les capacités et les paramètres définis par ces mêmes chercheurs qui en formatent le résultat. Ils ont déterminé quelles variables et quels paramètres convenaient pour obtenir un résultat correspondant à l'idée qu'ils se font d'une œuvre d'art. Donc, pour l'instant, l'ordinateur reste un outil!

Cette réflexion nous aide à dégager certaines caractéristiques de l'art dont l'intention et la conscience de soi me semblent être les plus intéressantes dans notre quête pour parvenir à mieux définir l'art.

MON HYPOTHÈSE

LA CRÉATION ARTISTIQUE COMME ACTE DE COMMUNICATION

Les définitions de l'art du passé étaient plutôt basées sur une vision « *fermée* » du champ de l'art au sens systémique. On se bornait alors à tenter d'expliquer ce qui se passait dans le cadre accroché au mur. Or, en ce début de XXI^e siècle, il est plus que temps d'aborder la question avec une vision « *ouverte* », en adoptant une vision macroscopique où l'art est abordé en considérant à la fois ses interrelations et ses interactions « *avec* » et « *dans* » son contexte social ainsi que l'apport des autres champs de connaissance. Bref, c'est en tenant compte de la globalité du système dans lequel il opère ; c'est ce qu'on appelle une approche systémique.

On pourrait se demander si une création artistique est une véritable œuvre d'art si sa finalité n'est pas de communiquer avec l'autre. Et si elle ne servait qu'à produire de la richesse ou de la notoriété ?

Toute œuvre est l'expression d'un individu. Il peut paraître évident que, si un individu s'exprime dans une œuvre artistique, c'est qu'il a l'intention de laisser

une trace de ce qu'il est, de ce qu'il pense, de ce qu'il ressent, bref, qu'il vise à rendre visible l'objet de sa pensée. Mais non, il ne suffit pas de s'exprimer pour faire de l'art, comme le souligne Tolstoï :

« La définition de Véron, qui fait consister l'art dans l'expression des émotions, est inexacte, parce qu'un homme peut exprimer ses émotions par le moyen de lignes, de couleurs, de mots ou de sons, sans que son expression agisse sur autrui ; auquel cas il ne saurait s'agir d'une expression artistique. »⁸⁹

Cette expression, elle doit être destinée à être présentée à un témoin. Tolstoï poursuit :

« [...] L'art est un des moyens qu'ont les hommes de communiquer entre eux.

Toute œuvre d'art a pour effet de mettre l'homme à qui elle s'adresse en relation, d'une certaine façon, à la fois avec celui qui l'a produite et avec

89 Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction de Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1898 (édition de 1918), La Bibliothèque Russe et Slave, p. 53.

tous ceux qui, simultanément, antérieurement, ou postérieurement, en reçoivent l'impression. La parole, transmettant les pensées des hommes, est un moyen d'union entre eux; et, l'art, lui aussi, en est un. Ce qui le distingue, comme moyen de communication, d'avec la parole, c'est que, par la parole, l'homme transmet à autrui ses pensées, tandis que par l'art il lui transmet ses sentiments et ses émotions. »⁹⁰

L'artiste compte bien qu'un jour quelqu'un découvre son œuvre, ressente une émotion et en perçoive peut-être l'intention. Même si, au départ, l'artiste réalise une œuvre pour lui-même, même s'il s'adresse à un observateur improbable qui ne naîtrait que dans un futur éloigné de sa propre époque, l'œuvre d'art n'en demeure pas moins l'expression artistique. L'artiste l'a conçue et réalisée dans l'intention de matérialiser une émotion, une impression. C'est un partage.

L'œuvre est l'expression de son auteur, mais elle est également l'expression de la personne qui, séduite par elle, la présente à son public. Elle révèle aux éventuels

90 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 53-54.

visiteurs une part d'elle-même. Elle leur dit : « *voici ce qui me touche, m'inspire ou m'interpelle, voici une œuvre qui représente une partie de moi* ». L'art nous révèle aux autres et à nous-mêmes, mais cela peut être un leurre ; le dilemme entre « *être ou paraître* »...

Mais qu'est-ce qui est important ? De savoir ce que pensait l'artiste, de connaître cette personne qui prétend avoir été touchée par telle œuvre ? Ce qui importe, n'est-ce pas plutôt de prendre conscience de ce que cette œuvre a à nous révéler sur nous-mêmes ?

Le pire destin qu'on peut imaginer pour une œuvre d'art n'est-il pas qu'elle se retrouve dans une voûte, loin du regard des gens ?

Mais l'essentiel des propos de Tolstoï n'est-il pas le fait qu'il considère l'art comme un moyen de communication ? Nous revisiterons plus loin les théories des communications afin de trouver les similitudes de processus entre l'art et les médias de communication et démontrer leur parenté.

Les principes du spatio-lumino-chrono-dynamisme

Dans son essai *Le nouvel esprit artistique*, Nicolas Schöffer expose les principes du spatio-lumino-chrono-dynamisme et repose le problème général de l'art dans notre société « scientifique ». Pour lui, l'espace, la lumière et le temps sont les nouveaux matériaux de la création artistique.⁹¹

Comme le suggère le sous-titre de son livre : « *Le rôle de l'artiste n'est plus de créer une œuvre, mais de créer la création* », il s'est opéré de profonds changements de paradigme dans le champ de l'art.

Nous pourrions situer ce changement à la suite de la Grande Guerre avec l'apparition du Dadaïsme et l'anti-art qui marque la rupture de l'art avec l'Histoire, mais c'est peut-être davantage l'essor technologique (entre autres, l'apparition de la télévision et de l'audiovisuel) ainsi que la démocratisation de l'ac-

91 Nicolas SCHÖFFER, *Le nouvel esprit artistique*, présenté par Philippe SERS, Édition Denoël, 1970, récupéré le 9 juin 2017 <<https://www.olats.org/schoffer/archives/linouesa.htm>>.

cès à l'enseignement supérieur qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale qui ont conduit à ces changements.

Des exemples simples : l'art vidéo, les installations ainsi que les arts numériques ont aboli l'idée d'un objet tangible, unique et original en art visuel. Le séquençage du son et le remix pour la musique, la capture de mouvement en danse et en théâtre ainsi que les improvisations en jazz et en théâtre également. Il n'y a plus d'original, il n'y a que des multiples, des séquençages, des séries et de l'éphémère. Le philosophe et critique de l'art Philippe Sers résume :

« L'immatérialité des nouveaux matériaux et le relais cybernétique vont entraîner la formulation d'une théorie de la création en rupture radicale avec la tradition. L'œuvre d'art, "l'objet" artistique, n'est qu'un intermédiaire provisoire entre le programme conçu par l'artiste, c'est-à-dire "l'idée", et "effet" produit sur le spectateur, qui est un effet de fascination. »⁹²

92 Philippe SERS, *Entretiens avec Nicolas Schöffer*, Paris, Belfond, 1971, broché, 15,7 x 22 cm, 191 p. extrait présenté sur le site dédié à Nicolas Schöffer, récupéré le 26 juin 2017 <<https://www.olats.org/schoffer/archives/linouesa.htm>>.

Il ajoute plus loin :

« [...] ce qui fait dire à Nicolas Schöffer que le rôle de l'artiste n'est plus de créer une œuvre, mais de créer la création —, nous amène au concept des formes « ouvertes » qui est peut-être l'apport capital de la nouvelle création. C'est le sens de ces anamorphoses optiques et temporelles, où une structure se voit définie par rapport aux modifications, aux combinaisons actuelles et potentielles qu'elle recouvre. Ces formes ouvertes sont une garantie contre la saturation et offrent en même temps la possibilité d'un art industrialisé et par là même rendu accessible à tous, socialisé.

Si le nouvel art est "ouvert", il est aussi synthétique, ou plus exactement total. Car il ne s'agit pas seulement d'opérer la synthèse des arts, c'est-à-dire la fusion des formes plastiques codifiées, mais de parvenir à une programmation totale de tous les éléments intéressants non seulement, les cinq sens, mais aussi le pouvoir de fascination lui-même,

qui peut être accentué en outre par des éléments biochimiques. »⁹³

Une définition de l'art « *ouverte* » devrait donc intégrer toutes les formes d'art passées, actuelles et, au moins potentiellement, celles du futur.

93 Philippe SERS, *op. cit.* récupéré le 26 juin 2017.

POUR UNE NOUVELLE DÉFINITION

Postulat :

*L'art, ne serait-il pas d'abord et avant tout
un média de communication de masse
qui permet à l'artiste de communiquer
des idées, des impressions et des émotions
par l'usage de mises en scène esthétiques
et transcendantes visant à établir
une certaine communion avec son public?*

*Il permettrait tant aux individus
qu'aux sociétés d'établir ou d'actualiser
leurs rapports au monde, avec leurs semblables et
avec leur propre humanité,
bref, d'ajuster leurs rapports
avec une réalité subjective.*

SES CARACTÉRISTIQUES

- L'art est un simulacre ou une mise en scène qui est créé ou recréé pour évoquer un aspect de la réalité ; il n'est jamais la réalité elle-même ;
- L'art s'adresse indistinctement à une ou plusieurs formes de notre intelligence ;
- Il utilise un ensemble de signes non nécessairement conventionnés ;
- Le sens de cet ensemble est plus que la somme des éléments qui le constituent (transcendance) ;
- L'art est de nature ontologique (transcendance de soi) ;
- L'art est un média de masse ;
- L'artiste privilégie la communion mais aussi l'empathie, la révélation, la fascination et la confrontation ;
- Il peut parfois, mais non systématiquement, recourir à une esthétique ;

- L'observateur est un spectateur-acteur, il ne peut trouver dans une œuvre artistique que ce qu'il porte déjà en lui-même ;
- La perception d'une même œuvre peut varier d'un spectateur à l'autre :
- Le bruit dans la communication est une composante du message ;
- Le contenu du message émis importe moins que celui qui est perçu par chacun des spectateurs-acteurs ;
- L'art est un déclencheur ;
- Au plan individuel, son rôle est de nous affecter psychologiquement, intellectuellement et émotivement, donc de nous transformer ;
- Au plan social, il transforme à la fois notre perception et notre conception de la réalité qui, toutes deux, sont inévitablement culturelles, idéologiques, subjectives, bref, ethnocentristes ;

L'art nous permet d'apprendre à voir le monde, à le regarder autrement afin de le nommer, de le questionner, d'ébranler ce que nous tenons pour acquis, de combler notre ignorance afin d'enrichir notre capacité

à en discerner et en exprimer les subtilités. J'expliquerai plus loin son fonctionnement.

Pour étayer cette définition de l'art, nous devons explorer certaines notions fondamentales des communications, de la sociologie, de la psychologie cognitive et de l'histoire de l'art.

LA COMMUNICATION

QU'EST-CE QUE LA COMMUNICATION ?

Professeur à Université de Montréal, Jean Cloutier (1933-2017) a été un théoricien et un vulgarisateur de la communication. Il a, entre autres, développé le concept de « *self-media* ». Pour lui, l'individu est à la fois un *émetteur* et un *récepteur*.

Selon sa définition :

*« La communication est un système ouvert d'interactions entre vous et les autres, entre vous et les médias, entre vous et l'environnement dont la finalité est d'aboutir à des interactions, et ce grâce à l'information qui en constitue le principe organisateur ».*⁹⁴

Certains ajouteront les interactions entre machines, tel un capteur qui communique la température à une unité de contrôle automatisée qui déclenche le démarrage ou la fermeture d'un appareil de chauffage ou de climatisation selon ce que ses programmeurs ont prévu. Pour eux, c'est même l'exemple de la commu-

94 Jean CLOUTIER, *Petit traité de communication*, EMEREC à l'heure des Technologies Numériques, Les éditions Carte blanche, 2001, p. 40.

nication parfaite puisque, à moins d'une défectuosité technique ou un bris mécanique, il n'y a pas de bruit qui interfère dans les échanges entre deux ordinateurs. Mais on peut tout de même s'interroger sur cette inclusion en fonction de certaines des caractéristiques de la communication comme système comme l'intentionnalité et la capacité de représentation.

Les premières caractéristiques d'un système de communication sont :

La syntaxe : le message consiste en une association élémentaire de signes ;

L'intentionnalité : c'est une communication intentionnelle, non purement factuelle ;

La capacité de représentation : la compréhension de la relation entre les signes et leurs référents ;

La mémoire : permet de se référer à des objets non présents (premier palier de la conceptualisation) ;

L'association intermodale : la mémorisation de représentations complexes.⁹⁵

Rapportée par Cloutier, la *Théorie générale des systèmes* telle que définie par Ludwig von Bertalanfy décrit les systèmes comme étant « *un ensemble d'éléments en interrelation entre eux et avec leur environnement* ». ⁹⁶

Ces systèmes sont dits OUVERTS s'ils sont constitués d'êtres vivants et FERMÉS s'ils sont constitués d'artéfacts. De son côté, le modèle EMEREC de Cloutier définit un système comme étant « un ensemble organisé d'éléments intellectuels ». Selon ce modèle, un système de communication comprend des éléments de base, des éléments d'ordre fonctionnel,

95 Jean-Luc MICHEL, *Théories de la communication (notes de cours)*, Université Jean Monnet, Département de Communication, 2007, p. 5, récupéré en juin 2017 <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=40&ved=2ahUKEwiWzMDeqffnAhWtm-AKHZc9BsI4HhAWMAL-6BAgKEAE&url=http%3A%2F%2Fait-akki-hassan1.e-monsite.com%2Fmedias%2Ffiles%2Ftheories-communication-1.pdf&cus-g=AOvVaw3JuMEaoQF6RI3g05nxdC7y>>.

96 Jean CLOUTIER, *op. cit.*, p. 40.

des éléments de nature opérationnelle et, enfin, des éléments environnementaux.⁹⁷

- Éléments de base
 - Les INTERVENANTS ou EMEREC : Les personnes qui communiquent (contraction de ÉME-teurs et RECepteurs).
 - Éléments d'ordre fonctionnel
 - L'INTERRELATION : La mise en présence matérielle ou virtuelle
 - L'INTENTION : La motivation de chacun des intervenants
 - L'INFORMATION : Les données qui servent à construire les messages qui seront échangés pour transformer les interrelations
 - L'INTERACTION : Le résultat de la communication
- Éléments de nature opérationnelle
 - Les LANGAGES : Les moyens d'encodage/décodage retenus
 - Les MESSAGES : L'information structurée et codée

⁹⁷ *Ibid*, p. 41.

- Les MÉDIAS : Les moyens technologiques servant à incarner les messages codés afin de les diffuser et les conserver à travers le temps et l'espace.
- Éléments environnementaux.
 - L'ESPACE : Lieu physique ou virtuel partagé par les intervenants.
 - Le TEMPS : Peut être en « *temps réel* » ou en « *temps différé* »
 - L'ESTANT : Un néologisme né de la contraction des mots « espace » et « instant ». Il décrit la notion « *ici et maintenant* ».

À la lecture de cette liste d'éléments constitutifs, on comprendra qu'en se basant sur les critères énoncés par Michel et Cloutier, les machines ne sont que des outils (des médias) puisqu'elles ne peuvent avoir d'intentions qui leurs sont propres.

Et, comme je développerai ci-après, on ne pourra que conclure, sur la base de ses théories, qu'une œuvre d'art entre dans la catégorie des systèmes ouverts de communication. Elle correspond parfaitement aux descriptions du phénomène de la communication qu'en donnent Michel et Cloutier. Elle combine à

la fois toutes les caractéristiques du premier et tous les éléments de base, d'ordre fonctionnel, de nature opérationnelle et environnementale du second, et ce, sans exception.

Une œuvre d'art est une mise en scène

Une des particularités de l'art est qu'il s'agit toujours d'une mise en scène. Certains parleront d'un simulacre, d'un mensonge ou d'une métaphore, mais, chose certaine, l'art n'est jamais le réel. S'il met en scène un élément du réel, ce n'est pas pour représenter l'objet en lui-même, mais pour l'évoquer symboliquement ou pour évoquer par son intermédiaire un autre aspect de la réalité ou de ce que nous percevons comme tel.

Rappelons-nous les propos de Tolstoï : « [...] *par la parole, l'homme transmet à autrui ses pensées, tandis que par l'art il lui transmet ses sentiments et ses émotions* »⁹⁸.

Cette idée mérite peut-être ici d'être mieux élaborée. Là où les médias de communication transmettent de la connaissance en nommant les choses et les faits, l'art le fait en les évoquant, tâchant de faire ressentir de façon empirique une émotion ou une sensation.

De nombreux artistes et philosophes se sont plu à dire que l'art était un mensonge. Stendhal parlait de « *beau*

98 Léon TOLSTOÏ, *Qu'est-ce que l'art ?*, traduction de Théodor de Wyzema, Paris, Perrin, La Bibliothèque Russe et Salve, 1898 (édition de 1918), p. 54.

mensonge » alors que Picasso avait l'habitude de dire que « *L'art est un mensonge qui nous permet de dévoiler la vérité* ».

Comme le suggère la toile de René Magritte, *La trahison de l'image*, ce qui est sur la toile n'est pas une pipe, c'est une représentation d'une pipe, une imitation du réel. La photographie ou le dessin d'une chaise n'est pas cette chaise ; personne ne pourra jamais s'y asseoir.

Dans les arts de la scène, on parle de représentation. Sur la scène comme au cinéma, tout est faux. Les acteurs jouent un rôle où ils imitent des sentiments, des émotions, des actions. Les danseurs et les chorégraphes s'inspirent des gestes de tous les jours pour calquer leurs chorégraphies, gestes que nous avons appris à décoder depuis notre tendre enfance. La caricature et l'humour déforment grossièrement le réel pour mieux le dénigrer, le désacraliser. Ces simulations se basent principalement sur nos référents sociaux et culturels. La signification de ces référents peut parfois être partagée universellement ou seulement parmi un groupe plus restreint (race, sexe, orientation sexuelle, religion, caste sociale, réseau social, nationalité, localité, voisinage, famille, amis, etc.). Elle appartient à un

lieu, parfois à une tradition et, le plus souvent, à une époque.

Si l'art s'appuie sur notre culture, notre sensibilité personnelle et notre savoir pour nous atteindre, elle utilise également notre empathie, c'est-à-dire notre capacité à ressentir des émotions en nous imaginant être à la place de ceux qui les vivent vraiment ou de ceux qui les mettent en scène. L'empathie est probablement à la base de nos relations avec les autres humains. Nous savons pouvoir communiquer avec autrui parce que nous savons partager avec lui la même nature, les mêmes joies, les mêmes peines et les mêmes douleurs. C'est probablement là le fondement de notre appartenance à l'humanité.

Lorsque nous sommes confrontés à une œuvre d'art, c'est cette humanité en nous qui est mise à l'épreuve par l'artiste. Si les émotions que nous ressentons nous semblent bien réelles, leur cause n'en est pas moins factice. C'est une convention entre l'artiste et nous. Le spectateur restera relativement à l'abri des réalités qui ont inspiré l'œuvre.

Création ou recreation

On entend par création le fait que ce qu'on produit est un objet ou un événement inédit ou qu'il est présenté de façon inédite. Elle peut consister en une transposition d'un processus, d'un mécanisme ou d'une idée familière hors de son cadre référentiel, dans un nouveau champ d'application ou de nouveaux matériaux, en détournant son sens ou son usage, par mimétisme ou par une improvisation inspirée ou influencée par des faits et des savoirs, etc..

Par contre, lorsqu'un musicien, un chanteur ou un acteur interprète pour une énième fois l'un, une pièce musicale l'autre, le même rôle d'une pièce écrite par un auteur, il y a recreation.

La recreation suppose que l'interprète puise dans ses propres expériences pour donner une nouvelle « âme » et *habiter* soit la pièce musicale ou la danse, soit le personnage ou l'histoire d'un scénario.

Parce que l'artiste évolue et qu'il est, comme nous tous, sujet à des changements d'humeur et de condition physique, chaque représentation d'une œuvre

différera des autres tout en conservant essentiellement le même déroulement.

LE PROCESSUS DE LA COMMUNICATION

Pour illustrer le processus de la communication artistique, nous utiliserons une version augmentée du schéma classique de Claude E. Shannon et Warren Weaver pour les systèmes de communication⁹⁹ (Voir figure 2). Ce schéma a été considéré longtemps comme un dogme et il est universellement connu dans le milieu des communications. En addition, j'y ai ajouté les sphères culturelles et les particularités psychologiques et physiologiques de l'émetteur et du récepteur pour illustrer le fait que, dans le processus de la communication interpersonnelle, l'émetteur puise dans ses propres référents culturels et son expérience personnelle pour composer et encoder son message, et le récepteur puise dans les siens pour le décoder.

Pour qu'il y ait art, il faut nécessairement qu'il y ait un émetteur, soit l'artiste ou une équipe d'artistes, et un récepteur, son public même si, comme j'écrivais plus haut, ce public peut n'être d'autre que l'artiste lui-même.

99 Claude E. SHANNON et Warren WEAVER, *La théorie mathématique de la communication*, trad. française, Paris, Retz-CEPL, 1975, p. 69.

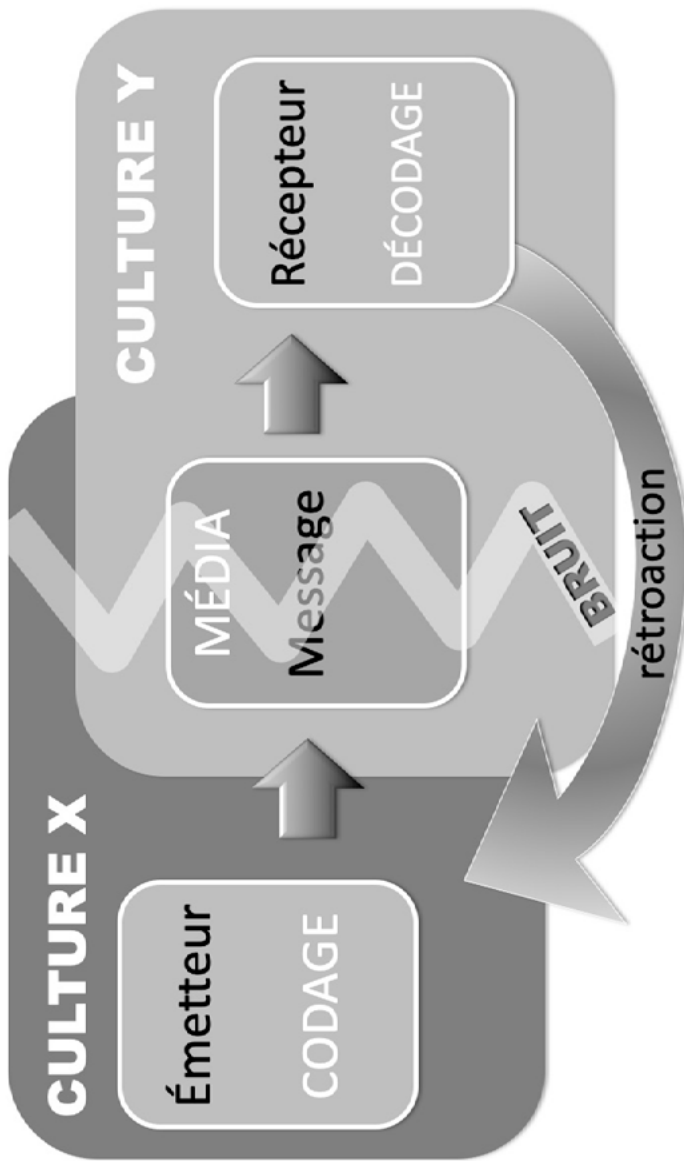


Figure 2 - Version augmentée du schéma classique de Claude E. Shannon et Warren Weaver pour les systèmes de communication.
Source : l'auteur

Le canal, c'est la technologie, nous dirons ici la discipline, qui est utilisée pour transmettre le message. Que ce soit dans les arts de la scène, les arts plastiques, les arts numériques ou les arts de l'image fixe et en mouvement, chacune a ses exigences, ses possibilités, ses contraintes et ses limites.

Le bruit, c'est tout ce qui peut nuire à la clarté du message, de la friture qui parasite la transmission des ondes à la méconnaissance du code par l'émetteur ou le récepteur pour encoder ou décoder un message.

Il me paraît évident qu'une œuvre d'art opère selon le même schéma. Mon postulat est donc que l'art est un média de communication et même un média de masse, probablement un des premiers, sinon le premier, inventé par l'humanité.

Un média de masse

Selon Marshall McLuhan, un média de masse présente quatre caractéristiques distinctes :

- La communication d'un individu vers plusieurs ;
- L'unilatéralité du message (le public n'interagit pas avec le véhicule du message) ;
- L'information est indifférenciée (tout le monde reçoit le même message) ;
- L'information est mosaïque ou linéaire et est présentée selon des séquences prédéfinies.¹⁰⁰

Évidemment, ces caractéristiques ont été énoncées dans les années 50. Vous comprendrez que cette liste ait dû être modifiée plus récemment afin de tenir compte de l'apport des nouvelles technologies de l'information. Dorénavant, on prendra également en considération les points suivants :

100 *Médias de masse*, récupéré le 29 février 2020 Article Médias de masse de Wikipédia en français http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9dias_de_masse.

- La logique de diffusion plus sélective en raison des possibilités de segmenter les publics ciblés ;
- Une interactivité accrue ;
- La logique « Pull » (l'information est tirée par le destinataire) ;
- Une approche plus souple via la navigation ;
- Des coûts moindres de conception, de transport et de diffusion de l'information en raison des procédés de numérisation.

Si l'on y regarde de plus près, l'art, sous toutes ses formes et dans toutes ses disciplines, correspond bel et bien aux critères de *média de masse*, même si certaines de ces disciplines peuvent être plus facilement associées à cette définition que d'autres. On pourrait même être amené à penser que sont apparus simultanément les arts ainsi que le premier média de masse. Et cela, dès que les premiers graffitis ont été tracés sur les murs des cavernes ou que les premières mélodies improvisées se sont élevées autour d'un feu.

Nous pourrions parier sans grand risque de nous tromper qu'avec la rapide évolution des technologies du 5G, la liste devra probablement être modifiée

encore prochainement, ne serait-ce qu'en raison de l'incidence de la concentration et de la convergence des médias.

La codification

Tolstoï écrit :

*« Et l'art proprement dit ne commence-t-il que lorsque celui qui éprouve une émotion et souhaite la communiquer aux autres, recourt à des signes extérieurs ? »*¹⁰¹

Le signe étant à la base de la communication, il est utile de rappeler certaines notions de base à son propos.

Le linguiste Ferdinand de Saussure, le père du structuralisme, analyse ainsi le signe linguistique :

« Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique [...] Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant ».

« Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à

101 Léon TOLSTOÏ, *op. cit.*, p. 54-55.

un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire. »¹⁰²

Ainsi, le signe « A » est une forme graphique, dite arbitraire, qui n'est associée au son phonétique « a » que par une convention. Le signe graphique « E » aurait tout aussi bien être utilisé tout comme celui du « 7 » ou du « & ». Un concept tel que le mot « table » est également arbitraire parce qu'il s'appuie sur une convention. Nous appelons « table » tout meuble sur pieds offrant une surface plane destinée à un usage déterminé, où on peut travailler, manger, etc.

« On peut faire l'hypothèse que l'art cherche au contraire une relation qui ne soit pas purement conventionnelle entre le contenu de l'œuvre, c'est-à-dire l'intention de l'artiste, et sa forme matérielle. Une relation non arbitraire entre les deux aspects serait une relation d'adéquation. Cette

102 Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio DE MAURO, Payothèque, 1978, p. 99-100.

*adéquation fait la réussite de l'œuvre, c'est-à-dire, en un de sens du mot (sic), sa beauté. »*¹⁰³

Selon l'assertion de Saussure, en art, le signe a plus souvent une relation directe avec le sens. En cela, il se référerait à des codes psychologiques, physiologiques et culturels que partagent tous les humains ou, tout au moins, tout groupe d'individus regroupés au sein d'une communauté. Le signe se référerait également davantage à des expériences empiriques de l'humanité, certains gestes, certaines couleurs ou certaines formes qu'une majorité d'individus associent de façon naturelle à l'amour, à la colère, au feu, au froid, à l'eau, au ciel, à la nature, au printemps, ainsi de suite.

Pour communiquer, l'artiste utilise des éléments qui auront une signification pour le spectateur. Pour décoder l'œuvre, le spectateur doit donc avoir connaissance de ce code. Leur agencement dans l'espace et le temps doit aussi avoir une signification, une direction pour que le spectateur s'y retrouve.

103 Jean Honoré FRAGONNARD, *Qu'est-ce que l'art ?*, Accordphilo, récupéré en juillet 2014 <<http://www.accordphilo.com/2014/07/qu-est-ce-que-l-art.html>>.

Abraham Moles considérait une œuvre d'art comme équivalente à un supersigne. Le supersigne, c'est un assemblage normé de signes plus élémentaires qui est accepté dans la mémoire perceptive des individus comme un tout. « *Le supersigne est une Gestalt* ».

Dans sa Théorie de l'information et perception esthétique, il précisait son idée essentielle :

*« La perception esthétique repose sur l'appréhension d'un message superposé au message sémantique qui lui sert de base, faisant usage du champ de liberté qui existe toujours autour de chacun des signes ou éléments du répertoire et du code servant à construire le message sémantique. Message sémantique et message esthétique combinent leurs actions à des proportions différentes aux différents niveaux de la hiérarchie des signes et supersignes pour être intégrés par le cerveau du récepteur selon les règles déterminées par sa capacité maximum d'appréhender l'information ».*¹⁰⁴

104 Abraham MOLES et E. ROHMER, *Autobiographie d'Abraham Moles*. - *Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Bulletin de Micropsychologie, nos 28 et 29, p. 8.

*Un ensemble de signes non nécessairement
conventionnés*

Mais, pour construire une œuvre, l'artiste n'utilise-t-il que des signes élémentaires normés, comme l'affirmait Abraham Moles ? N'utilise-t-il pas plutôt des signes et des symboles comme le prétendent les tenants du structuralisme ? On pourrait également se demander s'il ne fait pas également usage de signes non conventionnés...

Pierre Francastel, auteur des *Études de sociologie de l'art*, cite un texte du peintre impressionniste Henri Matisse :

*« Chaque œuvre est un ensemble de signes inventés pendant l'exécution et pour les besoins de l'endroit. Sortis de la composition pour laquelle ils ont été créés, ces signes n'ont aucune action... Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet auquel il doit participer. »*¹⁰⁵

105 Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Éditions Denoël, Paris (7^e), 1970, p. 28.

Même si Francastel émet une certaine réserve sur le fait que Matisse n'attribue un sens à un signe qu'en fonction d'une situation unique (selon lui, cela rendrait impossible l'étude de tout système de signification proprement figuratif), il adhère pourtant à l'idée que le signe est bel et bien « *inventé à l'occasion d'une situation particulière* ». ¹⁰⁶

Pour le sociologue, le signe ainsi inventé pourrait par la suite s'insérer dans le jeu combinatoire des images, soit par l'artiste, en référence à un moment clé de sa vie d'artiste, soit par autrui, en référence non pas à la vie de l'auteur, mais de l'œuvre témoin qu'il a mis au monde.

Le structuralisme et la sémiologie, qui ont tenté de définir les codes des langages artistiques, considèrent l'art comme un espace de signes et symboles, dont l'articulation est à décrypter. Selon ces théories, le langage des œuvres n'est toutefois pas considéré comme un système identique à la langue. Comme mentionné plus haut, ce langage n'est pas composé d'unités dépourvues de signification tels les phonèmes

106 Pierre FRANCASTEL, *Ibid*, p. 28.

linguistiques ou les signes de pure convention comme les couleurs et les formes géométriques en usage en signalisation.

Il est indéniable que les œuvres d'art contiennent de ces signes ou de ces supersignes. Ils nous réfèrent aux conventions culturelles communes aux individus, mais le sens de chacun de ces signes dépendra du contexte et des rapports chaotiques qu'ils entretiennent entre eux. Chaque élément participe à un équilibre (ou déséquilibre) de rapports de contrastes ou de similitudes qui, ensemble, donnent le sens à une œuvre. Pris individuellement, chaque élément qui forme cette œuvre ne conserve pas nécessairement le même sens une fois inséré à sa place, parmi les autres éléments.

Francastel critiquait spécifiquement une certaine approche de la sociologie de l'art en vogue au début des années 70 lorsqu'il écrivait :

« J'entends d'excellents esprits poser en principe qu'ils vont étudier, par exemple, l'usage de l'image dans la société contemporaine en éliminant tout ce qui fait son caractère esthétique pour n'en retenir que les significations. Ici encore, il est absolument

*clair que les intéressés sont privés du sens de la vue. »*¹⁰⁷

Umberto Eco, universitaire, érudit et écrivain italien reconnu pour ses nombreux romans et essais universitaires sur la sémiotique, l'esthétique médiévale, la communication de masse, la linguistique et la philosophie, constatait que :

*« Si certains codes propres au langage de l'art peuvent être déterminés (rôle de la forme, l'orientation, l'échelle, etc.), l'implication d'éléments proprement matériels (liés à l'objet : pigments, lumière...) ne permet néanmoins pas de réduire entièrement l'art à des systèmes de langage. »*¹⁰⁸

Ces éléments, interférant les uns avec les autres, sont des stimuli neuraux et ont des incidences sociopsychologiques chez tout observateur. Ils provoquent plus ou moins intensément une expérience introspective chez cet observateur, une évocation de certaines de ses expériences émotives, instinctives ou intellec-

107 Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, p.12.

108 *Esthétique de l'art*, in Fracademic.com, récupéré le 6 mai 2019
<<https://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/596954>>.,

tuelles antérieures. C'est une expérience qui diffère pour chacun d'entre nous selon sa personnalité et ce qu'il aura vécu au préalable.

Les possibilités d'associations, de rapports et d'amalgames sont infinies. Pour chaque discipline artistique, on peut tenter de recenser tous les éléments disponibles qui peuvent être agencés dans une infinité de combinaisons : les formes, les rythmes, les mots, les phrases, les lettres, les espaces, l'infini, les motifs, les animations, les éclairages, la luminosité, la pénombre, les angles, l'horizontalité, la verticalité, le chaos, les séquences, les décors, les goûts, les odeurs, la puanteur, les contrastes, les répétitions, les ruptures, les directions, les continuités, les alternances, les couleurs, les teintes, le mat, la brillance, le terne, la saturation, les symboles, les logos, les icônes, les ambiances, la précision, la détérioration, les gestes, les mouvements, les enchaînements, les silences, les images, les vibrations, les schémas, les objets, les corps, les postures, les expressions, les personnages, les lieux, les formats, les rapports, les finis, les bruts, les voix, les éclats, les murmures, les chuchotements, les cris, les émotions, le vide, les pleins, les angles, la vitesse, la lenteur, les

masses, le néant, les volumes, les sons, les gammes, les animaux, les plantes, les graves, les aiguës, les harmoniques, la dissonance et j'en oublie.

En plus d'être composée de signes plus ou moins conventionnés, une œuvre d'art peut devenir elle-même un supersigne en étant reconnue par un grand nombre d'individus. Ainsi, certaines toiles des grands maîtres, des monuments, des édifices deviennent des symboles. On n'a qu'à penser aux personnages de Roméo et Juliette, à la toile *Guernica* de Picasso, à la *Statut de la Liberté* d'Auguste Bartholdi et de Gustave Eiffel, à celle du *Penseur* de Rodin pour comprendre que des œuvres fortes peuvent intégrer à chaque époque, en tant qu'artéfacts culturels signifiants, le patrimoine culturel d'une grande part de l'humanité, parfois en conservant son sens d'origine, parfois en prenant un tout autre sens.

Alors, prétendre faire l'inventaire des codes qui s'y chevauchent me paraît être une tâche extrêmement ambitieuse, voire relevant de l'impossible.

*L'artiste cherche à entrer
en communion avec le public*

La communion, c'est ce sentiment que nous avons lorsque nous partageons avec une ou plusieurs personnes un sentiment fort ou une émotion vive qui procure un sentiment puissant d'appartenir de façon brève, et ce, presque à un niveau fusionnel, au même groupe qu'elles. Cette impression peut autant être vérité qu'illusion.

Ces moments extrêmes, on les voit dans les rituels religieux et sociaux, dans les joutes sportives, dans les spectacles, dans les rassemblements ou manifestations politiques comme festives, devant le petit écran aux moments charnières de l'histoire. Elles peuvent tout autant être positives et pleines d'espoir que négatives et menaçantes, on n'a qu'à penser au sentiment de solidarité qui a animé les gens lorsque le premier homme a marché sur la Lune, ou à l'opposé, celui du patriotisme exacerbé ressenti dans de grands rassemblements lors de la montée du nazisme en Allemagne. Les études sur la psychologie des individus dans la foule ont démontré bien des dangers.

Lorsqu'on parle de communion en art, il peut là aussi s'agir parfois du partage d'idéaux, de valeurs ou de sentiments patriotiques, mais je crois que c'est davantage l'impression de partager une même condition humaine. Toutefois, la principale différence vient probablement du fait que chaque personne est affectée dans son intimité et que l'impression de communier avec les autres apporte pour chacun une dimension ontologique à son expérience.

COMMENT OPÈRE L'ART ?

Dans une œuvre artistique, il y a une différence entre la *connotation* et la *dénotation*. Le sens de l'œuvre est donné par l'interrelation des différents éléments qui la composent.

L'artiste recourt à des stratégies telles que l'analogie, l'allégorie, la métaphore, le symbolisme, la similitude, l'opposition, le réalisme, la virtualité, les figures de style et bien d'autres.

On aura beau s'esquinter à répertorier et décortiquer les systèmes, il est évident selon moi qu'on ne parviendra jamais à épuiser tous les codes qui sont mis en branle dans les différentes disciplines artistiques. Pourquoi? Mais simplement parce que le sens dépend grandement du contexte, des rapports que les différents éléments entretiennent entre eux et avec l'environnement dans lequel ils sont représentés. Or, ces rapports et ces contextes sont en constante évolution. Il y aura toujours un artiste pour inventer une nouvelle façon de transposer sa vision.

Et puis il n'est pas rare que deux personnes qui ont pourtant assisté à la même représentation divergent sur

le sens de telle ou telle séquence. Le sens qu'un individu attribue à une œuvre artistique donnée dépend principalement de sa perception et de ses propres références culturelles. J'aborderai ces questions plus loin dans cet ouvrage.

L'usage des figures de style

L'exemple le plus simple : en littérature, il existe de nombreuses figures de style : on parle d'anticipation, de catachrèse, de chiasme, d'hendiadyin, d'hendiadys, de litote, de métonymie, d'oxymore, d'oxymoron, de prolepse, de synecdoque et d'épanadiplose. Elles sont autant de façons ou stratégies de l'auteur pour évoquer les choses sans avoir à les nommer. Ces figures de style créent en nous une image mentale, une association d'idées. Qu'on pense au génie de la poésie des textes d'un Richard Desjardins ou d'un Jacques Brel!

Or, on peut convenir alors qu'il existe quelque chose d'équivalent aux figures de style pour chacune des disciplines artistiques.

La modularité de l'esprit

Une caractéristique intéressante du cerveau humain, c'est la *modularité de l'esprit* qui lui permet de juger syntaxiquement valides les interrelations entre des éléments alors même que, de prime abord, nous ne leur trouvons aucun sens. C'est que le sens d'un signe peut se trouver ailleurs.

Issues de la psychologie cognitive, les théories sur la modularité de l'esprit supposent que notre cerveau fonctionne par module dans la compréhension du langage. Faisant abstraction du contexte, il attribue certaines tâches en amont et d'autres en aval à des modules spécialisés pour le décryptage du sens des informations que nous percevons. Les unités d'information seraient *encapsulées*, donc coupées des autres informations en cours de traitement dans d'autres modules. Elles seraient *imperméables* à l'action des processus centraux et elles seraient *irrépressibles*, c'est-à-dire que le sujet ne peut exercer de contrôle sur leur mise en œuvre. Il lui est donc impossible de ne pas reconnaître l'unité d'information. L'ajuste-

ment contextuel est ensuite effectué par les processus centraux.¹⁰⁹

Or, que se passe-t-il lorsque les processus centraux n'arrivent pas à trouver la logique entre deux unités d'information? Ainsi, si un auteur écrit « c'était *un silence assourdissant* », il fait usage d'une figure de style nommée « *oxymore* ». Nos processus centraux rechercheront dans notre mémoire une situation où une expression, malgré le fait que, de prime abord, elle puisse paraître illogique, peut avoir un sens. Il est évident pour tous que l'absence de son ne peut assourdir quelqu'un, mais le lecteur en arrivera à déduire qu'il peut y avoir un sens selon le contexte. Il comprendra alors que ce silence peut être psychologiquement aussi insupportable qu'un bruit pour une personne dans une situation particulière. Cela impliquerait, en déduirons-nous, que ce silence augure une situation difficile soit, selon le cas, l'attente d'une aide ou d'un réconfort qui tarde à venir, soit l'approche d'une grande menace ou d'une terrible révélation imminente.

109 Daniel GAONAC'H et Caroline GOLDER, *Lire et comprendre*, Hachette éducation, 1998, p. 82-83.

Les jeux de mots que Marc Favreau place dans la bouche de Sol, son personnage de clown, sont également de bons exemples de l'usage de figures de style :

« [...] *Et puis y a ceux qui ont le vin trixte
comme la clique du sud
pôvre clique du sud elle peut pas buvarder
elle fait une répression nerveuse
elle reste dans son coin
elle broie du noir [...] »*¹¹⁰

Il en va de même avec tous les modes d'expression artistique. En art visuel, on pourrait évoquer simplement les personnages végétaux de Giuseppe Arcimboldo (Vertumnus), le *Visage de Mae West* fait par Dali, les personnages déconstruits des œuvres cubistes ou encore, les incohérences architecturales de Maurits Cornelis Escher. Mais on fait appel à la modularité de l'esprit de façon plus particulièrement judicieuse dans des propositions plus complexes, par exemple celles où, en l'absence de l'élément signifiant, on fait appel à son association naturelle avec un autre élément

110 Marc FAVREAU, *Le fier monde*, extrait du spectacle Sol le clown, 1973.

pour l'évoquer et donner ainsi son sens à l'œuvre. Les exemples de la chaise vide qui marque une absence comme celui du geste du mime qui fait apparaître un objet imaginaire entre ses mains illustrent bien cela.

Du XII^e au XVII^e siècle, l'Occident a célébré le Jour des fous. Le XVII^e siècle avait ses jeux d'esprit. L'engouement pour l'absurdité depuis les dadas dans les arts de la scène et les arts visuels nous amène à penser que notre intelligence y trouve son plaisir. Nous aimons mettre notre intelligence au défi, l'absurde amuse notre intelligence, nous aimons renverser les hiérarchies, inverser l'ordre des choses même lorsque ce n'est que dans notre imaginaire.

Est-ce que cela nous permet de supporter mieux la dure réalité? Ou, peut-être le fait de pouvoir tourner en dérision les agissements de nos « maîtres », à défaut de pouvoir les abattre, nous permet de continuer à les endurer tout en conservant notre dignité, de garder la tête haute tout en murmurant intérieurement : « *Nous ne sommes pas dupes!* ».

Les théories fondées sur l'attention focalisée et l'attention distribuée

Dans son essai *L'expérience esthétique*, Schaeffer fait référence aux travaux de Nelson Goodman, philosophe, logicien et collectionneur d'art américain, sur l'attention focalisée et l'attention distribuée.

Celles-ci y sont définies ainsi :

*« On appelle attention focalisée une attention dans laquelle le sujet est attiré, dirigé, vers la localisation de la cible avant qu'elle n'apparaisse. On parle d'attention distribuée lorsque le sujet balaie le champ perceptuel sans privilégier aucune zone. Toute activité attentionnelle comprend des phases des deux types d'attention. Ainsi toute situation d'attente perspective indéterminée est-elle gérée selon le mode de l'attention distribuée. Ce qui caractérise l'inflexion esthétique de l'attention, c'est que les phases d'attention distribuée ont un rôle plus important que dans l'attention standard. »*¹¹¹

111 Jean-Marie SCHAEFFER, *L'expérience esthétique*, nrf essais de Gallimard, 2015, p. 212.

Puis, Schaeffer s'attarde à la fluence, la curiosité, l'intérêt et l'ennui pour expliquer ce qui séduit les individus dans l'esthétisme et dans l'art. L'hédonisme et la curiosité sont cités à tour de rôle comme éléments centraux des théories qu'il analyse. La recherche d'un équilibre entre la simplicité et la complexité qui permet de susciter et de maintenir l'intérêt; ce qui devrait retenir notre attention, c'est cette curiosité, cette soif de connaître qui marquent les êtres vivants. Si certaines théories avancent que l'information est désirée pour elle-même, d'autres, comme le suggère brièvement l'auteur, postulent que cet attrait pour les nouvelles connaissances et les nouvelles expériences serait plutôt un besoin instinctif chez tous les êtres vivants. Ces derniers sauraient d'instinct que l'accumulation de ces savoirs leur permettra éventuellement de mieux faire face aux défis qui les attendent.

On pourrait avancer que combler ce besoin apporte un plaisir comparable à celui de se nourrir. Il apporte la satiété. La soif de connaître qui marque les jeunes enfants amène à penser que, d'instinct, ils comprennent également que tous ces savoirs leur permettront d'agrandir leurs capacités d'agir, donc, de

devenir autonomes vis-à-vis des adultes et de partir à leur tour à la conquête du monde.

Or, l'art a le potentiel d'apporter des connaissances de l'ordre de la révélation. Combien de fois avons-nous eu l'impression d'avoir grandi, d'être différents à la sortie d'une représentation au cinéma et au théâtre ou alors, lors d'une exposition ? Peut-être les occasions réelles ont-elles été rares, mais ne nous ont-elles pas apporté cette impression de grande satisfaction ? De satiété ?

Les formes de notre intelligence

Selon la définition qu'en donne l'Association québécoise des neuropsychologues (AQNP), l'intelligence regrouperait :

« [...] les capacités d'apprendre, de comprendre et de s'adapter aux différentes situations vécues en utilisant un raisonnement juste et approprié. L'intelligence permettrait donc d'agir en respectant l'objectif souhaité, de penser rationnellement et d'avoir des interactions avec le milieu dans lequel on évolue. »¹¹²

Plusieurs théories tentent de cartographier le fonctionnement de notre cerveau.

Pour Howard Gardner, professeur en éducation à l'Université Harvard, il existe au moins huit formes d'intelligences, toutes reliées entre elles et dépendantes les unes des autres. Certaines sont dominantes,

112 Carine DOUCET, *Douance, Dépister, comprendre et accompagner*, site de l'Association québécoise des neuropsychologues, récupéré le 26 avril 2017 <<https://aqnp.ca/documentation/developpemental/douance/?gclid=CMHV-oqowtMCFZ21wAodYu4NZQ>>.

d'autres, latentes, mais aucune n'est exclusive. Le modèle de Garner les décrit ainsi :

- L'intelligence logico-mathématique
 - Il s'agit de la capacité de calculer, de faire preuve de logique et de résoudre des problèmes mathématiques et scientifiques. Elle porte à poser des questions, à rechercher des réponses claires et a tendance à catégoriser ou à ordonner les objets.
- L'intelligence spatiale et visuelle
 - Cette forme d'intelligence procure une puissante imagination et des capacités en conception, en dessin, en lecture de graphiques, pour la mise en page, la reconstitution des images et la résolution des labyrinthes, pour organiser l'espace, les objets et les surfaces. Elle a besoin d'images pour comprendre.
- L'intelligence interpersonnelle
 - Procure de grandes habiletés dans les relations interpersonnelles. La personne qui la possède aime parler et influencer, est habituellement la leader d'un groupe ou l'organisatrice, elle communique bien, est habile en résolution de conflits, possède une bonne écoute, est habile à négocier et est persuasive.

- L'intelligence corporelle-kinesthésique
 - Marquée par le désir de bouger, la personne qui la possède a tendance à être en mouvement constant ou à s'impliquer activement pour être bien. Celui ou celle qui la possède a besoin de se lever, de bouger, de toucher et de prendre les choses dans ses mains.
- L'intelligence verbo-linguistique
 - Marquée par l'amour du langage et de la parole, cette forme d'intelligence incite à parler constamment. Elle procure une bonne mémoire des dates et des noms, à se plaire à aimer raconter et à écouter des histoires, à apprécier la diversité des voix et à se rappeler des histoires drôles.
- L'intelligence intrapersonnelle
 - Elle amène à apprécier la solitude. Elle pousse à la réflexion, à l'introspection amenant une bonne compréhension de ses forces, de ses faiblesses et apporte une habileté dans la définition d'objectifs.
- L'intelligence musicale
 - Elle procure une grande facilité à faire de la musique, à produire des sons et des rythmes. Celui

ou celle qui en bénéficie aime fredonner, battre le rythme et parfois chanter.

- L'intelligence naturaliste
 - C'est un type d'intelligence rare, relative au monde naturel, qui procure le sentiment d'être proche de son environnement et facilite l'apprentissage des différents types de plantes et d'espèces animales ainsi que des connaissances géologiques. Il facilite les tâches de classification et de différenciation de catégories.
- L'intelligence existentielle (ou spirituelle)
 - Gardner qualifiait cette intelligence de « huitième et demi », car il ne la considérait pas comme une intelligence à part entière.

L'intelligence existentielle est l'intelligence des penseurs profonds et des philosophes. Elle se définit par l'aptitude des personnes à se questionner sur le sens de leur existence, l'origine des choses et leur destinée par rapport aux limites cosmiques.

Comme Gardner, je ne peux que m'interroger sur cette dernière catégorie, à savoir, faut-il posséder une forme particulière d'intelligence pour se poser ces questions ou ne suffit-il pas d'avoir vécu personnellement certaines expériences angoissantes pour s'y intéresser ?

À ces catégories, le psychologue anglais Tony Buzan a proposé dans *Your Head First* d'ajouter l'intelligence sexuelle et, fortement popularisé par *Emotional Intelligence* de Daniel Goleman, les psychologues Peter Salovey et John Mayer ont proposé celle de l'intelligence émotionnelle qui désigne « l'habileté à percevoir et à exprimer les émotions, à les intégrer pour faciliter la pensée, à comprendre et à raisonner avec les émotions, ainsi qu'à réguler les émotions chez soi et chez les autres »¹¹³.

De son côté, Robert Sternberg, psychologue et professeur de psychologie cognitive américain, propose un autre modèle de l'intelligence. Plus controversée parce que non appuyée par l'expérimentation et partiellement invalidée par d'autres études, la théorie de Sternberg distingue trois grandes catégories d'intelligences¹¹⁴ rapportées ici sur le site de l'AQNP :

113 *L'intelligence émotionnelle*, Wikipédia, l'encyclopédie libre, récupéré le 26 avril 2017 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Intelligence_%C3%A9motionnelle#Popularisation_du_concept_par_Goleman_.281995.29>

114 Carine DOUCET, *op. cit.*, récupéré le 26 avril 2017.

- **L'intelligence analytique** : Elle concerne la capacité à accomplir des tâches scolaires de résolution de problème, telles que celles utilisées dans les tests traditionnels d'intelligence. Ces types de tâches présentent des problèmes bien définis qui ont une seule réponse correcte.
- **L'intelligence créative ou synthétique** : Celle-ci concerne la capacité à faire face avec succès à des situations nouvelles et inhabituelles en tirant parti de ses connaissances et compétences existantes. Les individus possédant une grande intelligence créative peuvent donner de « fausses » réponses parce qu'ils voient les choses d'une façon différente.
- **L'intelligence pratique** : Elle correspond à la capacité de s'adapter à la vie de tous les jours en tirant parti de ses connaissances et compétences existantes. L'intelligence pratique permet à un individu de comprendre ce qu'il est nécessaire de faire dans une situation donnée et, alors, de le faire.

Cette théorie définit l'intelligence par « l'évaluation de la réussite dans la vie elle-même définie par des critères

qui sont propres à l'*individu (idiographiques) et au contexte socioculturel dans lequel il évolue* »¹¹⁵.

Il existe aussi, en neurosciences cognitives, tout un corpus théorique sur l'*asymétrie cérébrale* (Tableau 1). Cela concerne les différences de fonctions mentales attribuées à chacun des deux hémisphères de notre cerveau qui ont été identifiées entre autres par l'étude des lésions cérébrales et, plus récemment, par le développement des technologies d'imagerie cérébrale.

115 L'intelligence à succès, Théorie triarchique de l'intelligence, Wikipédia, l'encyclopédie libre, URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_triarchique_de_l%27intelligence>.

Tableau 1 - Capacités fonctionnelles présentant une latéralisation cérébrale
Source : Asymétrie cérébrale¹¹⁶

Fonction générale	Dominance hémisphérique gauche	Dominance hémisphérique droite
Vision	Mots, lettres	Visages, motifs géométriques, expression émotionnelle
Audition	Sons langagiers	Sons non langagiers, musique
Toucher		Motifs tactiles, braille
Mouvement	Mouvements complexes, mouvements ipsilatéraux	Mouvements dans les environnements spatiaux
Mémoire	Mémoire verbale, mémoire sémantique	Mémoire non verbale, aspects perceptifs de la mémoire
Langage	Parole, lecture, écriture, arithmétique	Contenu émotionnel
Capacité spatiale		Rotation mentale des formes, géométrie, direction, distance

Mais les limites de ces théories apparaissent lorsqu'on compare les résultats pour un grand nombre d'individus. Dans les études sur l'aphasie, il est apparu des différences pour certains gauchers et certains droitiers dits « non classiques » qui touchent près de 5 % de la population.

¹¹⁶ *Asymétrie cérébrale*, Wikipédia, l'encyclopédie libre, récupéré le 7 mai 2019 https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Asym%C3%A9trie_c%C3%A9r%C3%A9brale&oldid=159067799.

En marge de ces travaux, on retrouve, selon Wikipédia, les concepts d'intelligence analytique et d'intelligence empirique. Basées sur les travaux du psychologue Jean Piaget sur le développement de l'intelligence et de ceux de l'économiste Herbert Simon sur les limites de la rationalité individuelle, ces théories qu'on retrouve en psychologie cognitive proposent un découpage des fonctions qui permet une répartition non plus spatiale, mais psychique par la mise en opposition de deux formes d'intelligence complémentaires (Tableau 2).

Tableau 2 - Les formes de l'intelligence¹¹⁷

Tableau de raisonnement		
	Rigoureux	Flous
Généralisants	Induction	Analogie
Discriminants	Déduction	Abduction

Mais, même si elles font apparaître la complexité de notre cerveau, toutes ces théories sont constamment remises en question par de nouvelles recherches.

Il faut aussi déplorer la circulation dans les médias grand public de versions malheureusement simplificatrices et même parfois caricaturales de certaines

¹¹⁷ *Ibid.*.

d'entre elles, telle celle de la dichotomie « cerveau droit » (émotivité et intuition) et « cerveau gauche » (langage et raisonnement), qui a eu une très grande influence dans les écoles d'art.

Les jeux de l'esprit ou de l'intelligence

À toutes les époques, dans toutes les civilisations, les humains ont été attirés par le jeu. La passion pour les jeux de hasard peut mener à la dépendance chez de nombreuses personnes, et cela, les loteries nationales et les organisations du crime organisé l'ont très bien compris.

Est-ce l'illusion de pouvoir contrôler notre destinée qui nous fascine tant ?

Mais, chose certaine, les jeux qui mettent notre intelligence au défi sont très populaires. Que ce soit un sudoku, une grille de mot croisé, une charade ou une énigme, que ce soit dans la lecture d'intrigues policières ou la passion pour les jeux de rôle, les gens adorent relever ces défis fictifs.

On sait que notre intelligence trouve un grand plaisir à faire la démonstration de ses capacités pour traiter les problèmes. Jouer, c'est apprendre diront les pédagogues.

Or, créer une œuvre d'art, c'est une application stricte de recherche de solution. Quand un artiste compose

une toile ou réalise une sculpture, il cherche un équilibre ou un déséquilibre entre les différents éléments qu'il met en scène qui permettra d'atteindre la justesse de l'impression qu'il souhaite transmettre. Plusieurs artistes ont parlé de dialogue avec la matière ; une sorte d'échange de questions et de réponses.

La satisfaction qu'apporte la révélation, la compréhension de la complexité, du mystérieux ou de l'inédit, surtout lorsqu'on a dû faire de grands efforts, reste un des plaisirs de l'esprit.

Et déchiffrer cette œuvre d'art pour un spectateur est également un jeu qui en appelle à toutes sinon plusieurs formes de son intelligence. Le plaisir qu'il procure n'est peut-être pas aussi facilement accessible, mais ce jeu peut être très fascinant et très valorisant.

LE BRUIT DANS LA COMMUNICATION

Moles écrivait :

« Par ailleurs notre travail suggérait dans le domaine psychophysique, l'existence de principe d'incertitude de la perception, montrant que la précision de la connaissance d'une forme est inversement proportionnelle à la précision avec laquelle est connue l'intensité physique de celle-ci, c'est-à-dire son contraste avec le fond de bruit ambiant. »¹¹⁸

Pour la plupart des médias de masse, l'important, c'est d'avoir la plus grande fidélité entre le message émis et le message reçu. Tout ce qui peut créer une distorsion entre l'émission et la réception du message se trouve à être ce que les communicologues nomment du bruit et doit être atténué le plus possible. Cela peut inclure un bruit ambiant dans l'environnement, de la friture sur les ondes causée par une source gênante d'électromagnétisme, une mauvaise impression sur une page ou

118 Abraham MOLES et Élisabeth ROHMER, *Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Bulletin de Micropsychologie, nos 28 et 29, 1996, p. 8-9.

une lumière aveuglante qui éblouit notre regard. Cela peut être aussi un code non parfaitement compris, une langue mal maîtrisée, un concept inconnu ou une référence culturelle non partagée. S'ajoutent à cela toutes les indispositions ou incapacités physiologiques ou psychologiques de l'émetteur comme du récepteur.

Or, je pourrais émettre l'hypothèse que, pour ce qui est de l'art, l'important n'est pas tant le contenu du message que l'œuvre porte que l'impression qu'il procure. Nous écrivions plus haut que le message n'est pas dans le code, il est le code. On pourrait tracer un parallèle entre cette assertion et celle de Marshall McLuhan, « le médium c'est le message ». On pourrait comparer une œuvre d'art à une question à laquelle chaque spectateur est convié à trouver sa propre réponse. Comme chaque émetteur, chacun des récepteurs possède une culture, un savoir, une capacité et un vécu différents les uns des autres. Même des jumeaux identiques sont dans les faits très différents ; ils vivent les mêmes événements différemment, ont des goûts différents et peuvent diverger d'opinion sur des tas de sujets.

Nos pourrions donner comme exemple une œuvre théâtrale dans laquelle un acteur campe un personnage qui vit une situation triste. Nous, les spectateurs de cette pièce, avons tous vécu à un moment ou l'autre de notre vie un moment de tristesse. Lorsque l'acteur joue cette scène, nous puisons dans notre propre expérience le souvenir de ce type de sentiment pour tenter de ressentir ce que vit le personnage. Mais l'acteur court aussi le risque que soit évoquée avec trop ou pas assez d'intensité l'émotion à la source du souvenir de chacun. La possibilité que le message soit déformé est donc très importante puisque chaque personne a une histoire personnelle différente. On peut penser que la perception du jeu de l'acteur diffère donc d'un spectateur à l'autre, puisque teintée par le vécu de chacun.

Mathias Rioux, enseignant, normalien et agrégé de philosophie, est animateur au blogue *Bac Philo* sur le site de *Philosophie magazine*. En 2015, dans une réponse à la question « *Une œuvre d'art a-t-elle toujours un sens ?* », il écrivait :

« [...] De plus, l'œuvre d'art étant sujette à interprétation, elle possède plusieurs significations. Celles-ci se renouvellent en fonction de la récep-

tion dont elle est l'objet. Or, cette réception dépend des personnes et des époques.

[...] Plutôt que parler d'un sens, il faudrait davantage évoquer les multiples significations dont sont porteuses les œuvres d'art et qui leur donnent tout leur intérêt. À chaque écoute d'un morceau de musique, à chaque relecture d'un poème, des images nouvelles peuvent surgir, des émotions ou des sentiments inédits nous assaillirent. L'œuvre est une source de significations et celles-ci sont relativement indépendantes de son auteur. Une œuvre d'art importante est une œuvre riche. Elle l'est d'autant plus qu'elle n'a pas un sens figé, fixé une fois pour toutes.

Conclusion.

Ainsi, l'œuvre n'a pas toujours un sens si l'on entend par là un message transmis par son intermédiaire. En revanche, elle est signifiante à plusieurs titres : elle fait écho à un contexte culturel de création, à la personnalité et aux ambitions d'un artiste et elle provoque des états et des réactions chez ceux

qui la fréquentent. Mais ces différentes significations possibles ne sont pas corrélées les unes aux autres. »¹¹⁹

Mais, si le contenu du message qui est compris par le public n'est pas le même que celui que l'artiste émet, doit-on pour autant conclure alors que ce contenu n'a aucune importance? Que l'essentiel est de maintenir la production d'artéfacts qui, eux, créeront notre réalité? Abraham Moles, selon Michel Mathien de l'Université Robert Schuman de Strasbourg, a contesté la fameuse formule « *le médium est le message* » de Marshall McLuhan. Selon Moles en effet, celle-ci fait passer le sens du message « au compte des pertes et profits ».

Mathien écrit :

« Elle est, pour lui, une erreur de niveau : le contenu du message reste le facteur explicatif de toute action immédiate alors que le contenant exerce une action à longue échéance : "L'affirmation de

119 Mathias ROUX, *Une œuvre d'art a-t-elle toujours un sens?*, Philomag, 2015, récupéré le 13 juin 2017 <<http://www.philomag.com/bac-philo/copies-de-reves/une-oeuvre-d-art-a-t-elle-toujours-un-sens-11680>>.

McLuhan, valable pour le monde social à long terme, ne l'est pas nécessairement pour le monde individuel à court terme". Moles rejette encore l'illusion du bonheur que le prophète canadien véhicule dans ses démonstrations. Tout média, à l'instar de l'image de la "fenêtre ouverte sur le monde" représentée par l'écran de télévision, est devenu "une garantie contre toute éventuelle implication dans le paysage." »¹²⁰

Il ajoute plus loin :

« Plus elle permet 'la connaissance du spectacle' au lieu de 'la connaissance d'implication', et plus encore elle promeut le 'spectacle' au détriment du 'vrai'. »¹²¹

Au vue du constat actuel d'un détournement vers l'information-spectacle et de la courte durée de vie d'un sujet à l'écran et dans la presse écrite, on ne peut donner tort à Moles pour ces propos. Par contre, il

120 Michel MATHIEN, *L'approche physique de la communication sociale, L'itinéraire d'Abraham Moles*, C.N.R.S. Éditions, Hermès La Revue », 1993/1 n° 11-12, p. 337.

121 *Ibid.*.

faut se rappeler la vision sémiologique que porte Moles sur l'art. Pour lui, ce sont les signes et les supersignes qui donnent un sens à l'œuvre, qui en composent le message. L'art produit de la beauté et, cette beauté, il la jauge à l'aide de statistiques.

Dois-je vous rappeler ce que Jean Feller écrivait à propos de Moles :

« [...] l'auteur n'a pas pu accorder au rôle esthétique une véritable place parce qu'elle ne s'intègre pas à sa théorie. »¹²²

Dans une œuvre peinte ou sculptée où apparaît une phrase, ce ne sont pas nécessairement les mots qui donnent son sens à l'œuvre, ça peut être leur taille relative, l'agencement de leurs couleurs, de leurs motifs graphiques, du rapport entre les lettres et avec les autres éléments de l'œuvre qui donnent une impression, expression qui peut être contradictoire avec ce que la phrase exprime. Il en va de même pour tous les signes et supersignes.

122 A. MOLES et Jean FELLER, *Théorie des objets d'Abraham*, In Communication et langages, n°19, 1973, p. 122-123.

Comme j'écrivais plus haut, lorsque l'artiste crée une œuvre, il puise à même sa culture personnelle sans nécessairement se préoccuper qu'elle diffère de celle des individus qui voudront l'apprécier. Nous sommes conscients que pour chaque individu, la perception est conditionnée d'une façon ou d'une autre par les caractéristiques qui le définissent lui. Alors, l'important pour l'artiste ne serait-elle pas le bruit qui élargit l'éventail des variations possibles dans les réponses que son œuvre suscitera plutôt que la justesse du message que porte celle-ci ? Ainsi, si chacun est interpellé par une même œuvre artistique, chacun l'est à sa façon. L'œuvre pourrait donc prendre accidentellement un sens qui n'avait pas été prévu par l'émetteur.

On pourrait presque penser que le message de l'œuvre d'art servira davantage à orienter la pensée du spectateur qu'à transmettre un contenu.

Dans le documentaire *Chaorismatique*, le sculpteur québécois David Altmejd exprime ainsi sa vision du rôle qu'il souhaite donner à sa sculpture :

« ... je suis plus intéressé par le potentiel métaphorique donc, j'suis plus intéressé par l'idée que

*ma sculpture pourrait dire des choses que par un message particulier. C'est-à-dire, je [ne] veux pas me servir de ma sculpture comme d'un outil de communication pour transmettre certaines idées que moi je pourrais avoir, j'veux vraiment voir la sculpture que je fais comme un être vivant avec sa propre intelligence qui va être capable de dire des choses que moi je n'ai jamais dites. »*¹²³

L'intrusion acceptée du « *bruit dans la communication* » serait donc une des principales caractéristiques qui particularisent l'art comme média de communication. C'est une des hypothèses de cet essai.

123 Rénald BELLEMARE, *Chaorismatique*, film documentaire, IMAGE-GIDE, 2012.

L'œuvre imprègne l'observateur participant

Imprégner signifie avoir une influence insensible, mais profonde sur quelqu'un, quelque chose par le simple contact. S'entend ici que le sujet peut ne pas avoir conscience de cette influence.

Par contre, si on dit qu'un individu *s'imprègne de quelque chose*, cela suggère que le sujet s'ouvre volontairement à cette influence.

Il est certain que certaines disciplines artistiques sont plus directement immersives que d'autres et permettent d'influencer plus facilement l'individu. Tout étant relatif, il va de soit que, pour une même discipline, certaines productions seront plus accessibles ou plus hermétiques que d'autres.

Architecture-musique

Ainsi, l'architecture, la mode et la musique sont des formes d'expression artistique dont il est plus facile généralement de s'imprégner. Aussitôt que nous y sommes exposés, elles créent de façon automatique et immédiate un environnement et, donc, une impression. Que ce soit un espace, un moment ou un univers entier, cela devient la réalité subjective pour tout individu qui y est immergé. Nous y baignons littéralement, souvent sans même nous en apercevoir. Ces disciplines mettent notre vie en scène. L'ambiance dans laquelle nous évoluons conditionne notre état d'esprit, notre vécu. Les magasins de détail le savent très bien. En jouant avec la décoration et une musique de fond, les commerçants modifient l'ambiance en fonction des clientèles qu'ils ont ciblées. Ils conditionnent ainsi notre rapport à la réalité (qui est en fait une pseudo-réalité comme mentionné plus haut). Lorsque nous pénétrons dans leurs espaces, nous sommes soumis à un cadre qui établit en nous un état d'esprit propice à la consommation.

Cela est aussi évident lorsque nous pénétrons dans les grands sièges sociaux des entreprises. La façade, le hall

d'entrée, les bureaux de la direction sont des espaces dont le rôle est d'impressionner psychologiquement tout individu qui y entre. Ces espaces doivent inspirer le prestige, la puissance, la richesse, la culture, la stabilité ou la modernité selon le cas, qualités qui seront associées alors l'entreprise qui y opère. On n'a qu'à penser à l'architecture des grandes banques de la fin du XIX^e siècle et à celle du milieu du XX^e.

On peut se demander si le fait d'en être conscient réduit leur capacité à nous influencer? Cela resterait à vérifier.

Théâtre-opéra-cinéma-humour-contes

Par contre, les disciplines artistiques tels le théâtre et le cinéma sont souvent moins immersives et exigent normalement du spectateur un minimum d'effort. Pour que la magie opère, le public doit faire semblant de croire à l'histoire qu'on lui raconte malgré le fait qu'il sache que ce n'est qu'un simulacre. Combien de fois avons-nous eu un petit instant de déception à la sortie d'une salle de cinéma lorsque le film avait vraiment réussi à nous *embarquer*? N'aurions-nous pas souhaité que cet univers perdure dans notre réalité?

Et combien de fois un montage bancal, une incohérence de scénario ou la piètre performance d'un acteur nous ont-ils fait sortir d'un film?

Ou le contraire, combien de fois une performance fantastique ou un montage bien figolé ont pallié à la déficience ou même à l'absence de décors? Pensons au film de 2003, *Dogville* de Lars von Trier avec comme actrice principale Nicole Kidman.

Arts visuels-arts numériques-danse-mime

Enfin, d'autres disciplines dont l'approche est plus difficile exigent généralement de s'astreindre à un effort et obligent une attention soutenue afin de s'imprégner de l'œuvre. Elles requièrent également une capacité d'analyse fine. Les arts visuels, la danse et la chorégraphie sont probablement parmi les disciplines les plus généralement exigeantes sur cet aspect. Pour que le spectateur puisse véritablement apprécier l'œuvre d'art, il devra lui accorder toute son attention, créer une forme de dialogue silencieux entre l'œuvre, ses connaissances et sa vivacité intellectuelle, mais, au terme de ses efforts, l'œuvre peut lui procurer de très grandes satisfactions.

Lorsque j'étais designer et technicien d'exposition pour la galerie d'art de l'École des HEC (Montréal), je suggérais aux personnes rébarbatives à l'art abstrait de s'imaginer que les tableaux étaient des univers et de s'y projeter. Ils devaient s'imaginer être de petits personnages qui se déplacent dans l'univers propre à chaque œuvre. Puis, je leur demandais de me dire ce qu'ils ressentaient. Plusieurs y ont pris goût et, avec le

temps, ils sont devenus parmi les plus fidèles habitués de la galerie.

Enfin, pour chacune des disciplines artistiques, l'expérience sera plus enrichissante pour un observateur qui possède au préalable l'ensemble des codes et des référents culturels appropriés et qui accepte de se mettre en état de disponibilité émotionnelle pour appréhender l'œuvre, bref, celui qui accepte de jouer le jeu. Ainsi, il est facile d'être époustoufflé par les danses du sud-est asiatique comme le *lakhon* thaïlandais, mais il est difficile pour le spectateur non initié d'en comprendre toutes les subtilités narratives.

La contemporanéité anachronique

Quand plusieurs décennies, ou même plusieurs siècles, séparent l'émetteur du récepteur, il est évident que les risques que l'intention de l'artiste soit mal comprise par le public deviennent plus élevés, surtout si ce dernier ne possède pas d'information sur l'artiste et le contexte dans lequel il a réalisé son l'œuvre. On parlera alors de *contemporanéité anachronique*.

N'est-on jamais certain de ce que l'artiste d'une autre époque a voulu dire ? Quelles conditions socioéconomiques prévalaient au moment de la création de telle ou telle œuvre ? Est-ce que l'artiste était intensément concerné dans une situation critique extérieure à sa création ? Dans quel état psychologique l'artiste était-il réellement ? Et les moyens techniques à sa disposition étaient-ils facilement disponibles ? Étaient-ils faciles à maîtriser ?

Audrey Rieber rapporte certains propos éclairants dans "*Daniel Arasse et la Kunstwissenschaft : une théorie de l'histoire rapprochée de la peinture*". Arasse, un historien de l'art français, spécialiste de la Renaissance et

de l'art italien, révèle un aspect particulier de l'œuvre d'art qui mérite d'être pris en compte :

La contemporanéité anachronique

« [...] l'œuvre d'art mélange différentes temporalités : notre temps, celui de sa production qui est lui-même hétérogène, car il mêle des éléments avancés et rétrogrades, et celui qui s'est écoulé entre les deux. Ce dernier laisse sur l'œuvre une marque à la fois matérielle — due à l'action du temps (patine, craquelures) et aux accidents de l'histoire (découpes, transformations) — et spirituelle, puisque le temps mental écoulé entre la production de l'objet et sa réception actuelle laisse sa trace dans l'œuvre. Notre rapport aux objets d'art relève donc d'une "contemporanéité anachronique", renforcée par les conditions modernes de leur visibilité (distance, éclairage, muséographie, reproduction mécanique, innovations techniques). C'est un thème méthodologique récurrent de l'histoire (de l'art) que de mettre en garde contre notre rapport irréductiblement anachronique à l'œuvre et de tendre asymptotiquement à le réduire (voir le

motif de la recreation chez Panofsky, de l'empathie chez Warburg, de la familiarité chez Paul Veyne). Si Arasse reconnaît que cette prudence est fondée (parler de la psychologie de Michel-Ange ou de Léonard, c'est manquer son but, car ceux-ci se pensaient en termes de tempérament, d'humeurs, d'astrologie et de caractères), il estime néanmoins qu'il est vain et réducteur de vouloir s'en tenir à ce qui a été historiquement vu et voulu. [...] »¹²⁴

Il est certain que lorsque nous, citoyens du XXI^e siècle, portons notre regard sur une œuvre du passé, nous l'analysons d'abord à partir de notre culture et de nos réalités. Il est difficile de se distancier à la fois de notre égocentrisme et de notre ethnocentrisme.

124 Audrey RIEBER, Daniel Arasse et la Kunstwissenschaft : une théorie de l'histoire rapprochée de la peinture, In Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et d'esthétique. 1, 65. 2013, en ligne, <https://www.google.ca/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cad=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjms5zcpLvUAhUFP-T4KHQjvDdUQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fhicsa.univ-paris1.fr%2Fdocuments%2Ffile%2F5_Daniel%2520Arasse%2520et%2520la%2520Kunstwissenschaft_2.pdf&usg=AFQjCNFjEp_xYA0srx_cTTBm6Z4QO23E6g>

Sur le plan social, peut-on penser qu'une œuvre d'un lointain passé ne sera jugée intéressante que si elle conserve sa capacité à donner un sens à notre propre époque? Et si elle servait surtout à donner à une société une interprétation de son histoire, celle qui contribue à bâtir l'identité d'un peuple, à justifier une idéologie et ses institutions, bref, celle qui assure son intégrité et justifie sa pérennité?

Pour notre confort psychologique, il est certain que nous chercherons à replacer l'œuvre dans la chronologie qui correspond aux théories que nous connaissons et qui ont été proposées par les historiens de l'art. Encore une fois, est-ce que les théories que proposent les historiens ne sont pas une interprétation des faits qui donne une assise aux idéologies qui dominent notre époque?

Malgré cela, le spectateur réagit encore aujourd'hui devant toute œuvre d'art authentique, qu'importent les théories et le nombre d'années qui le sépare du moment de la création de cette œuvre. Et n'est-ce pas là le plus important pour l'artiste, sinon pour l'humanité?

Malraux a écrit :

« *Ce n'est pas l'Antiquité qui a fait la Renaissance, mais la Renaissance qui a fait l'Antiquité.* »¹²⁵

Peut-être Malraux aura-t-il voulu nous faire comprendre que ce sont les penseurs de la Renaissance qui, afin de propager les valeurs et les idéaux qui étaient les leurs, ont fait renaître l'Antiquité. Ils croyaient reconnaître dans les œuvres de cette période de l'histoire les mythes et les symboles nécessaires pour alimenter l'imaginaire collectif et leurs propres réformes. J'écrivais plus haut que l'art a le pouvoir de contaminer les esprits... On peut émettre l'hypothèse que les œuvres de l'Antiquité n'ont jamais présenté une telle charge symbolique pour leurs contemporains.

On nous parle souvent du sourire énigmatique de la Joconde (la *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci). Pourquoi reste-t-il si mystérieux ? Les experts ne s'entendent pas entre eux pour lui trouver un sens qui fasse l'unanimité chez les observateurs. Mais si ce sourire prenait un sens différent pour chacun d'entre nous ?

125 André MALRAUX, *Les Voix du silence, 3^e partie : La création artistique*, Paris, Gallimard, p. 106.

Pour l'un, il pourrait être celui d'une mère bienveillante, mais pas dupe des intentions de son bambin ; pour l'autre, celui de l'épouse qui, par amour, lance un regard complice à son mari, voire à son amant...

On pourrait penser que, pour Da Vinci, l'important n'était peut-être pas le sens précis qu'il fallait qu'il exprime par ce sourire, mais bien l'impression que ce sourire révélerait en chacun de nous...

Si l'art est bien un média de masse, il a la particularité de conserver sa capacité d'émouvoir tout au long de son existence. Ainsi, on peut encore être ému par une œuvre donnée provenant d'un passé éloigné. Seulement, notre perception reste celle d'un individu du XXI^e siècle, avec une culture, un vécu et un savoir qui est propre à son époque. Gageons que ce que nous ressentons diffère quelque peu de ce que ressentaient les contemporains de celui qui aura créé le chef-d'œuvre.

Son objectif principal est de nous affecter

« [...] Si l'art est indissociable de la vie sociale, son rôle à l'intérieur de celle-ci change considérablement en fonction des époques et des cultures. »¹²⁶

Toutes sortes de finalités ont été attribuées à l'art.

Pour les uns, l'art est une source de plaisir, une expérience esthétique. Il élève notre âme et nous révèle notre humanité. Pour d'autres, il permet d'explorer notre moi intérieur, de donner un sens à notre vie. Pour de nombreuses civilisations, il a été étroitement lié à un culte religieux ou une idéologie.

Combien d'artistes prétendent exprimer leur personnalité ou leurs états d'âme dans leurs œuvres ? Et combien de personnes affirment décorer leurs espaces de vie ou de travail pour la même raison. Est-ce que l'art ne contribue pas à notre développement personnel ? Est-ce une thérapie qui nous permettrait de nommer ou d'exprimer l'innommable ou l'inconcevable ? Pour certains, l'art reste le dernier et l'unique

126 Tudor VIANU, *L'esthétique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 246.

espace de liberté où aucune règle, aucune consigne et aucun cadre ne leur est imposé. Pour d'autres, c'est le fait de produire quelque chose de concret et de tangible alors que dans leur travail, ils ne produisent que du virtuel et de l'intangible. Pour plusieurs, l'art permet simplement de vivre de riches expériences sensuelles, d'interagir avec d'autres individus, de participer à quelque chose de plus grand qu'eux.

La plupart des réponses sont probablement aussi valables les unes que les autres. Par contre, aucune ne réussit totalement à circonscrire à elle seule la question du rôle de l'art.

Chose certaine, l'art transmet et conteste nos valeurs, il contribue à notre éducation. N'a-t-il pas même servi à endoctriner les masses à certaines idéologies religieuses ou politiques? Il peut remettre en question autant les individus que les sociétés. Il provoque, il dénonce, il commémore.

Quand on voit le prestige qu'il apporte à ceux qui possèdent les plus grands chefs-d'œuvre ou comment la spéculation sur ces œuvres devient un moyen de

s'enrichir ou d'acquérir du prestige, une même question de pose encore ici, celle d'*être* ou de *paraître*...

Ses principales fonctions :

Expression : permet à l'artiste ou son interprète d'exprimer qui il est ou ce qu'il aspire à être ;

Communion : permet de partager ou d'avoir l'impression de partager ses sentiments et ses émotions avec l'Autre ;

Décoration : permet d'adapter un lieu à l'image de ce qu'est l'individu ou de celle qu'il désire donner de lui-même (habiter le lieu) ;

Éducation : permet de partager des connaissances, des valeurs, des idéologies ;

Fascination : permet d'appréhender le phénoménal et l'extraordinaire ;

Introspection (ontologie) : permet de se connaître soi-même par des expérimentations ou des ressentis ;

Thérapeutique (catharsis) : permet de prendre conscience de ses blessures et de les panser, de dépasser ses limitations ;

Commémoration : permet de fixer symboliquement des événements ou de valoriser des valeurs dans la mémoire collective et individuelle ;

Identitaire : permet aux individus de se reconnaître au plan culturel ou de l'affirmation de soi ;

Transcendance : permet aux individus d'établir un rapport entre leur propre nature, l'univers, le cosmique et le divin ;

Sensibilisation : amène les individus et les sociétés à constater les écarts entre leurs valeurs, leurs idéaux et la réalité. Elle oblige les individus et les sociétés à évaluer l'acceptabilité des écarts entre leurs valeurs, leurs idéaux et la réalité ;

Provocation : permet de remettre en question les valeurs et les pris pour acquis qui sont partagés par l'ensemble d'une communauté ;

Subversion : permet de remettre en question le bien-fondé des décisions et de la légitimité du pouvoir en place ;

Etc.

Si nous tentions de trouver un dénominateur commun à ces fonctions, nous pourrions convenir que toutes ont la capacité d'affecter les individus, autant sur le plan psychologique qu'intellectuel, social et émotif.

Alors, peut-on s'entendre sur le fait que le rôle de l'œuvre d'art est justement d'affecter les individus ?

La catharsis

Selon la philosophie aristotélicienne, la catharsis serait un moyen de convertir les passions en rhétorique, en esthétique ou en politique. Dans la Grèce Antique, elle était d'ordres multiples, tout autant rituels, politiques que curatifs. Pour Platon, elle prépare le corps à une élévation de l'âme en le purifiant de toutes ses impuretés.

Voici un résumé que présentent les auteurs de Wikipédia à propos de la catharsis au Théâtre :

L'idée de catharsis, telle qu'Aristote la formule dans sa Poétique, fait partie des concepts traversant l'histoire du théâtre. Dans la tragédie, les actions des personnages et leurs issues souvent funestes susciteraient la crainte et la pitié. Le spectateur se verrait alors allégé, purgé, des passions dont il vient de voir la représentation scénique. Cette mécanique cathartique a longuement été discutée, notamment par les dramaturges du XVII^e siècle.

Pour Racine, il s'agit d'une question morale, prise en charge non plus par la représentation, mais

par la virtuosité de l'écriture. C'est ce qu'il résume dans la préface de Phèdre :

[...] Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; [...] et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité. C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer ; et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose.

Corneille, quant à lui, se montre dubitatif quant à cette notion et à son mécanisme ; c'est ce qu'il exprime dans l'un de ses discours sur la poésie dramatique, en prenant l'exemple de la réception du Cid par le public :

Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement

*d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité.*¹²⁷

*On retrouve également une mise en cause du fonctionnement cathartique chez Bertolt Brecht, pour qui la catharsis est profondément liée avec l'identification du spectateur au personnage; identification qu'il rejette absolument, au profit d'une mise à distance (Verfremdung) du spectateur. La catharsis n'y est plus alors ni une spécificité de la mimesis ou un trait de l'écriture dramatique : elle y est considérée comme une « expérience affective » lors de laquelle l'activité intellectuelle du spectateur serait entièrement « épuisée ».*¹²⁸

Diverses réinterprétations poétiques de ce mécanisme cathartique continuent d'irriguer les dramaturgies contemporaines, que ce soit chez Edward Bond, Heiner Müller, Fabrice Melquiot ou Wajdi Mouawad.¹²⁹

127 Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, 1660.

128 Catherine NAUGRETTE, *De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique*, Tangence, 1^{er} janvier 2008, p. 88.

129 *Cathhasis*, récupéré le 4 mars 2017 <Wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>>.

On peut facilement présumer que l'art peut permettre à une société donnée d'affronter un passé douloureux ou d'affronter un avenir incertain. Des sentiments tels la culpabilité, l'affliction, le désœuvrement ou le deuil, quand ils sont ressentis par toute une population, peuvent représenter un grand obstacle qui hypothèque son devenir. L'art peut alors ouvrir des possibles et contribuer à développer dans cette société une nouvelle vision d'elle-même qui lui permettra de faire face avec confiance à son avenir. Ainsi, au Québec dans les années 60 et 70, la Révolution tranquille a été grandement tributaire du travail de ses artistes.

Par contre, ce n'est pas parce que les artistes d'un pays sont largement encouragés et subventionnés qu'ils pourront provoquer un changement. Il faut au préalable que les possibilités et la nécessité d'un changement existent et soient socialement acceptables...

La transcendance

Le terme *transcendance* a été depuis longtemps un mot très à la mode dans les milieux artistiques. À mon grand étonnement, j'avais découvert que beaucoup de gens, parmi ceux qui l'utilisaient abondamment, n'avaient souvent qu'une idée vague de sa définition. La méditation et les voyages transcendants, activités très en vogue chez les hippies dans les années 60, en ont déformé le véritable sens, lui insufflant une connotation psychédélique sinon mystique propre à cette époque. Cela faisait alors référence aux possibilités de voyager hors de son propre corps ou dans un plan parallèle à la réalité. Mais, pour la plupart des gens, la notion de transcendance fait référence à une vision ou à une expérience spirituelle de l'être humain.

Mais, même cela dit, il reste qu'il est difficile de circonscrire le sens exact de ce terme. Les philosophes qui ont tenté d'en définir le sens ne s'entendent entre eux que pour le rendre encore plus obscur, pourrait-on croire.

Ainsi, Wikipédia nous apprend que :

- En religion, la transcendance est l'attribut de l'Invisibilité de Dieu.
- Chez Kant, transcendantal désigne tout ce qui est condition de possibilité.
- Pour la phénoménologie, elle est ce qui est conforme à la réalité, par opposition à ce qui est seulement un phénomène de notre conscience.
- En philosophie, c'est ce qui est au-delà de la capacité humaine de penser.
- Pour Marx, la transcendance est la capacité humaine de créer son avenir par son travail conscient au présent.
- Est transcendant ce qui est « *trans* » (au-delà), sous-entendu d'une frontière de l'humain ; est immanent ce qui est à l'intérieur de cette frontière, soit « en deçà » ou « ici-bas ».
- Quant à Heidegger, « *Être-au-monde* » est le nom même de la transcendance propre au Dasein (être présent), qui exige une distanciation vis-à-vis des choses, d'autrui et de lui-même, sou-

tenant le monde comme ouverture. Comme on peut le voir, ce n'est pas très clair...¹³⁰

Mais, trêve de mysticisme et de philosophie, pour nous, une œuvre sera transcendante lorsque le sens dont elle est chargée se trouve au-delà de ce qui y est directement donné à voir. L'œuvre nous amène ailleurs...

Prenons par exemple la photographie ci-dessous (Figure 3) : une simple photographie de chaise tirée d'un catalogue de magasin ou d'une annonce publicitaire. Son sujet est une chaise, le sens de l'image s'arrête là. Elle peut avoir été photographiée d'une manière classique ou plus dynamique, ce n'est qu'une question de style et d'esthétique, ça reste la photographie d'une chaise.

130 *Transcendance*, récupéré le 4 mars 2017 <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Transcendance>>.



Figure 3 - Élément de catalogue IKA

Par contre, lorsqu'une chaise est mise en scène dans une œuvre artistique, elle est placée dans un environnement, figurante ou actrice principale dans une composition déterminée. Prenons le cas de la figure 4, une gravure de l'artiste et ami Pierre Saint-Louis.

Et c'est le cadre de son environnement ou, plus précisément, comment cette chaise est mise en rapport avec celui-ci ainsi qu'avec les autres éléments qui y sont présents qui détermine le sens de l'œuvre. Tel que nous le suggère la sémiologie de l'art, c'est l'agencement de tous ces détails, l'orientation de la chaise et des autres objets, de l'éclairage, de l'angle de la prise

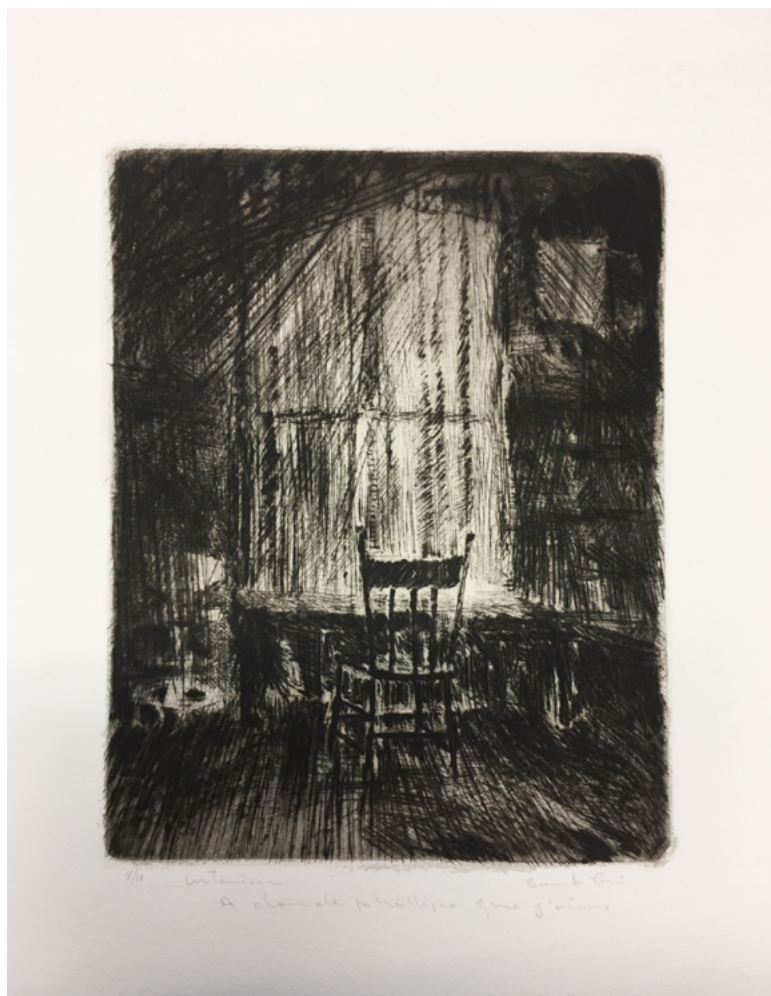


Figure 4- *Intérieur*, pointe-sèche de Pierre Saint-Louis, 1980.

de vue, des couleurs ou de l'absence de couleur, bref, tous ces éléments qui convergent pour donner le sens à cette histoire. La composition est une scène dans laquelle la chaise prend place et joue un rôle en inter-

relation avec d'autres éléments et, comme au théâtre, un décor, un éclairage ou même une trame sonore contribuent à en suggérer l'univers.

Vide, cette chaise semble vouloir suggérer l'absence, les rideaux tirés, l'isolement, l'abandon. C'est la justesse et la finesse de sa mise en scène qui fera naître en nous ces impressions. L'émotion qu'elle nous procure dépend de nos souvenirs de nos expériences personnelles. Nous aurons assimilé la situation à certaines de celles-ci. Ici, le sujet réel de la photographie n'est plus la chaise. La chaise n'est que le vecteur par lequel est véhiculée l'information nécessaire pour déclencher dans notre cerveau cette association d'idées et faire naître une certaine émotion.

Deux chaises pourraient évoquer un dialogue ou même un accouplement ; un ensemble de chaises libres pourrait suggérer une foule ou une assemblée. Ajoutez d'autres éléments et vous en modifierez le sens. Voici, tirées de la série *Les chaises du Luxembourg*¹³¹ de mon

131 NOLIN, Marc, *Les chaises du Luxembourg*, 2016, Summilux.net, récupéré le 14 octobre 2019 <www.summilux.net/forums/viewtopic.php?f=6&t=9017&p=167773#p167773>.

frère, le photographe Marc Nolin, quelques photographies (figure 5 à 7) qui en sont un bon exemple.

Évidemment, il pourrait y avoir plusieurs niveaux de transcendance dans une œuvre, et certains peuvent échapper parfois à la conscience même de son auteur. Aussi, la transcendance inclut-elle aussi la fonction ontologique.



Figure 5 – La solitude



Figure 6 – Comme un grand froid !



Figure 7 - Pour adultes seulement !

La fonction ontologique

On pourrait se demander pourquoi l'artiste tient tant à faire de l'art.

Dans les recherches en psychologie qui s'intéressent à la définition du mot *ÊTRE*, plusieurs écoles de pensée ont tenté de définir le rôle de l'art dans la réalisation du soi. Contrairement à la théorie de Freud qui tente sans succès d'expliquer l'art par le besoin de sublimation des pulsions sexuelles de l'inconscient, la *psychologie transpersonnelle*, qui est une approche qui vise à faire une synthèse de la spiritualité authentique et de la science, a tenté de le lier au Sacré :

« Le transpersonnel ne participe pas à ce réductionnisme par lequel on n'a jamais pu expliquer ce qu'il y a de plus élevé en l'homme par ce qu'il y a en lui de plus bas. L'homme n'est pas mené uniquement par une pulsion sexuelle et une pulsion de mort. L'inconscient n'est pas que du refoulé, il existe aussi un inconscient créatif qui comprend la pulsion de réalisation et le sens des valeurs. L'enfant a d'origine le sens des valeurs (de justice, d'amour, de vérité, de beauté...), on les

cultive et les développe en lui, on ne les lui donne pas. Priver un enfant de l'enchantement de l'art et de son sens, c'est l'enterrer vivant. Réduire pour lui l'expérience de l'Amour à celle de la sexualité est un viol qui ne provoque que la nausée.

La sublimation est donc pour nous le développement des potentialités cachées de chacun par la rencontre du sublime. Tout le monde porte en lui cette nostalgie du sublime, de son total épanouissement, d'un état élatif (note de l'auteur : mouvement vers l'extérieur). Chacun a besoin d'espace, de liberté, d'ouverture intérieure vers les vastitudes qui nous habitent et nous orientent vers cette vision du sublime (celui de la Voie lactée, des cimes, de l'océan ou du désert...).

Un jour, on comprend enfin que l'on ne peut plus passer sa vie à pleurer son biberon perdu. L'être humain est déterminé par son passé et libéré par son futur. On ne peut pas sublimer, si on ne se projette pas dans le futur. Mais cela n'est pas possible tant que l'on n'a pas trouvé un sens à sa vie et au monde. Il ne peut pas y avoir de sublima-

tion sans le développement du potentiel humain et son dépassement vers le Transpersonnel. Par la création l'homme collabore à l'ordre du monde et à son devenir.

En accédant au niveau transpersonnel se réalise la fonction essentielle de l'art qui est sa fonction ontologique. Le but ultime de l'art est de nous révéler notre vraie nature et notre être essentiel. Quand nous parlons de l'Être nous visons ce qui se manifeste sous le voile des apparences sensibles de cette matière qui n'est qu'Énergie. Ce que l'on peut en dire de mieux c'est que dans l'art on fait l'expérience du Sacré.¹³² »

Bien que cette approche ait été dénoncée dans les milieux scientifiques comme étant une pseudoscience présentant, selon les pouvoirs publics, un haut potentiel de dérive sectaire, elle n'en présente pas moins certaines propositions originales sur les fonctions de l'art dans la construction de l'individu.

132 Marc-Alain DESCAMPS, *Les fonctions de l'art*, , récupéré le 6 décembre 2016 <<http://www.europsy.org/marc-alain/artfonctions4.html>>.

*« L'essence de l'art est dans la présence du spirituel dans l'art. Ce qui en fait un moyen de connaissance, mais aussi de salut. Par le moyen qu'à l'œuvre de mettre l'âme humaine en vibration, elle est un itinéraire d'union au monde et à l'être. L'art a donc pour but la transformation du monde. Ainsi peut se réaliser la vocation de l'artiste qui est de "projeter la lumière dans les profondeurs du cœur humain", selon l'expression de Schumann. »*¹³³

Par contre, si toutes les œuvres d'art offrent le potentiel *de projeter la lumière dans les profondeurs du cœur humain*, nul doute que relativement peu d'entre elles réunissent effectivement les qualités nécessaires pour le réaliser. Toutes les œuvres d'art ne sont pas des chefs-d'œuvre, elles ne possèdent pas *de facto* la même capacité à transmettre et de nous intéresser, loin de là...

133 *Ibid.*

L'autotranscendance ou « self-transcendence »

La majorité des artistes que je connais sont des gens ordinaires qui, souvent depuis leur jeunesse, se sont mis ou ont été mis à l'écart pour une raison ou une autre. Cette distanciation leur a permis de voir des choses qui passent habituellement inaperçues aux yeux des autres individus. Ils ont appris à prendre le temps de regarder le monde, dans sa complexité comme dans sa grandeur ou sa petitesse, sa beauté comme sa laideur, ses réalisations comme ses échecs.

On sait que, selon les données de Statistique Canada publiées en juin 2010 dans le document *Proposition de cadre d'intervention — Ateliers d'artistes par Culture Montréal*, le salaire médian¹³⁴ des personnes

134 *Revenu médian*, Le revenu médian est le revenu qui divise la population en deux parties égales, c'est-à-dire tel que 50 % de la population ait un revenu supérieur et 50 % un revenu inférieur. Wikipédia, l'encyclopédie libre, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj89ajK6ZvlAhXlct8KHSBzC6QQFjABegQIDRAE&url=https%3A%2F%2Ffr.wikipedia.org%2Fwiki%2FRevenu_fiscal_par_m%25C3%25A9nage_en_France&usg=AOvVaw0tt8m3f8_nxChN9wHy0FSz>.

qui œuvrent dans le secteur culturel est de 21 100 \$, comparativement à 33 800 \$ en moyenne dans l'ensemble de la population active. On estime que ce salaire médian est nettement plus bas chez les artistes et artisans, soit environ de 15 000 \$. Selon Statistique Canada, près de la moitié était travailleurs autonomes en 2001. Quand on sait que, selon les données compilées en 2010 par l'Institut de la statistique du Québec, 69 % des professionnels des arts plastiques et des arts de la scène détenaient un diplôme universitaire contre 23 % pour l'ensemble des professions, on est en droit de se demander pourquoi des gens aussi instruits ont accepté de consacrer leur vie à un travail si exigeant, si peu sécurisant et si peu rémunéré. Leur pauvreté relative contribue depuis longtemps à les maintenir à l'écart et les oblige à adopter un style de vie « *simplicité volontaire* » forcé.

Similaire à la notion de *transpersonnel*, le concept de *self-transcendance* a l'avantage d'insérer le besoin de réalisation du soi dans une théorie plus générale.

On peut trouver cette explication dans les travaux sur la motivation du concepteur de la théorie sur la *hiérarchie des besoins*, Abraham Maslow. À la fin de sa

vie, il ajouta à sa *pyramide des besoins* un dernier niveau. Pour de multiples raisons, celui-ci n'a jamais été véritablement intégré au modèle en circulation. Nommé le *self-transcendence*, ce degré pourrait se traduire par le besoin de *dépassement de Soi* ou *transcendance du Soi*. Telle que connue, la pyramide de Maslow inclut déjà les besoins physiologiques, le besoin de sécurité, le besoin d'appartenance et d'amour, le besoin d'estime et le besoin d'accomplissement de soi.

Ce nouveau degré motivationnel se déclinerait en deux parties :

- Le besoin pour l'individu de faire avancer une cause le dépassant en se mettant au service d'autrui, en se dévouant à un idéal ou à une cause jugée plus importante que lui-même ou répondant à son désir de s'unir avec ce qui est perçu comme cosmique ou divin.
- Le besoin pour l'individu d'expérimenter une communion au-delà des limites de soi par l'entremise d'une expérience personnelle intense, qui peut être mystique, esthétique, sexuelle, transpersonnelle ou avec la nature, dans les-

quelles la personne expérimente un sens d'identité qui transcende ou s'étend au-delà de soi-même.

Bien que sa théorie soit très discutable sur le plan de la hiérarchisation des préalables pour satisfaire nos besoins, Maslow a tout de même le mérite de distinguer les différents besoins des individus et met en lumière par cet ultime ajout le besoin ressenti par de nombreuses personnes de faire en sorte qu'individuellement, leur existence soit en accord avec leurs propres croyances religieuses, morales ou éthiques ainsi qu'avec leurs propres valeurs fondamentales. Dans les faits, il identifie le besoin des individus d'avoir une relation avec un plan supérieur de l'existence et de l'appartenance, qu'il soit universel, divin, cosmique ou cosmologique.

Or, l'art peut apporter ce type d'expérience aussi bien à l'artiste qu'à son public.

À titre d'exemple, voici une expérience que j'ai vécue personnellement il y a plusieurs années. Vous êtes probablement nombreux à connaître la chanson *Le cœur est un oiseau* de Richard Desjardins. Ce grand

poète la chante avec une force tranquille, déterminée. Bref, sa chanson touche nos âmes, ses paroles évoquent avec efficacité la lutte perpétuelle des humains contre la tyrannie. Par sa prestation, elle devient un plaidoyer, une revendication.

Malgré le fait que j'aime énormément cette interprétation, la meilleure version de cette chanson à laquelle j'ai assisté est celle qu'en a donnée la chanteuse Lou Babin au Musée régional de Rimouski au milieu des années 90, lors du vernissage d'une exposition d'un confrère, le photographe Jacques Bérubé. C'est cette même chanteuse qui interpréta la chanson de Desjardins dans le film *Le Party* de Pierre Falardeau¹³⁵. Pour l'occasion, elle ne s'était fait accompagner que par son guitariste. J'ai été bouleversé par sa prestation ; j'en ai frissonné. Ce n'était ni les paroles de Desjardins ni les arrangements musicaux ; cela n'avait plus rien à voir avec la couleur de la version originale. Peut-être le lieu, une ancienne église transformée en musée, a-t-il joué un rôle dans l'ambiance qui régnait ce jour-là. Mais, selon moi, la force de cette interpré-

135 Pour avoir un aperçu, visitez le site <<https://www.youtube.com/watch?v=-BZKmbDxvrI>>.

tation reposait surtout dans la fragilité de la voix de Lou Babin et le dépouillement de son accompagnement. Sa vulnérabilité témoignait de celle de tous ces gens qui souffrent sous le joug d'une tyrannie, quelle qu'elle soit. Sa fébrilité évoquait l'inégalité des forces et magnifiait par contraste la détermination de cette humanité qui, même sous le joug des oppressions ou le dénuement le plus total, persiste encore et encore à résister et se battre pour s'en affranchir. En cela, elle éveillait notre humanité, notre appartenance à ce monde et aux valeurs que nous partageons avec toutes les âmes qui depuis les débuts de l'humanité ont aspiré à la liberté. Tous avons l'impression de vibrer au son de sa voix ; c'était une véritable communion...

J'ai donc goûté à ce que nous pourrions appeler une révélation sur le plan universel, une *expérience esthétique* dirait Schaeffer, qui m'a fait ressentir mon humanité et grandir mon désir de joindre mes efforts à cet élan d'espoir. J'ai eu l'impression qu'une communion s'était établie un court instant entre l'artiste et nous, ses spectateurs.

L'expérience esthétique, n'est-ce pas, en partie, l'émotion ressentie lorsque nous croyons avoir été touchés

par l'émotion exprimée par l'artiste? La révélation n'est-elle pas ce sentiment de satisfaction lorsque nos sens et notre intelligence sont comblés par cette émotion?

Une sorte de, *EURÈKA!*¹³⁶

136 « *J'ai trouvé !* » en grec ancien.

SON RÔLE SOCIAL

LE COUP DE PIED DANS LA FOURMILIÈRE

Dans toute société, la grande majorité des individus vivent le nez collé sur leur quotidien. Même les choses les plus intéressantes deviennent ternes à force d'habitude...

Quelques individus perçoivent parfois au-delà de ce quotidien. L'artiste en est. Il se nourrit de l'air du temps tout comme il nourrit sa société par ses œuvres. Comme je le dis souvent, il est davantage un *trouveur* qu'un *chercheur*.

Par son art, il met en scène des aspects de notre réalité sous un angle nouveau. Mais, même lorsqu'il remet le monde en question, l'artiste contribue à sa reconstruction.

Roger Bastide aurait avancé les propos suivants :

« En un mot, si au lieu de considérer le social comme une réalité statique, on le considère comme une réalité dynamique, le producteur d'art est celui qui par la puissance de son imagination, épouse le mouvement en train de se faire pour le parachever et lui faire signifier son originalité créatrice. L'ar-

*tiste est moins le reflet de la société que celui qui l'accouche de toutes ses nouveautés. »*¹³⁷

On pourrait peut-être émettre l'hypothèse que, sans même que l'artiste ne s'en rende compte, son art prépare l'intellect des individus à recevoir des idées nouvelles. Comme si l'art possédait la capacité de reconfigurer ou d'assouplir nos synapses afin que, par après, de nouvelles idées puissent s'y insérer ou en émerger plus aisément.

Dans son essai *Le Macroscop*e, Joël De Rosnay évoque les travaux de Norbert Wiener et de Julian H. Bigelow qui ont mené à la découverte de la boucle circulaire d'information ou *boucle de rétroaction négative*.¹³⁸ C'est ce système qui permet aux organismes d'évaluer les effets de leurs actions et de s'adapter aux changements. Peut-on faire un lien entre l'art et de tels systèmes? Peut-on penser que l'artiste est le préposé d'un tel système? Un parmi plusieurs autres me direz-vous, ceux qui permettent à une société de mieux

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

138 Joël DE ROSNAY, *Le Macroscop*e, *Vers une version globale*, Éditions du Seuil, 1975, p. 96.

s'adapter aux changements et d'affronter les nouveaux défis.

Face à une société sclérosée, on peut imaginer que l'artiste a le rôle ingrat de donner un coup de pied dans la fourmilière. L'artiste n'est pas nécessairement un crieur d'alerte. La plupart du temps, il agit d'une façon douce et indolore.

Mais parfois, ses œuvres réussissent à surprendre nos pris pour acquis, à choquer notre vision de l'ordre des choses, à déstabiliser notre assurance. La résistance au changement est également une caractéristique des organismes. Je ne prétends pas que les artistes aient toujours raison ou qu'ils ne courent pas certains risques en brassant la cage, même quand ce qu'ils disent est juste...

Le rapport aux autres

L'artiste Romain Louvel présente dans *L'engouement sociétal de l'art* une définition de la plastique sociale de Roger Bastide :

« Roger Bastide définit la “plastique sociale” dans le rôle que joue l'art dans “la communion des hommes”. Par là, il indique l'existence d'une influence réciproque entre l'art et la société, entre l'œuvre et le public : “si l'art est un produit de la société, dans une large mesure, la société est aussi un effet de l'art.” »¹³⁹

Sociologue et anthropologue français, Roger Bastide (1898-1974) était spécialiste en sociologie et en littérature brésilienne.

Autodidacte de la culture et auteur de *La condition humaine*, André Malraux (1901-1976) a été également un homme d'action, un important homme politique et un théoricien français de l'art au XX^e siècle. Pour lui, un homme devient un artiste par une « [...] émotion

139 Roger BASTIDE, *Art et société*, Paris, L'Harmattan, 1977/1997, in *L'engouement sociétal de l'art*, Romain Louvel, p. 27, URL : <<http://assortiment2.free.fr/pdf/engouementsocietal.pdf>>, 21 février 2017.

fondamentale devant la vie, à commencer par la sienne », une émotion liée aux questions fondamentales, celles qui donnent un sens à sa vie. L'art « exprime une civilisation comme elle se conçoit : il la fonde en signification, et c'est cette signification qui est plus forte que la multiplicité de vie ». C'est « un transformateur de la signification du monde, qu'il conquiert en le réduisant à ses formes comme le philosophe le réduit à ses concepts, le physicien à ses lois ». Il est la réponse de l'humanité pour défier le temps et la mort : c'est un anti-destin. Il met en valeur la dignité humaine qui « donne un sens à une existence qui n'en a pas, qui crée une œuvre qui lui survit et qui résiste au temps »¹⁴⁰.

Beaucoup d'intervenants des milieux culturels conviennent que l'artiste a un rôle social à jouer.

Hervé Ficher, un des principaux instigateurs de l'art sociologique, écrivait :

« L'art est l'expression de l'imaginaire dominant d'une société. Tout logique, en ce sens qu'il reflète la dynamique d'une société, que ce soit en la célé-

140 Francis COLLIER, *Histoire des idées de l'Antiquité à nos jours, précis de culture générale*, Éditions Ellipses, 2009, p. 465-467.

*brant, en la questionnant, ou en rompant avec ses valeurs clés dans son esthétique autant que dans ses institutions. »*¹⁴¹

L'art peut être sociologique, oui, mais est-il pour autant l'expression exclusive du groupe social dominant dans une société ou ne peut-il pas être également l'expression des courants minoritaires? Je reviendrai sur la question plus loin.

Dans son texte, Romain Louvel souligne les deux courants d'idées opposées identifiés par l'esthéticien, critique et historien de la littérature, critique d'Art et poète roumain, Tudor Vianu¹⁴², l'un de ces courants étant « *un art de collaboration sociale* », l'autre, « *un art de l'opposition et de la compensation* » :

« D'une part, il est des théories qui consistent à dire que l'art est le reflet de la société, et se construit en s'adaptant au contexte, aux normes, aux représentations, non pas du public, mais d'une sensibilité

141 Hervé FISHER, *L'avenir de l'art*, Montréal, VLB éditeur, 2010, p. 133.

142 Tudor Vianu, esthéticien, critique et historien de la littérature, critique d'Art et poète roumain ayant vécu de 1897 à 1964.

collective. D'autre part, d'autres théories, soutenues par Vianu, pensent que, à l'égal du processus d'adaptation au milieu exercé par l'humanité pour organiser sa survie, l'art fabrique des outils de résistance pour contourner les contraintes et les pressions sociales. »¹⁴³

Quelle théorie décrit le plus justement le rôle de l'art ?
Se peut-il que les deux soient aussi valables l'une que l'autre ?

« C'est la politicologue, philosophe et journaliste Hanna Arendh qui considérait que nous avions la responsabilité, nous, les adultes, de dire à ces nouveaux venus "voici notre monde" afin d'éviter que le monde ne soit "dévasté et détruit par la vague de nouveaux venus qui déferlent sur lui à chaque génération" (on pourrait suggérer aujourd'hui que cela inclue les vagues d'immigrants), afin de leur permettre de survivre et de nous succéder éventuellement. Elle supposait que nous devions adopter une attitude "fondamenta-

143 Romain LOUVEL, *L'engouement sociétal de l'art*, p. 26, récupéré le 21 février 2017 <<http://assortiment2.free.fr/pdf/engouementsocietal.pdf>>.

lement conservatrice” alors que, paradoxalement, nous leur laissons “leur chance d’entreprendre quelque chose de neuf” et les préparer “à la tâche de renouveler un monde commun”. »¹⁴⁴

S’ils sont opposés, ces deux courants, le conservatisme et le progressisme, n’en sont probablement pas moins essentiels à la société. Pour ne pas sombrer dans le chaos et assurer sa continuité sinon sa pérennité, toute société se doit de créer une cohésion au sein de sa population, de susciter son adhésion à son projet. Mais, en même temps, elle doit évoluer afin de faire face le plus efficacement possible aux nombreux nouveaux défis qu’elle devra affronter. La société ne peut jamais rester figée. Sinon, elle court le risque de disparaître, handicapée par son incapacité à s’adapter.

L’art contribue à cette double tâche. D’une part, il aide à créer de la cohésion et suscite l’adhésion de la population au projet social en faisant valoir son histoire, ses personnages, ses valeurs, ses réussites ainsi que ses aspirations. D’autre part, il doit constamment contribuer à mettre à jour ces mêmes valeurs, l’interpréta-

¹⁴⁴ Hanna ARENDT, *La Crise de la culture*, 1972, Gallimard p. 228-252.

tion de cette histoire, l'ensemble des croyances et des paradigmes qui sont devenus désuets ou nuisibles.

S'inspirant du texte *Géographies transformatrices* d'Armelle Leturcq et de Frank Perrin, Romain Louvel écrit :

*« Nous admettrons alors que l'art s'implante dans le groupe qu'il convoque ou qu'il provoque. Il crée de l'échange en devenant un miroir de la société, mais pas "un miroir glacé". Quel que soit son positionnement social, ou l'idée que l'on se fait de lui, l'art tente de communiquer au mieux non pas une vérité, mais d'autres points de vue de la réalité. Cette caractéristique s'offre comme un guide de l'aléatoire, une façon de "réorienter notre quotienneté" ».*¹⁴⁵

Peut-on présumer que ce rôle particulier de l'art est alors d'assurer l'actualisation des rapports qu'entretiennent les individus avec leur société et ses valeurs, avec le réel ainsi qu'avec leur propre humanité en fonc-

145 Armelle LETURCQ et Frank PERRIN, *Géographies transformatrices*, in *L'engouement sociétal de l'art*, Romain LOUVEL, p. 27, récupéré le 21 février 2017 <<http://assortiment2.free.fr/pdf/engouementsocietal.pdf>>.

tion des changements et les événements que traverse cette société?

L'effet potentiel d'une telle intervention pourrait autant être en faveur d'un renforcement des idées et des valeurs qu'une invitation à les remettre en question, que ces idées et ces valeurs soient d'ordre idéologique, culturel, politique, pédagogique, esthétique, thérapeutique, philosophique ou même psychologique.

L'art opère tel un contaminant

Le fait d'être exposé à l'art nous affecte, que notre impression soit positive, neutre ou négative. C'est l'équivalent d'une question : une fois cette question décryptée, notre cerveau est déjà à la recherche de la bonne réponse, que nous le souhaitons ou pas. Nous pouvons chercher un moyen d'y répondre sans nous compromettre ; lui a tout de même trouvé une réponse, que nous en soyons conscients ou non. Un exemple ? Si je vous dis « pensez à votre mère », votre cerveau évoquera immédiatement son image sinon son essence dans votre esprit. De bons ou de mauvais souvenirs vous assailliront et, au pire, vous devrez vous efforcer de les oublier par un effort de volonté. Mieux, si je vous dis « pensez à votre main », cela aura aussitôt éveillé les terminaisons nerveuses qui s'y trouvent pour que vous ressentiez sa réalité. C'est ce qu'on fait dans les séances de méditation ou de relaxation guidée.

L'art cherche d'abord à séduire notre conscience par sa forme. Qu'importe la discipline, si le charme opère et que nous nous intéressons à l'œuvre, nous allons dès lors procéder à son analyse.

Par la finesse de sa mécanique, elle cherche à séduire, à fasciner notre esprit, notre intelligence. Elle est un jeu, disions-nous, une mise en scène qui défie notre esprit par l'énigme, le problème qu'elle nous propose de traiter. Nous cherchons à comprendre et notre intelligence s'emploie pleinement à en décrypter le message caché. Le plaisir que nous éprouverons en parvenant à sa compréhension (ou en croyant y parvenir) est notre récompense ultime. Mais notre esprit reste piégé. La question aura entraîné notre cerveau dans des directions qui, même si nous n'en sommes pas conscients, nous amèneront bientôt à réaménager notre façon de penser et de percevoir le réel afin de conserver ou de rétablir la cohérence de notre rapport au réel. Pour continuer à fonctionner adéquatement, notre esprit recherche cette cohérence, que les assises de notre pensée soient religieuses, culturelles, idéologiques ou scientifiques.

Un peu comme l'introduction des techniques de la perspective dans la peinture. Selon la plupart des historiens de l'art, elle aura contribué à précipiter la fin du moyen-âge et l'avènement de la Renaissance parce que l'image de la réalité qu'elle mettait en scène

permettait aux individus de remettre en question la place qu'occupait l'homme dans l'univers du divin. L'historien de l'art Erwin Panovski¹⁴⁶ écrira :

« Dans la nouvelle représentation du monde qu'implique la notion de point de fuite, le divin est réduit à la perception qu'en a l'homme, ce qui suppose une mutation des mentalités. »¹⁴⁷.

On se souviendra des propos de Konrad Fiedler qui, nous l'avons vu plus tôt, considérait que l'activité artistique était responsable de l'appropriation du monde.

L'art aurait donc, entre autres, le rôle de réactualiser inlassablement notre rapport au social, en nous confrontant par des mises en scène aux nouvelles idées, aux nouvelles connaissances et aux événements que traverse ou provoque notre société. Et probablement qu'il sert également de catharsis à la société pour absorber ses traumas... Par cette confrontation, il nous

146 Erwin Panofsky, (1892-1968), historien de l'art et essayiste allemand ayant émigré aux États-Unis.

147 Erwin PANOVSKI, *Une nouvelle vision du monde*, <<https://sites.google.com/site/decouvrirlaperspective/une-nouvelle-vision-du-monde>>.

oblige à interroger la pertinence des idées, des valeurs, des habitudes et des traditions qui nous habitent.

Pensons simplement aux œuvres de science-fiction qui nous suggèrent qu'un autre monde pourrait être possible et qui nous forcent à admettre que, parfois, il pourrait être souhaitable de changer le nôtre ou d'apprécier davantage sa relative tranquillité... Il faut parfois que l'imaginaire collectif soit activé pour permettre à l'ensemble d'une collectivité d'entreprendre les changements nécessaires.

Le rapport au réel

Nous ne percevons qu'une étroite partie du réel. L'artiste et théoricien de l'art Konrad Fiedler écrivait : « *et nous voyons toute notre conscience de réalité dépendre d'un processus que ne se déroule pas hors de nous, mais en nous et par nous* »¹⁴⁸.

Il ajoute :

*« En dehors de l'individu, il n'y a pas un monde d'idées déjà formées qui puissent être saisies par la pensée. Le monde n'est pas non plus une représentation mentale construite par nos perceptions, parce que le produit de nos sens est seulement une masse chaotique et confuse où se mêlent dans un flux continu toutes nos perceptions sensorielles. »*¹⁴⁹

Pour lui, il n'existe pas de réalité en soi. Elle est nécessairement une construction de l'esprit. Comme nos sens ainsi que notre capacité à comprendre ce qu'ils

148 Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*. 2^e édition, 2008, traduction de Inès Rotermund, Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb, sous la direction de Danièle Cohn Ileana Parvu, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale Supérieure, p.34.

149 *Ibid*, p. 47.

nous transmettent sont limités, la totalité du réel nous échappe. Dans les premiers temps, notre compréhension ne pouvait être qu'une interprétation empirique sujette à l'erreur, au doute et à l'égarement. Mais même erronée, l'idée que nous nous faisons du monde nous a permis de continuer à avancer.

Par contre, l'avancement de la technologie nous a permis d'améliorer nos perceptions. Combiné à celui de la pensée rationnelle, il a amélioré notre discernement, ordonné le chaos. Nous avons affiné nos outils ; nous avons élargi notre savoir. Et tout cela a fait que nos anciennes interprétations du réel n'ont plus été cohérentes avec les nouveaux savoirs.

Le projet de l'œuvre d'art a toujours été de provoquer un changement dans la perception et la conception qu'avaient les gens de leur réalité, connaissances qui étaient et qui restent, depuis toujours, idéologiques et subjectives.

Nos sens limités déforment la réalité. Ainsi, si deux personnes regardent un même objet de couleur rouge dans des conditions identiques, il est possible que toutes deux n'aient pas exactement la même percep-

tion chromatique. Mais, parce que cela est une convention partagée universellement, aucune n'arrive à présenter exactement les mêmes couleurs que ses voisins. Toutes deux la décriront comme étant rouge. On pourrait comparer cela aux fameux murs d'écrans que les commerces d'appareils électroniques installent au fond de leur section « téléviseurs ». À chaque fois, on peut se rendre compte que même si tous les téléviseurs présentent simultanément la même image, aucun n'arrive vraiment à reproduire exactement les mêmes couleurs que ses voisins.

Par contre, on sait que l'effet de telle couleur sur la psyché des individus sera probablement différent pour chacun puisqu'ils peuvent individuellement soit aimer cette couleur, soit la détester ou bien lui être totalement indifférents. Ils peuvent donc aussi y réagir différemment. Il en va probablement ainsi de l'ouïe, de l'odorat, du goût et du toucher.

Quelle perception du réel ont un aigle dont la vue est plus précise que la nôtre, une chauve-souris qui perçoit les formes grâce aux sons ou le chien qui ne perçoit pas la couleur, mais dont l'odorat est hypersensible ? Je ne fais que penser à toutes ces longueurs d'onde que nos

yeux ne voient pas et que nos oreilles n'entendent pas, à tous ces rayonnements et vibrations qui traversent notre corps sans que nous ne ressentions rien...

Songons à ces personnes qui, affectées de synesthésie, perçoivent des couleurs, des goûts ou des odeurs lorsqu'ils entendent des sons, regardent des lettres ou des chiffres. Il y aurait 152 formes différentes de synesthésie. Elles peuvent être héritées, provoquées par l'absorption de drogues hallucinogènes ou... acquises par une éducation à la poésie.

Quelle est la perception du réel d'une cellule, d'une amibe, d'une plante? Ces formes de vie dites inférieures ont nécessairement conscience de leur environnement, peut-être de façon rudimentaire à nos yeux, mais bien réelle puisqu'elles y réagissent, se nourrissent et se défendent contre leurs agresseurs...

Que pensent les cellules du bout de notre nez devant la beauté spectaculaire d'un coucher de soleil, genre :
« *Zut! On ne m'a pas mis de crème solaire!* » ou alors
« *Quel est ce doux rayonnement qui réchauffe ma vieille membrane plasmique?* »

Peut-être faudrait-il savoir regarder les odeurs, entendre la lumière, sentir les saveurs et goûter la texture de la matière pour appréhender la vraie nature de notre Univers...

Notre conception du réel évolue avec l'évolution de notre savoir et l'avancement de notre technologie. Il est donc normal qu'il faille ajuster régulièrement nos croyances, nos valeurs, notre culture, notre idéologie, bref, l'ensemble de tout ce qui constitue notre héritage des 14 millions d'années d'évolution de l'humanité que nous traînons avec nous.

Et à une époque où la vitesse de l'avancement de notre savoir devient frénétique, les fréquentes mises à niveau deviennent plus que nécessaires. Sinon, la perception que nous avons de la science risque de redevenir semblable à celle que nous avions de la magie ou de la divinité.

La participation des artistes des XIX^e et XX^e siècles à l'assimilation par les masses des nouvelles théories philosophiques, comme le constructivisme ou l'existentialisme, ou des avancées scientifiques comme la psychologie, la physique ou le numérique est indis-

table. N'est-ce pas Arthur C. Clark, le célèbre auteur de science-fiction, qui affirmait que : « *N'importe quelle technologie suffisamment avancée est virtuellement indiscernable de la magie.* »¹⁵⁰ ? Si notre société n'y prend pas garde, elle risque de frapper un mur le jour où l'esprit rationnel n'y trouvera plus son nid.

Malgré tout, certaines vieilles idées ont la vie dure. Si la résistance au changement fait partie de notre nature, certains en sont affectés plus que d'autres. On n'a qu'à penser à la résistance de l'Église catholique face aux théories héliocentriques de Copernic et de Galilée ou à la persistance des idéologies faisant l'apologie d'une race supérieure. Encore aujourd'hui, nous avons le créationnisme qui, malgré toutes les preuves accumulées, réfute encore les théories de l'évolution.

De toute manière, il devient difficile pour le commun des mortels de suivre l'évolution de la connaissance dans plus d'un domaine scientifique. On n'a qu'à songer à la physique : la théorie de la relativité générale d'Einstein, celles des quanta, des trous noirs ou des cordes. Ces notions sont tellement hors de portée

150 *Trois lois de Clarke*, Wikipédia, l'encyclopédie libre , récupéré le 29 février 2020 < https://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_lois_de_Clarke>.

de l'expérience des individus qu'aujourd'hui la science exige d'eux la même foi aveugle que le demandaient auparavant la magie et la religion.

Il faut donc un intermédiaire entre les personnes et la science. L'art peut jouer ce rôle. Ainsi, l'auteur romancier portugais J.R. Dos Santos apporte des explications exceptionnellement brillantes à propos de ces théories dans son roman *La formule de Dieu*.

« [...] Le raisonnement qui fonde le paradoxe de Zénon nous montre qu'il existe autant d'espace dans un mètre que dans l'univers tout entier, autant de temps dans une seconde que dans toute l'éternité, et c'est là une propriété mystérieuse de l'univers. [...] Le principe d'incertitude, les systèmes chaotiques et les théorèmes de l'incomplétude ont une signification profonde, en nous révélant d'incroyables subtilités dans le fonctionnement de l'univers... [...] Tout le cosmos repose sur les mathématiques. Les lois fondamentales de l'univers s'expriment par des équations et des formules mathématiques, les lois de la physique sont des algorithmes nécessaires au processus de l'information et le secret de l'univers se trouve codé

*en langage mathématique. Tout est relié, même ce qui ne le paraît pas. Mais le langage mathématique lui-même ne peut décrypter totalement ce code. »*¹⁵¹

C'est que souvent le changement remet en question une vision rassurante du monde. Comme nous l'avons précédemment écrit dans cet ouvrage, les religions ont longtemps pallié les lacunes dans nos connaissances pour donner une explication autant pour nos déboires que pour l'origine et la finalité de notre existence. Mes propos n'ont pas ici pour but de remettre en question l'existence d'un Dieu, mais bien celle des dogmes cosmologiques et des pratiques propagés par les religions. Une large part de l'humanité est encore aliénée par des croyances qui sont en contradiction avec les découvertes de la science et avec la pensée rationnelle. Non pas que les révélations scientifiques soient des vérités immuables, mais elles n'en menacent pas moins les assises du pouvoir détenu par les monarchies divines et les églises en s'attaquant à leurs cosmologies respectives.

151 José Rodrigues DOS SANTOS, *La formule de Dieu*, HC Éditions, 2012, p. 357-359.

Et, au cours des siècles, des millions d'individus sont nés, ont vécu et sont morts en croyant les fables qu'on leur racontait pour justifier l'ordre du monde et la place qu'ils y tenaient. Alors, remettre en question la religion d'un individu, c'est remettre en question sa vision du monde. Imaginez voir disparaître d'un coup votre univers...

Pour illustrer, voici une histoire personnellement vécue que j'ai racontée dans mon essai *Le Legs* :

« Un jour, mon frère, qui est athée, et moi discussions de l'existence ou de la non-existence d'une entité "divine". Ma mère, qui était croyante, est intervenue dans notre discussion sur un ton qui était marqué par l'anxiété et le reproche : "Ainsi selon vous, votre père et moi, nous nous serions sacrifiés toute notre vie pour rien?" Cela en disait long sur son besoin de croire en quelque chose... »¹⁵²

Mes parents étaient croyants. Ils étaient catholiques, mais d'un catholicisme ouvert et adapté, avec de

152 Claude Philippe NOLIN, *Le Legs*, Les éditions C. P. Nolin, productions graphiques et culturelles, 2015, p. 132, <<http://nolcla.wix.com/lelegs>>.

nombreux emprunts à d'autres religions, entremêlé de notions existentialistes et socialistes. Qu'importe, ils étaient croyants. Par conséquent, remettre en question leur vision du monde, c'était aussi menacer parfois leur équilibre psychologique, compromettant leur capacité à accepter l'intolérable, à réaliser l'inutilité de leurs souffrances, la futilité de leurs espoirs. C'était miner leur courage pour affronter l'éventualité d'une mort définitive. Et que dire du fait de devoir reconnaître leur propre aliénation ? Moi et mon frère avons eu beau vouloir les rassurer, nous avons simplement réussi à avoir l'air condescendants...

L'art procède autrement que par de grands discours ou de grands sermons. Comme je le disais, l'art contamine les esprits même les plus rébarbatifs par simple contact. Les individus étant tous différents les uns des autres, l'artiste ne peut prévoir comment tel ou tel individu ajustera sa pensée... Chacun doit modifier sa vision soit pour mieux intégrer un nouveau savoir, soit pour mieux le rejeter.

Qu'importent leurs réactions, la société se trouvera modifiée lorsque suffisamment de personnes auront modifié leur vision du monde, que ce changement

surviennne dans un sens ou dans l'autre, l'important pour cette société étant de conserver son équilibre, sa cohérence, et ce, même au prix de la vérité.

Par contre, un artiste qui ne trouve pas son compte dans cet ajustement pourra persister soit en introduisant de nouvelles œuvres dans le circuit de la socio-dynamique de la culture, soit en changeant de public ou d'approche. Nous aborderons ce sujet dans le prochain chapitre. Il faut parfois beaucoup de temps pour changer les mentalités...

LA SOCIODYNAMIQUE DE LA CULTURE

Selon Abraham Moles, le cycle de la *sociodynamique de la culture* (théorie de la circulation des produits culturels par l'intermédiaire des moyens de communication de masse) explique comment une nouvelle création ou une nouvelle idée chemine dans une société.

Michel Mathien, professeur de sciences de l'information et de la communication à l'Université Robert Schuman (Université de Strasbourg), décrit ainsi le processus de la sociodynamique de Moles :

« Ce cycle — en principe connu de nombreux chercheurs — est, précisément, une représentation organisée du quasi-mécanisme par laquelle les activités innovantes ou remarquables des créateurs innovateurs en tout genre sont prises en compte par le micromilieu correspondant, puis sélectionnées, selon des principes et des valeurs qui leur sont propres ou communes, par les moyens de communication de masse. À leur tour, ceux-ci arrosent de leurs nouvelles le champ social — le macromilieu — ou la “masse des individus”. Ces nouvelles,

par processus de sédimentation déjà évoquée plus haut, vont s'inscrire dans la culture commune à l'ensemble du corps social, autrement dit d'une société ou d'un système social. Ce processus permanent — ouvert sur l'événement en tant que fait imprévu ou de surprise — produit une sorte de mémoire collective, arrière-fond ou terreau de tous nos échanges discursifs. [...]

[...] Les faits relatés ou les idées transmises par les nouvelles perdent, avec le temps et leur accumulation constante, leur degré de nouveauté en s'intégrant dans la culture de l'ensemble social considéré. Ce cycle est essentiellement une boucle de rétroaction puisque le reflet d'une nouveauté, événementielle, culturelle ou comportementale, est réinjecté dans la source même qui lui a donné naissance tout en se banalisant dans des agrégats d'éléments culturels constitutifs de la "culture mosaïque" qui, selon Moles, caractérise la culture de masse autant que la culture individuelle. À chacune des étapes, les acteurs sont également pris dans une dynamique d'action-réaction les entraînant dans des processus de feedback assimilables

*à des cycles restreints. Et la connexion du cycle socioculturel avec le cycle économique au niveau des entreprises médiatiques et du macromilieu — devenant ainsi le “milieu des consommateurs” — ne constitue pas la moindre des rétroactions que l'on peut analyser et, en l'occurrence, mesurer. »*¹⁵³

Bien que le modèle de la dynamique socioculturelle de Moles (Figure 8) ait été d'abord conçu pour le développement économique des grandes entreprises médiatiques¹⁵⁴, son application au champ de la culture n'en est pas moins valable. Le principe économique devrait normalement être davantage relié aux intérêts de la société, soit ses besoins et ses sujets d'intérêt. Mais en ces temps de concentration et de convergence médiatique, il est évident pour plusieurs que la recherche de meilleurs profits et de dividendes pour les investisseurs l'emporte sur la mission sociale.

153 Michel MATHIEN, *Essai de représentation globale de la complexité de l'activité médiatique : retour sur le cycle socioculturel de la communication*, Les Cahiers du journalisme no 10, printemps-été 2002, p. 204-205.

154 Note de l'auteur : La recherche de Moles est un rapport remis à la fondation Rockefeller sur le thème des relations existant entre la philosophie dynamique et les sciences humaines.

C'est pour moi une évidence que l'accélération de l'histoire amène une nouvelle problématique à laquelle tous les artistes contemporains sont désormais confrontés : l'usure prématurée de leur création. Avant la moitié du dernier siècle, les artistes pouvaient encore espérer atteindre une renommée et voir leurs œuvres consacrées par l'Histoire. Aujourd'hui, qu'importe leur talent et leur génie, il semble devenir extrêmement difficile de voir des artistes atteindre la renommée d'un Picasso, d'un Dali ou d'un Rodin. Combien d'artistes vivants peuvent se vanter d'avoir atteint la stature d'un de ces artistes ?

« À l'avenir, chacun aura droit à *son 15 minutes de célébrité mondiale* »¹⁵⁵, avait affirmé Andy Warhol, mais la renommée de peu d'entre eux survivra à ce court moment. C'est que, de nos jours, tous sont assujettis aux mêmes lois qui gouvernent les médias de masse, qu'importe leur nouveauté. Michel Mathien précise « *Les faits relatés ou les idées transmises par les nouvelles perdent, avec le temps et leur accumulation constante, leur degré de nouveauté en s'intégrant dans la*

155 Affirmation d'Andy Warhol dans son catalogue pour une exposition au Moderna Museet de Stockholm de février à mars 1968.

culture de l'ensemble social considéré. »¹⁵⁶ Ils se banaliseront « *dans des agrégats d'éléments culturels constitutifs de la "culture mosaïque"* ». ¹⁵⁷

Mais je crois qu'il faut repenser le schéma de Moles. D'une part, parce qu'il faut bien introduire ce que Jean Cloutier, l'auteur du *Petit traité de communication*, nomme les « *self-medias* » et les « *net medias* ». ¹⁵⁸ Leur apparition étant survenue relativement peu avant le décès de Moles (1992), on ne saurait trop lui reprocher cette omission.

Michel Mathien convient à ce sujet :

« Une telle représentation ne peut qu'évoluer avec le temps, les évolutions des techniques et des comportements sociaux. Moles n'a pas voulu réactualiser sa démonstration, mais, on peut en convenir, le cycle socioculturel global qu'il a décrit a pris du "volume" depuis en s'accéléralant et en s'élargis-

156 Michel MATHIEN, *op. cit.*, p. 205.

157 *Ibid.*

158 Jean CLOUTIER, *Petit traité de communication*, EMEREC à l'heure des Technologies Numériques, Les éditions Carte blanche, 2001, p. 90.

sant — à l'image d'une spirale — du fait de la dynamique générale des médias.

Le contexte communicationnel de son époque était celui du monopole du service public de la radiotélévision, c'est-à-dire fort éloigné de celui de "l'opulence communicationnelle" qu'il avait pourtant annoncée. Il n'empêche qu'il décrivait déjà le processus de production d'une culture de masse par la massification des moyens de communication, processus qui ne s'est pas affaibli loin de là, même si les possibilités d'expression des individus se sont étendues depuis, notamment avec les NTIC. »¹⁵⁹

D'autre part, j'estime que le schéma de Moles illustre mal le processus du passage des innovations du micro-milieu au macromilieu (en ce qui concerne l'art, tout au moins). À la figure 9, j'en propose donc une nouvelle version qui, de plus, prend en compte les TIC. Ainsi, je crois qu'avant de passer au macromilieu, il se peut qu'une idée ou une création nouvelle puisse connaître plusieurs cycles de transposition et de réinterprétation par son auteur ou par d'autres créateurs, question de

159 Michel MATHIEN, *op. cit.*, p. 205.

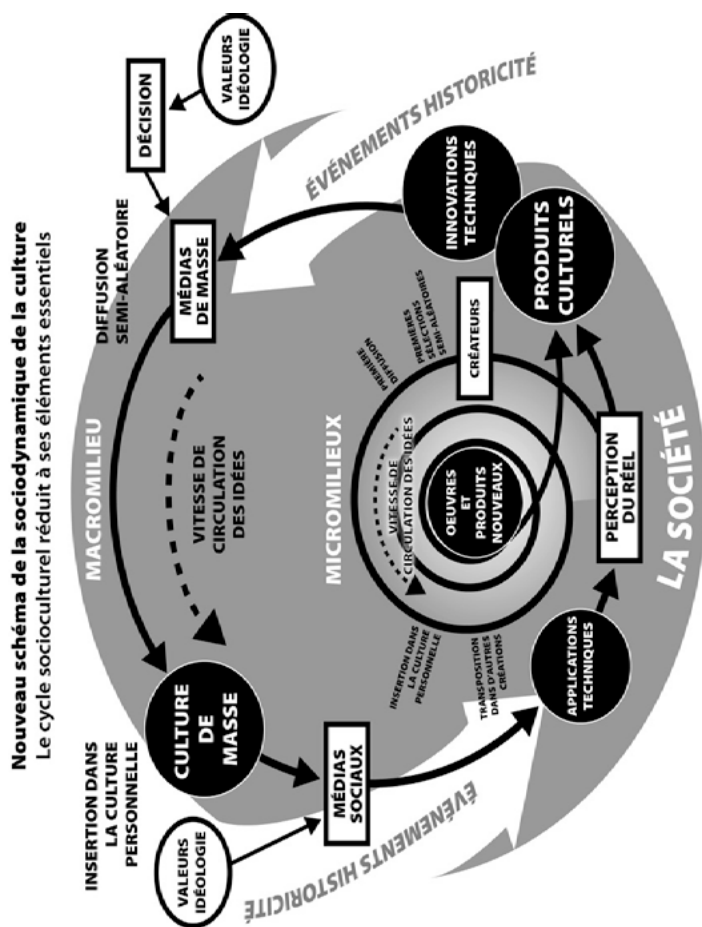


Figure 9 - À l'heure des technologies de l'information et des communications (TIC) ?
Source : l'auteur

la rendre plus digeste au grand public ou d'attendre qu'elle trouve enfin un sens utilisable dans le milieu auquel elle apparaît. Ce séjour dans le micromilieu peut être très long, voire prendre plusieurs siècles avant de trouver preneur. C'est la raison pour laquelle je préfère représenter le micromilieu par une spirale à l'intérieur du cercle du macromilieu.

De plus, il faut reconnaître que, dans une société donnée, des événements peuvent survenir à n'importe quel moment du cycle de la sociodynamique. Ils ne font pas partie du cycle lui-même, mais ils sont un facteur qui peut influencer la vitesse de circulation. Ils peuvent avoir pour effet d'annuler, de perturber ou d'accélérer l'intégration des nouvelles idées ou des nouvelles œuvres, que ces incidents surviennent lors de leur passage dans le micromilieu ou dans le macromilieu.

Un dernier point : il n'y a pas qu'une seule, mais bien une très grande variété de micromilieus. Les micromilieus sont constitués des spécialistes et des intellectuels qui, pour le champ artistique, consacrent une part significative de leurs activités en relation avec les pratiques de l'art (création, études, recherches,

fréquentation, promotion, critique, diffusion, marchandisation, etc.).

On peut penser que chaque discipline artistique comportera autant de micromilieus qu'il peut y avoir d'écoles différentes (classique, moderne, avant-gardiste, expérimentale, etc.), multiplié par le nombre de milieux culturels géographiques et institutionnels différents (portée locale, régionale, nationale ou internationale, gestion gouvernementale, alternative, privée, communautaire, regroupement linguistique, ethnique, idéologie, etc.) et de missions différentes (éducative, de diffusion, de création, etc.).

Moles avait élaboré un modèle basé sur l'existence de cycles socioculturels de bases différentes, comme le rapporte J. Dumazedier dans son essai sur A. Moles :

« [...] Il présente dès le début du livre un modèle au public selon le critère qui tend dans les sociétés les plus évoluées et du point de vue de la démocratie culturelle, à être le plus discriminant : le niveau d'instruction. Il présente d'après plusieurs travaux internationaux une pyramide culturelle à 7 niveaux : de l'absence d'instruction élémentaire

à la présence d'instruction supérieure. Il fait une hypothèse sur l'existence de cycles socioculturels de bases déférentes qu'il décompose en trois systèmes majeurs qui n'interfèrent que très partiellement entre eux.

Il distingue alors quatre doctrines majeures d'intervention par rapport à cette pyramide culturelle et aux critères de sélection des messages par l'émetteur.

*La **doctrine économique** qui, plaçant au premier rang le critère économique, utilise avant tout les mass-média [sic] comme support de publicité commerciale, et tend à réduire la pyramide culturelle à son niveau le plus élémentaire.*

*La **doctrine dogmatique** qui, en privilégiant la propagande pour une idéologie définie, tente d'imposer à tous des idées selon une table de valeur unique.*

*La **doctrine éclectique ou culturaliste** qui est orientée par une conception large, mais statique*

des valeurs de la “culture humaine”. Elle tend à sous-estimer tous les apports de l’actualité. Dans son tableau des valeurs, les événements sont sous-estimés par rapport aux “faits de culture”. Elle risque de se priver ainsi de sources de rénovation.

*Enfin la **doctrine sociodynamique** qui tout en utilisant les valeurs de la doctrine culturaliste les réintègre dans le flot vivant de l’événement où peuvent émerger les valeurs nouvelles d’une culture vivante, évoluant avec l’époque. Cette doctrine sera attentive au processus cumulatif, caractéristique des cycles socioculturels de base et des circuits différenciés selon les genres de messages et les niveaux culturels de la population. »¹⁶⁰*

Pour terminer, à l’heure de la convergence et de la concentration des médias, il y aurait lieu de parler publiquement d’idéologie et de valeurs sociales, surtout lorsque cela concerne ceux et celles qui décident ce qui sera diffusé ou non par les médias de

160 Joffre DUMAZEDIER, *Socio-dynamique de la culture. A propos de A. Moles*. Revue française de sociologie, 1968, Volume 9, no 3 p. 412.

masse et qui instrumentalisent, selon la doctrine qu'ils privilégient, les médias sociaux pour l'atteinte d'objectifs financiers, politiques, sociaux ou religieux strictement égoïstes.

L'ENGAGEMENT SOCIAL
DE L'ART
ET DE L'ARTISTE

LES RISQUES DU MÉTIER

Michel Mathien précise dans son essai :

« Les médias y exercent une fonction motrice ou “dynamique” puisque, par leur activité de diffusion et d’amplification de messages en tout genre (dont les nouvelles), ils ont le pouvoir de le faire évoluer en raison des principes de sélection qui sont les leurs. Organismes d’une communication unidirectionnelle — c’est la caractéristique permanente d’un média de masse même si l’expression peut paraître paradoxale — ils en sont les gatekeepers, expression qui, en français porte bien son nom de “gardiens” ou de “portiers de la culture ”. »¹⁶¹

Malgré les prétentions d’objectivité des médias, ces *principes de sélection* sont souvent teintés d’idéologie et d’arbitraire. Ainsi, un journal de gauche n’embauchera probablement pas un journaliste de droite et ne publiera pas les résultats d’une étude effectuée par

161 Michel MATHIEN, *Essai de représentation globale de la complexité de l’activité médiatique : retour sur le cycle socioculturel de la communication*, Les Cahiers du journalisme, no 10, printemps-été 2002, p. 205.

un « *think tank* » néolibéral sans les passer d'abord aux piloris; et ce sera réciproque pour un journal de droite. Cette opération débute par les réceptionnistes de l'entreprise qui filtrent les appels, les journalistes qui introduisent un biais dans leurs reportages pour plaire à leur employeur, les correcteurs qui changent une virgule ou les monteurs qui placent telle nouvelle en évidence au détriment des autres ou qui la relègue à la dernière page du cahier des sports pour qu'elle passe inaperçue, le chef de pupitre qui choisit les titres des nouvelles pour attirer le lecteur ou, au contraire, le distraire par rapport à tel ou tel sujet en fonction de la ligne éditoriale, etc. Les propriétaires du média, qu'ils soient de gauche ou de droite, choisiront une personne en qui ils ont entièrement confiance pour imposer ce qu'on appelle *les choix éditoriaux*.

Avec la convergence et la concentration des médias, le phénomène est encore plus effrayant. À force d'être répété sur toutes les plateformes, même un mensonge devient une vérité lorsqu'il n'y a plus de place pour le dénoncer, plus de place pour la vérité.

La concentration des médias est le fait que plusieurs médias sont contrôlés par un même propriétaire.

La convergence, c'est le fait que plusieurs types de médias appartenant à un même propriétaire partagent et diffusent sur l'ensemble de ses réseaux les informations puisées par chacun de ses médias.

Or, pour les milieux de l'art québécois comme partout ailleurs sur la planète, il existe des systèmes de filtrage similaires. Pour plusieurs disciplines, c'est l'obtention du statut d'artiste ou de l'adhésion à tel ou tel organisme qui est souvent la porte d'entrée dans les bons réseaux.

Dans les arts visuels et numériques, on l'a vue précédemment, il faut avoir réussi à exposer dans des lieux dits « reconnus », essentiellement des musées, des maisons de la culture ou des galeries d'art accréditées. Or, dans ces lieux privilégiés, n'expose pas qui veut. Il faut d'abord être un artiste professionnel reconnu. Une fois reconnu, l'artiste peut espérer accéder aux bourses offertes par les différents paliers de gouvernement, négocier des contrats lucratifs avec des institutions publiques et parapubliques, participer aux différents concours pour la réalisation d'œuvres d'art dans les lieux et les édifices utilisés par les différents gouvernements et, enfin, obtenir de l'aide pour exposer ou

se produire à l'étranger. Il y aurait eu récemment, semble-t-il, un certain assouplissement dans l'application des exigences.

Encore une fois, l'appartenance aux bons réseaux d'amis et l'accès aux bonnes relations décideraient-ils seuls du succès ou de l'échec d'un artiste ?

Pour les gens de théâtre et de cinéma, c'est l'appartenance à l'Union des artistes qui est la clé du succès. Mais si l'on doit avoir accumulé un certain nombre de contrats pour parvenir au rang d'artistes professionnel, encore faut-il les avoir réalisés dans les milieux reconnus. Malheur à vous si vous êtes une femme de plus de quarante ans ou si vous avez accumulé votre formation et vos expériences professionnelles dans un pays tiers. Vous risquez fort de ne pas être pris en compte.

Pour d'autres disciplines, l'accès aux lieux de diffusion est la chasse gardée des grandes entreprises médiatiques. Ainsi, il suffit qu'un propriétaire d'un réseau qui contrôle des chaînes télé, des postes de radio, des journaux, des magazines et des portails Internet décide de consacrer un individu « artiste » pour que

toutes les plateformes le répètent jusqu'à la nausée. Évidemment, si un artiste est trop contestataire au goût du réseau, il n'aura pas de chance d'être sélectionné. Ses chansons ne passeront pas à la radio, il ne sera pas invité sur les plateaux de la télé, on le célébrera à son décès, quand il ne pourra plus rouspéter. Passe encore si c'est pour se donner un genre, ça peut être rentable. Mais, selon ce que disent les sondages, l'art qui dérange n'intéresse pas les gens... Et puisque tous les grands réseaux le font, nul n'osera dénoncer les autres d'une telle imposture, de peur d'être à son tour pointé du doigt... Par contre, l'artiste qui joue le jeu des médias aura de bonnes chances alors d'être « vendu » au public comme artiste. Je le répète, un mensonge devient une vérité lorsqu'il est répété sur toutes les plateformes et qu'il n'y a plus de place pour des artistes authentiques.

Mais, si d'aventure l'artiste de service devait outrepasser les clauses du contrat qui le lie à son employeur ou décidait de déroger du plan de carrière qu'on lui a concocté, gageons qu'il risquerait fort de ne plus bénéficier du soutien de ce réseau et, à moins d'être recruté par un concurrent, se verrait probablement condamné

à retomber bientôt dans l'oubli auprès du public. Cela est d'autant plus vrai pour les artistes qui sont actifs dans de plus petits marchés telles les régions, là où il n'existe pas de multiples réseaux pour offrir aux créateurs d'alternative valable.

L'ARTISTE, SOCIALEMENT ENGAGÉ MALGRÉ LUI ?

Peut-on penser que toutes les œuvres artistiques sont inévitablement engagées socialement puisque les artistes qui les créent puisent leur inspiration créatrice à même la société ? La perception du réel qu'ils partagent avec les autres individus est le canevas de travail de leur création. Ne participent-ils pas de ce fait à la construction de cette réalité ?

Selon le cas, ils contribuent à la préservation, à la consolidation, à la contestation ou à l'évolution des valeurs, des cultures et des idéologies.

Je vous rappelle la déclaration d'Albert Camus :

« Aujourd'hui, tout a changé, le silence même prend un sens redoutable. À partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. »

Tout artiste aujourd'hui est engagé dans la galère de son temps. »¹⁶²

Jean-Paul Sartre avait un point de vue similaire quoique plus contreignant pour l'artiste :

« [...] Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent. »¹⁶³

Selon le philosophe, « [...] L'écrivain [l'artiste] est en situation dans son époque » et, par conséquent, « chaque parole a donc des retentissements, chaque silence aussi ».

Tiré des travaux de Roger Bastide, Maria Isaura Pereira de Queiroz rapporte le cas de Cruz e Souza, un poète symboliste afro-brésilien de la fin du XIX^e siècle :

« Cruz e Souza [...] révèle inconsciemment dans ses poèmes les ambivalences de la société brésilienne de son époque, dans laquelle sa couleur noire devenait un obstacle à la pleine intégration dans les couches supérieures ; il est noir par

162 Albert CAMUS, *Discours de Stockholm*, 1957.

163 Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Collection Folio essais (n° 19), Gallimard, 1985, édition numérique 2017, p. 25.

sa couleur, mais blanc par son éducation, il porte la lutte au-dedans de lui, et, inscrite dans ses vers, elle fait de lui "le chanteur le plus admirable de son peuple".

Ainsi, pour Roger Bastide, la beauté d'une œuvre d'art "dépend en bonne partie des obstacles vaincus par le créateur"; non seulement des obstacles techniques, découlant de la maîtrise qu'il acquiert sur ses instruments de travail, — qu'ils soient le pinceau ou la rime, —, mais surtout des "obstacles intérieurs, qui empêchent l'inspiration de courir librement, la forcent à reprendre souffle, à se concentrer, à lutter pour retrouver une brèche, et la revêtent finalement de formes les plus somptueuses" ».¹⁶⁴

Lorsque Bastide dit que l'artiste « *porte la lutte au-dedans de lui* », il ne veut pas dire qu'il est un militant convaincu avec un programme politique précis. Ce qu'il affirme, c'est que Cruz e Souza était le résultat de son éducation et de son expérience en tant que mulâtre dans une société dominée par des blancs ségrégation-

164 Roger BASTIDE, *Art et société*, L'Harmattan, 1997, p. 14.

nistes et, cela, à une époque où l'universalité des droits et libertés était loin de faire l'unanimité. Le fait de témoigner même innocemment de sa négritude ordinaire dans ses œuvres aura eu un effet révélateur pour les membres de son ethnie et sur sa société. Comme l'a affirmé Jean-Paul Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la littérature*¹⁶⁵, le fait de présenter à son lecteur un portrait de sa propre condition est susceptible d'induire chez ses membres un besoin de changement.

L'auteur québécois Larry Tremblay publiait dans la section « *Opinion* » du *Devoir* un extrait de son ouvrage, *Résister à la littéralité*¹⁶⁶, sous le titre *Qu'est-ce que la littérature? Surtout pas un moyen de redoubler le réel*. Il y écrivait quelques idées qui décrivent sa pensée sur le rôle social de la littérature.

« [...] un art de remettre le monde dans la perspective d'une totale liberté. De placer l'homme face à de multiples choix. Il ne s'agit pas de changer de place un bibelot pour faire beau dans le salon de la pensée ou de la représentation du monde.

165 Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 205.

166 *Le Devoir*, édition du 7 novembre 2016.

La littérature a cette ambition, cette prétention, admettons-le, de ne pas se contenter du réel, d'en être fondamentalement insatisfaite et d'imaginer, non pas une, mais une infinité de faces cachées à la lune. [...]

[...] La littérature ne constitue pas une entreprise d'édification morale. C'est une effrontée. Elle ne danse pas avec le pouvoir, ne serait-ce qu'un tango, et encore moins une valse. Elle crée de la marge, du regard. Elle déconstruit la banalité et en fait de la pensée, s'attaquant à l'idéologie dominante, naturalisée et invisible. La littérature est le lieu par excellence des permutations sociales et psychologiques, jonglant avec sentiment, ressentiment et pressentiment. On y dépose l'ego (comme on dépose les armes), question d'inviter l'autre à s'emparer de nos réflexes, de nos mutismes, de nos croyances et tics afin de les reconnaître comme tels, débarrassés de notre aveuglement pour nous-mêmes. »¹⁶⁷

167 Larry TREMBLAY, *Qu'est-ce que la littérature ? Surtout pas un moyen de redoubler le réel*, section Opinion, journal Le Devoir, 7 novembre 2016.

L'artiste engagé socialement et l'engagement artistique

En raison de leur situation d'observateurs privilégiés de la société, les artistes ont toujours été plus enclins à s'engager socialement. Comme pour bien des intellectuels, leur grande sensibilité les mène à prendre conscience de leur milieu, de leur société et du réel. Cette prise de conscience s'accompagne souvent d'une contrainte personnelle pour assumer certaines responsabilités sociales, minimalement, d'assumer celle de l'impact de leurs pratiques artistiques sur leurs concitoyens.

L'artiste engagé socialement est donc un individu qui, en raison de son indignation des questions sociales ou environnementales, décide de mettre sa notoriété professionnelle ou personnelle — ou les deux — au service des causes qui rejoignent ses préoccupations.

Son but avoué ou non est de contribuer à l'avènement de changements sociaux qu'il considère comme souhaitables.

Il considère avoir la capacité d'assumer ses choix sociaux et politiques, mais pas nécessairement celui de les transposer artistiquement.

Lorsqu'on dit avoir un engagement social artistique, on se considère comme étant alors capable d'assumer ses choix esthétiques, sociaux et politiques et de les transposer dans son travail de création.

Mais il ne suffit pas de lutter pour améliorer notre monde. Il faut aussi rendre ce dernier désirable afin qu'il vaille la peine qu'on lutte pour lui. Le beau et le sublime peuvent tout aussi bien changer le monde parce qu'ils révèlent à chacun qu'un meilleur monde est possible, que l'espoir est toujours permis et qu'il vaut la peine de continuer de vivre et... peut-être même de lutter.

L'art propagande

Si le théâtre, la musique et la poésie nous semblent avoir été plus souvent du côté de la contestation, l'art religieux, l'art statuaire public et l'architecture ont été, nous l'avons vu, particulièrement sollicités pour propager des idéologies politiques et religieuses à toutes les époques.

Dans les années 80, il y avait une controverse entre les tenants de l'art engagé selon qu'ils acceptaient ou non de verser dans la propagande idéologique. On n'a qu'à songer à l'histoire qui a mené les Beatles à composer leur chanson « *Revolution* » suite à l'invitation faites par des leaders communistes maladroits à se joindre à leurs rangs.¹⁶⁸

Au Québec, plusieurs artistes, embrigadés dans des partis politiques de gauche, ont fait l'éloge des idéologies maoïste, marxiste, léninistes, trotskiste ou même stalinienne. Ils transposaient dans leurs réalisations les dogmes, la vision idéalisée et les analyses biaisées pour la propagande de leur groupe respectif. Ils acceptaient

168 Vous pourrez lire les paroles de la chanson à la page suivante <<https://www.lacoccinelle.net/243088.html>>.

d'être la courroie de transmission d'une révolution encore à venir en utilisant les causes sociales comme prétexte. Ils opéraient plutôt à coup d'affirmations des idées et de glorifications des luttes.

Ceux qui, comme moi, préféraient rester des « électrons libres » se sont mis au service des causes sociales en interrogeant les idées reçues et en prophétisant les catastrophes à venir. Ils opéraient davantage sur le registre des constats, des dénonciations et des questionnements. Même si leur combat restait idéologique, ces artistes gardaient la possibilité de critiquer eux-mêmes leur propre camp et, surtout, n'imposaient pas de pensée unique en diffusant du « prêt-à-penser ». Les régimes totalitaires des derniers siècles ont démontré qu'il pouvait être dangereux d'occuper une telle position. Répression, emprisonnement, exil, torture et exécution ont été trop fréquemment le lot des artistes dérangeants.

L'art de propagande est souvent trompeur parce qu'il tente de persuader son public qu'il n'y a pas de solution en dehors de l'idéologie qu'il propage. Tel l'art religieux d'autrefois, il prétend que le paradis nous attend grâce aux projets de révolution de cette idéolo-

gie et que son succès dépend de notre adhésion sinon de notre soumission à sa ligne de parti. Il devient effectivement dangereux lorsqu'il prétend que tous les sacrifices sont essentiels pour faire avancer la cause. Il peut devenir même très dangereux lorsqu'on en arrive à demander aux gens de tolérer l'intolérable en son nom...

Les artistes ont souvent été les premiers à combattre cette instrumentalisation de l'art. Harold Rosenberg écrivait que dans les pays où le « grand art » avait été maintenu conforme aux anciennes définitions — il citait l'Union soviétique où l'adhésion au « réalisme socialiste » était de rigueur pour tous les artistes —, l'art était soit mort soit engagé dans une révolte clandestine (*underground*)». ¹⁶⁹

Pour illustrer cette recherche de liberté, revoici quelques extraits du *Refus global*, le manifeste des Automatistes québécois, qui est considéré par plusieurs comme étant le déclencheur de la Révolution tranquille :

169 Harold ROSENBERG, *La dé-définition de l'art*, traduit par Christian BOUNAY, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. Rayon-art, 1992, p. 11.

[...] D'ici là notre devoir est simple.

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée, mais facile d'évitement. Refus de se taire — faites de nous ce qu'il vous plaira, mais vous devez nous entendre — refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang!

Place à la magie! Place aux mystères objectifs!

Place à l'amour!

Place aux nécessités!

Au refus global nous opposons la responsabilité entière.

L'action intéressée reste attachée à son auteur, elle est mort-née.

Les actes passionnels nous fuient en raison de leur propre dynamisme.

Nous prenons allègrement l'entière responsabilité de demain. L'effort rationnel, une fois retourné en arrière, il lui revient de dégager le présent des limbes du passé.

Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le futur.

Le passé dut être accepté avec la naissance il ne saurait être sacré. Nous sommes toujours quittes envers lui.

Il est naïf et malsain de considérer les hommes et les choses de l'histoire dans l'angle amplificateur de la renommée qui leur prête des qualités inacces-

sibles à l'homme présent. Certes, ces qualités sont hors d'atteinte aux habiles singeries académiques, mais elles le sont automatiquement chaque fois qu'un homme obéit aux nécessités profondes de son être; chaque fois qu'un homme consent à être un homme neuf dans un temps nouveau. Définition de tout homme, de tout temps.

Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coup redoublé du passé.

Il suffit de dégager, d'hier les nécessités d'aujourd'hui. Au meilleur demain ne sera que la conséquence imprévisible du présent.

Nous n'avons pas à nous en soucier avant qu'il ne soit.

Leur refus d'instrumentaliser l'art pour faire la propagande au profit des idéologies de gauche illustre bien leur compréhension des enjeux politiques de leur époque :

« [...] Si délicatement dit que ce soit, nous croyons comprendre.

Il s'agit de classe.

On nous prête l'intention naïve de vouloir "transformer" la société en remplaçant les hommes au pouvoir par d'autres semblables. Alors, pourquoi pas eux, évidemment!

Mais c'est qu'eux ne sont pas de la même classe! Comme si changement de classe impliquait changement de civilisation, changement de désirs, changement d'espoir!

Ils se dévouent à salaire fixe, plus un boni de vie chère, à l'organisation du prolétariat; ils ont mille fois raison. L'ennui est qu'une fois la victoire bien assise, en plus des petits salaires actuels, ils exigeront sur le dos du même prolétariat, toujours, et toujours de la même manière, un règlement de frais supplémentaires et un renouvellement à long terme, sans discussion possible.

Nous reconnaissons quand même qu'ils sont dans la lignée historique. Le salut ne pourra venir qu'après le plus grand excès de l'exploitation.

Ils seront cet excès.

Ils le seront en toute fatalité sans qu'il y ait besoin de quiconque en particulier. La ripaille sera planétaire. D'avance nous en avons refusé le partage.

Voilà notre "abstention coupable". À vous la curée rationnellement ordonnée (comme tout ce qui est au sein affectueux de la décadence); à nous l'imprévisible passion; à nous le risque total dans le refus global. »¹⁷⁰

Cela ne signifie pas qu'ils n'étaient pas politiquement engagés vis-à-vis des forces socialistes et communistes, plusieurs personnes proches du groupe m'ont confirmé qu'ils entretenaient avec ceux-ci une sympathie critique et participaient occasionnellement à certaines

170 Paul-Émile BORDUAS, *Manifeste du Refus global*, autres signataires : Madeleine ARBOUR, Marcel BARBEAU, Bruno CORMIER, Claude GAUVREAU, Pierre GAUVREAU, Muriel GUILBAULT, Marcelle FERRON-HAMELIN, Fernand LEDUC, Thérèse LEDUC, Jean-Paul MOUSSEAU, Maurice PERRON, Louis RENAUD, Françoise RIOPELLE, Jean-Paul RIOPELLE, Françoise SULLIVAN, Montréal, 1948.

de leurs activités. Mais ils tenaient absolument à ne pas inféoder leur pratique à ces idéologies. Leur mission était de libérer les esprits et l'imagination créative.

Alors, comment faut-il comprendre l'adhésion de ces artistes dans les années 60 et 70 ? La nécessité ? La révolte individuelle contre les valeurs bourgeoises que leurs parents et l'idéologie dominante leur avaient inculquée dans leur jeunesse ? Une mode ? Peut-être est-il vain de chercher un dénominateur commun pour chacun. L'Occident a connu un bouleversement culturel majeur avec la venue des premières générations de l'après-guerre. L'arrivée des médias de masse, la généralisation de l'accès à l'éducation supérieure, le brassage d'idées que la guerre avait elle-même amené ; tout cela a précipité la société dans une course folle et urgente vers la recherche d'une nouvelle cohérence entre les nouvelles valeurs dominantes et les nouvelles connaissances ainsi que les événements qu'elle venait de traverser et ceux qu'elle savait devoir traverser. L'omniprésence de la menace d'un conflit nucléaire, puis de la détérioration rapide de l'environnement créait un état d'urgence qui fouettait les esprits. Directement concernées, les nouvelles générations ne pouvaient se

satisfaire d'un statu quo sociopolitique et socioculturel. L'action sociale devenait pour elles une nécessité ; la révolte, une obligation morale. Il fallait changer le monde...

Plusieurs ont été tentés par des idéologies qui faisaient miroiter un monde meilleur. Elles avaient l'avantage d'offrir des réponses à toutes les questions. C'est ce que j'appelle les « *idéologies du prêt à penser* »... Il n'était pas rare de voir de jeunes militants s'exprimer en citant par cœur un paragraphe ou un chapitre du « Grand Timonier »¹⁷¹.

Or, habitués dès leur plus jeune âge à suivre les directives des leaders politiques, des curés et autres guides qu'ont croyait bienveillants, le réflexe premier d'une grande part de ces jeunes fut de transférer, avec la même ferveur et la même dévotion, la foi qu'ils vouaient aux institutions religieuses et politiques du pays dans le communisme et le marxisme, ces mêmes idéologies dont on leur avait dit de se méfier. Ils sont donc passés du *Petit catéchisme* au *Petit livre rouge* sans

171 Surnom donné à Mao Tsé Toung.

changer de mode de pensée... C'était peut-être plus facile que d'apprendre à penser par soi-même...

Pour les artistes enrôlés dans ce mouvement, l'Art pour l'art devenait un idéal bourgeois qu'il fallait bannir. Par souci de conformité, il pourrait nous sembler qu'ils aient abandonné cette quête émancipatrice pour se soumettre aux dictats de leur parti respectif, mais ce n'est pas sans avoir tenté de conserver certains acquis de la démarche.

La pratique de cet art de propagande n'a pas été sans contradiction. Ainsi, de nombreuses œuvres réalisées par ces artistes ont tout de même alimenté le marché lucratif de l'art. Ils ont été vus, s'exposant dans les galeries d'art, les salons des grands collectionneurs et de la bourgeoisie; ceux-là mêmes qu'ils s'époumonaient à dénoncer.

L'art engagé, toujours de service

Mais l'art socialement engagé reste toujours très actif. Ils sont légion les artistes qui, d'une manière ou d'une autre, associent leur pratique artistique aux causes sociales et politiques. Ils empruntent parfois des voies anciennes, tels l'art naïf, l'art pop, et même parfois l'hyperréalisme, mais on les retrouve également dans des démarches plus avant-gardistes telles celles de l'art numérique, de l'animation socioculturelle ou des installations éphémères. Toutefois, pour des questions d'accessibilité et d'efficacité, les artistes engagés préfèrent souvent des formes plus directes telles la conception d'affiche et de bannières, la fabrication d'accessoires pour les manifestations ou les pièces de théâtre d'intervention et de musique thématiques.

Ha, ce bruit!

En raison du contexte et des différences de perception entre les individus, le message que tente de transmettre l'artiste n'est pas toujours bien entendu.

Ainsi, on a souvent parlé de la fameuse exposition présentée au pavillon de la jeune République espagnole lors de l'*Exposition universelle de Paris*, en 1937. Pour certains commentateurs, le tableau *Guernica* de Picasso, par son illustration des horreurs commises par les troupes de Franco, a malheureusement plutôt contribué, parfois, à convaincre ceux et celles qu'elle devait gagner à la cause de la République que la bataille contre les franquistes était déjà perdue.

Également, je connais personnellement plusieurs personnes qui ont malheureusement pris au premier degré les réflexions émises par le personnage d'Yvon Deschamps dans son monologue humoristique « *Les unions, qu'ossa donne?*¹⁷² ». Nous avons ri des mêmes gags, mais pas pour les mêmes raisons...

172 Voir <<https://youtu.be/Q6mhEKWfSe4?t=41>>.

C'est dans cet esprit que j'ai compris que l'art peut changer le monde, mais, la plupart du temps, une personne à la fois, et pas toujours dans la direction imaginée par l'artiste...

Ah, le bruit dans les communications!

LA LIBERTÉ
D'EXPRESSION
DES ARTISTES

Qu'est-ce qu'une liberté, qu'est-ce qu'un droit?

Avant de parler du droit d'expression des artistes, il nous faut définir les droits, les libertés, et les discerner des privilèges.

Les libertés, ce sont des droits universels qui sont reconnus à tous les êtres humains. Dans les sociétés qui ont adopté ces droits, l'appartenance au genre humain suffit théoriquement pour qu'ils soient reconnus. Mais, en réalité, cette reconnaissance traverse rarement les frontières et se limite à ces sociétés, c'est-à-dire à la zone couverte par leur juridiction. Depuis des années, des organismes, comme l'UNESCO, l'ONU, Amnistie Internationale ou la Ligue des droits et libertés tentent avec un admirable acharnement d'élargir la portée de leur charte à l'ensemble des citoyens de la Terre.

Durant de nombreux siècles, l'esclavagisme a privé d'innombrables personnes du simple statut d'être humain afin de ne pas avoir à reconnaître leurs droits et leurs libertés.

Les droits sont généralement accordés à tous les individus d'une société donnée en fonction de la capacité de cette société à les offrir à leurs membres. Cette capacité dépend de la richesse, de l'avancement technologique, des besoins des citoyens, de ce

qui est requis pour s'adapter à l'environnement et aux valeurs dominantes de cette société.

Les privilèges, ce sont des droits qui sont accordés à des individus qui répondent à certains critères d'éligibilité. Ces critères peuvent être équitables, comme la formation requise, la capacité, la sécurité, l'observance de certaines règles, etc. D'autres sont malheureusement arbitraires et favorisent certains individus au détriment des autres ou en discriminent certains en raison de leur appartenance ou non à une classe sociale, à une caste, à une race, à une religion, à une langue, à une origine commune ou pour tout autre prétexte. Enfin, d'autres encore, tout aussi arbitraires, exigent de la part de leurs bénéficiaires la soumission et la complicité.

Il est évident que tous les individus ne partagent pas de façon égale les mêmes habiletés, les mêmes capacités, les mêmes connaissances. Certaines personnes sont plus fortes ou plus habiles. D'autres, plus intelligents ou plus matures, etc. Enfin, certains bénéficient de formations ou d'aptitudes spéciales. Ainsi, si tout citoyen peut s'acheter une voiture, seuls ceux et celles qui détiennent un permis de conduire et qui acceptent de se conformer à la réglementation routière pourront

obtenir et conserver le privilège de les conduire. Même chose pour détenir une arme à feu, pour manœuvrer une grue ou un isotope radioactif.

Il faut aussi convenir que certains produits et certains services ne peuvent être rendus disponibles pour tous en raison de leur rareté, des difficultés techniques pour les produire ou du maintien d'un certain ordre social. Les sociétés ne disposent pas nécessairement de toutes les ressources pour les rendre disponibles pour chacun, il leur faut en gérer la distribution ou l'usage.

Malheureusement, c'est parfois la volonté politique nécessaire qui manque. Je crois personnellement qu'une société a le devoir fondamental de reculer les limites de nos droits et de les rendre accessibles à tous ses citoyens. Dans la plupart des sociétés, c'est généralement la richesse des individus qui détermine l'accès à ces ressources, que ce soit des biens, des services ou la capacité d'influencer cette société.

L'article 19 du PIDCP (petit rappel)

Le pacte international relatif aux droits civils et politiques (PIDCP) a été adopté à New York le 16 décembre 1966 par l'Assemblée générale des Nations unies dans sa résolution 2200 A (XXI). Il comprend les droits et libertés classiques qui protègent les particuliers contre les ingérences de l'État, comme le droit à la vie, l'interdiction de la torture, de l'esclavage et du travail forcé, le droit à la liberté, etc.

C'est à l'article 19 que se retrouve l'essentiel des clauses concernant le droit d'expression.

- Paragraphe 1 : Nul ne peut être inquiété pour ses opinions.
- Paragraphe 2 : Toute personne a droit à la liberté d'expression ; ce droit comprend la liberté de rechercher, de recevoir et de répandre des informations et des idées de toute espèce, sans considération de frontières, sous une forme orale, écrite, imprimée ou artistique, ou par tout autre moyen de son choix.
- Paragraphe 3 : L'exercice des libertés prévues au paragraphe 2 du présent article comporte des

devoirs spéciaux et des responsabilités spéciales. Il peut en conséquence être soumis à certaines restrictions qui doivent toutefois être expressément fixées par la loi et qui sont nécessaires :

- Au respect des droits ou de la réputation d'autrui ;
- À la sauvegarde de la sécurité nationale, de l'ordre public, de la santé et de la moralité publiques.

Caractéristiques des droits et libertés

La liberté, n'est-ce pas cette faculté que nous avons tous de penser, de décider et d'agir comme bon nous semble?

Ne devrait-elle pas comprendre notre capacité à assumer les responsabilités qui découlent de l'exercice de ces droits ou libertés? Parce que chaque fois qu'un individu refuse d'assumer ses responsabilités, celles-ci doivent l'être par un individu ou une collectivité d'individus autres que lui. Par conséquent, cela prive ces personnes de la jouissance de leur propre liberté.

La réciprocité : c'est le fait que si nous désirons qu'on nous reconnaisse des droits et des libertés, nous devons les reconnaître à tous les autres individus. Et cela afin que ceux-ci reconnaissent les nôtres en contrepartie. C'est un échange, une garantie; nos propres possibilités et nos propres limites sont également les leurs.

L'universalité des droits et libertés : c'est le corollaire de la réciprocité. Si nous ne reconnaissons pas la totale universalité des droits et libertés, ceux-ci cessent alors d'être des droits et des libertés pour n'être que des privilèges. Or, un privilège, ça peut se perdre! Nous n'avons donc pas le choix de les

défendre et de les réclamer pour tous les autres humains, minimalement, ceux et celles qui appartiennent à la même société que nous, car la conséquence de notre indifférence à l'arbitraire serait d'être obligé d'accepter qu'un jour, on puisse nous les retirer sans que nous puissions protester.

L'expansivité de nos droits : c'est la volonté d'adapter leur portée en fonction de l'évolution de notre capacité en tant que société. L'avancement de nos connaissances et de notre technologie permet de reculer le champ de nos possibilités individuelles et collectives. Il est normal de penser qu'une société juste cherche à faire profiter à tous de ses avancées. Elle devrait même en avoir la mission. Ainsi, on peut penser que, le jour où l'industrie aura réalisé de façon totalement sécuritaire un système intelligent de conduite automobile, il ne sera plus nécessaire de détenir un permis pour utiliser une automobile.

Paradoxalement, il faut reconnaître la nécessité de limiter les droits et libertés. Mais les seules contraintes ou limites acceptables aux droits et libertés devraient être :

- Celles dictées par notre capacité individuelle et collective d'en assumer les conséquences ;

- Celles imposées par l'universalité et la réciprocité des droits et des libertés;
- Celles fixées évidemment par les lois de notre univers et de la connaissance que nous en avons.

La limite extrême de la liberté d'expression

Un artiste peut-il outrepasser la limite que lui impose le respect des droits et libertés?

On pourrait concevoir qu'il faut une situation exceptionnelle pour qu'un artiste soit légitimé de le faire. On peut penser à une situation où l'urgence, l'impératif de dire certaines choses impose à l'artiste comme à tout citoyen de prendre tous les risques, dont celui de se voir poursuivre par les tribunaux ou priver de ses droits et de ses libertés. Le prix à payer sera d'assumer les conséquences de ses actions.

Le mouvement prodémocratique des étudiants à la place Tian'amen en 1989, les événements qui ont précédé la chute du mur de Berlin en 1990, le Printemps arabe ainsi que le Printemps érable sont des exemples de telles situations. On est loin du litige qui a opposé encore récemment l'humoriste québécois Mike Ward au jeune Jérémy Gabriel. Je m'attarderai sur ce cas plus loin dans cet essai. Il nous faut relativiser les dangers encourus par les individus selon la répression à laquelle ils se sont réellement exposés.

Les menaces aux valeurs, aux croyances et aux idéaux fondamentaux de l'artiste le placent dans une situation tragique. Tels les lanceurs d'alerte, l'artiste est parfois *Hamlet* qui, simulant la folie pour survivre, doit assumer un rôle démesuré pour lui. La question qu'il a à se poser, comme eux, c'est de savoir si sa propre condition de vie lui importe plus que celle de la société et du monde dans lesquels il vit. Qu'est-ce qui lui importe le plus, son confort ou sa conscience ?

Et l'acceptabilité sociale?

Combien d'œuvres publiques ont été retirées, détruites ou contestées par l'opinion publique? Combien de fois les médias ont-ils monté la cabale contre un artiste ou contre un œuvre? Que dire de la tentative d'une association de parents catholiques du diocèse de la ville de Montréal pour censurer la pièce de théâtre « Les fées ont soif » de Denise Boucher ainsi que l'installation « *La Chambre nuptiale* » de Francine Laliberté en 1979? Que dire du rejet de l'œuvre qui n'a pu être installée à la bibliothèque Lisette-Morin de Rimouski en raison des pressions des « amis du maire » de l'époque? Cette œuvre avait pourtant été sélectionnée par un jury d'expert. On se remémorera « *Vanitas – Robe de chair pour albinos anorexique* » de l'artiste Jana Sterbak et « *Cloaca No. 5, la machine à caca* » de l'artiste belge Wim Delvoye au musée d'Ottawa, qui ont soulevé un tollé de protestation. Cette dernière œuvre est une machine qui, alimentée de nourriture ordinaire, reproduit le processus de digestion et la transforme donc en merde.

Pour illustrer mon propos, je vous reviens donc avec deux affaires qui ont marqué l'actualité récente du

Québec. D'abord, celle de l'humoriste dit « corsé » Mike Ward dans la poursuite que lui a intentée le jeune chanteur Jérémy Gabriel. Puis celle des accusations d'appropriation culturelle qui ont été lancées contre les artistes Robert Lepage, Betty Bonifassi et Ariane Mnouchkine pour les œuvres théâtrales *Slav* et *Kanata*. Elles nous démontrent le flou du critère d'acceptabilité sociale.

D'abord le cas Mike Ward vs Jérémy Gabriel. Le jeune chanteur est atteint du syndrome de Treacher Collins, une maladie génétique à l'origine de malformations apparentes et non apparentes. Il avait entamé une carrière de chanteur et s'était même produit devant le pape. Dans son spectacle, l'humoriste avait reproché au jeune homme de ne pas être décédé de sa maladie et l'avait dénigré en raison de sa physionomie ingrate. L'humoriste s'en était pris à la personne du jeune Jérémy dans un spectacle qu'il avait donné à près de 230 reprises entre 2010 et 2013, le qualifiant de laid (« *Y est lette, osti!* ») en raison de certaines malformations et en blaguant sur la maladie génétique qui en est à l'origine. Le gérant de Jérémy a raconté que celui-ci

avait été victime de harcèlement constant sur Internet et à l'école où il allait, « *chaque jour ou presque* ». ¹⁷³

Dans son appel, l'avocat de Mike Ward plaide :

« L'honorable juge Scott Hughes semble conclure que la caricature d'un individu parfaitement constitué est acceptable, mais pas celle d'un individu handicapé. »

« Le résultat direct du jugement est de créer un double standard qui a pour effet d'exclure ces individus de l'espace public. »

« Il est clair que [Mike Ward] croyait honnêtement que, même si ses propos pouvaient froisser sur le plan de la moralité, ceux-ci respectaient les limites établies en matière de liberté d'expression. »

173 L'humoriste Mike Ward a été condamné pour ses propos visant Jérémy Gabriel, 21 juillet 2016, La Presse Canadienne, récupéré le 12 décembre 2016 <<https://lactualite.com/actualites/lhumoriste-mike-ward-doit-payer-des-dommages-moraux-a-jeremy-gabriel/>>.

« [Mike Ward] ne pratique pas la flagornerie et ses sketches peuvent naturellement être reçus comme “blessants”. »¹⁷⁴

Dans la décision qu'il a rendue en faveur du plaignant, le Tribunal des droits de la personne et des droits de la jeunesse soutient que les propos de l'humoriste avaient « porté atteinte à son droit à la sauvegarde de sa dignité, de son honneur et de sa réputation, sans discrimination ».

Pourtant, on a vu de nombreux journalistes ainsi qu'une large part de la population et de la communauté artistique se porter à la défense du soi-disant droit d'expression de l'artiste. À la suite à ce procès, il a reçu de nombreuses invitations pour présenter sa défense (festivals, médias, etc.). Il a collecté des fonds par sociofinancement pour payer son appel devant les tribunaux et *Juste pour rire* a organisé un spectacle-bénéfice pour l'appuyer. Plus de 20 000 \$ ont été amassés en 24 heures! Certains commentateurs ont même

174 Michael NGUYEN, Mike Ward critique en appel le tribunal qui l'a condamné, Le Journal de Montréal, 19 août 2016, récupéré le 12 décembre 2016 <<http://www.journaldemontreal.com/2016/08/19/mike-ward-critique-en-appel-le-juge-layant-condamne>>.

écrit que le procès avait été très rentable pour Mike Ward...

Claude Aubin, chroniqueur au Huffington Post – Québec, commentait le 12 décembre 2016 :

« À force de tester les limites, ce qui fait énormément plaisir aux avocats —, car non seulement c'est lucratif et parce qu'ils se font un nom avec ces nouvelles "jurisprudences" —, nous devenons de plus en plus beiges, frileux, peureux, tout en devenant de plus en plus intolérants. »¹⁷⁵

Aubin a raison de soulever ce point. À force de recourir aux tribunaux pour trancher, les artistes risquent de voir se rapetisser le champ de leurs possibilités. Qu'on se souvienne du *droit à l'image* décrété par la Cour d'appel du Québec contre le photographe montréalais Gilbert Duclos qui oblige depuis tous les photographes professionnels à faire signer des autorisations

175 Claude AUBIN, *Devons-nous policer tout ce qui se dit?*, récupéré le 12 décembre 2016 <<http://quebec.huffingtonpost.ca/claude-aubin/mike-wardb11247280.html>>.

pour la moindre photo de passants¹⁷⁶. Mais, avant de jeter la pierre aux tribunaux, peut-être que les artistes auraient dû s'interroger, à savoir, est-ce que Mike Ward aurait dû accepter, par une entente hors cour, d'assumer la responsabilité de ses propos vis-à-vis Jérémy Gabriel plutôt que de se défendre devant un tribunal et de mettre ainsi en péril la liberté d'action de l'ensemble des artistes? Ou encore, plus fondamentalement, quels intérêts autres que personnels avait-il de s'attaquer à la physionomie de Jérémy et de bafouer publiquement ses droits? Au Québec, on a interdit les « *freak shows* » pour protéger les droits des personnes dites anormales, victimes d'une exploitation par un tiers à des fins de simple divertissement public. Dans l'esprit de cette loi, ce que Mike Ward a fait s'apparente à ce type d'exploitation. Un bon humoriste aurait retourné la situation en faveur de sa victime; Mike Ward s'est contenté de le détruire gratuitement.

Le chroniqueur Claude Aubin tout comme l'avocat de Mike Ward ne semblent pas faire la différence entre le fait de s'attaquer à la physionomie d'un individu

176 *L'arrêt Aubry c. Les Éditions Vice-Versa inc.*, no du greffe: 25579, 1998.

en particulier et s'en prendre à ses actions ou à ses idées en tant que personnalité publique. Une attaque personnelle, ce n'est pas la même chose que de se moquer des caractéristiques ou des habitudes d'une catégorie d'individus comme les policiers, les plombiers ou même les handicapés. Pourtant, tout est là ! Si Mike Ward avait écrit les propos qui lui sont reprochés sur une page Facebook, n'aurait-il pas été accusé d'intimidation et condamné par ceux-là même qui se sont portés à sa défense ?

Le problème vient peut-être du fait que la population en général ne comprend pas la différence qu'il y a entre un droit, une liberté et un privilège. Pour la plupart des gens, c'est encore la définition qu'ils conservent depuis leur adolescence qui fait malheureusement loi : *« faire ce que je veux quand je veux, et ce, sans responsabilité »*. Dans cette histoire, le flou deviendra encore plus dense par la suite lorsque Gabriel apparaîtra dans différents sketches humoristiques à la télévision dans lesquelles on ne sait pas trop s'il on lui donnait raison ou tort de s'être plaint. À mon avis, cela a eu comme effet de diluer davantage dans l'esprit des gens les valeurs véhiculées par les droits et les libertés.

Il est sidérant de voir l'ampleur de la levée de bouclier qu'aura suscité ce qui n'aura été pour moi qu'un coup de gueule gratuit alors que d'innombrables cas plus que révoltants de censure véritable laissent la population indifférente.

L'art et l'appropriation culturelle

Dans la saga médiatique qui a suivi la contestation puis la censure de *Slav*, la pièce de Robert Lepage et Betty Bonifassi, il semble que tout le débat ait tourné autour d'un concept qui me semble être très mal défini : celui de l'appropriation culturelle. Voici quelques définitions qui ont été véhiculées par les médias. La première est tirée d'une interview publiée dans le site de la revue *À Babord!* abordant l'appropriation culturelle subie par les peuples amérindiens, la seconde se retrouve sur le site des *Glorieuses* et la troisième est une définition tirée de Wikipédia qui a été publiée dans la section *opinion* du *Devoir* dans les jours qui ont suivi les événements entourant la présentation de la pièce *Slav* :

« *L'appropriation de la propriété intellectuelle, des connaissances et de l'expression culturelle d'une autre personne sans son autorisation.* »¹⁷⁷

177 *Contrer l'appropriation culturelle*, *À Babord !*, no 54, avril/mai 2014, récupéré le 13 juillet 2018 <<https://www.ababord.org/Contrer-l-appropriation-culturelle>>.

*« Lorsqu'une personne d'une culture dominante s'accapare et reproduit les codes d'une culture minoritaire, sans demander l'autorisation aux concernés, il s'agit d'une appropriation culturelle. »*¹⁷⁸

*« L'appropriation culturelle est un concept né aux États-Unis selon lequel l'adoption ou l'utilisation d'éléments d'une culture par les membres d'une culture "dominante" serait irrespectueuse et constituerait une forme d'oppression et de spoliation. »*¹⁷⁹

Comme on peut le voir, chacune de ces définitions de l'appropriation culturelle apporte différentes nuances qui la distinguent des autres. Pour la première et la deuxième version, il serait question d'une absence de consentement, d'une autorisation à obtenir, et selon la deuxième et la troisième version, seule une culture dominante peut commettre un tel délit ; dans la troi-

178 *Comprendre l'appropriation culturelle*, Les Glorieuses, récupéré le 13 juillet 2018 <<https://lesglorieuses.fr/interview-mrs-roots/>>.

179 *Appropriation culturelle*, Wikipédia, l'encyclopédie libre, récupéré le 13 juillet 2018 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_culturelle>.

sième définition, on parle d'utilisation irrespectueuse et de spoliation.

Si l'on se réfère à la définition de la culture donnée plus haut, on peut se poser la question : qui dans une communauté détient l'autorité ou la compétence pour consentir ou non à l'usage de ses symboles culturels ?

On conviendra que l'appropriation culturelle puisse être ressentie comme une forme d'oppression et de spoliation. Mais aucune définition ne parle des conditions dans lesquelles l'appropriation est commise qui puisse nous guider quant à reconnaître quand il y a véritablement appropriation.

Il me semble que, pour parler d'un véritable cas d'appropriation culturelle, il faudrait retrouver certaines caractéristiques :

- L'emprunt à une culture d'un de ses symboles, de ses coutumes, de ses traditions ou de ses productions doit être évident ;
- Le symbole, la coutume, la tradition ou la production qui fait l'objet d'une appropriation est réadapté pour correspondre à une autre réalité ;

- Cette adaptation trahit l'essence même de l'objet qu'on s'approprie. Il est dénaturé ou détourné dans sa nature, sa raison d'être, sa portée ou son esprit.
- Cet emprunt est un outrage pour le groupe qui subit l'appropriation ;
- Il contribue à l'oppression et à l'acculturation de ce groupe.

Ainsi, l'adoption de l'hymne national canadien en est un parfait exemple. Wikipédia, rapporte les faits historiques suivants :

Le poème a été originellement commissionné par le lieutenant-gouverneur Théodore Robitaille pour la cérémonie de la Saint-Jean-Baptiste en 1880. Calixa Lavallée a composé la musique comme support du poème patriotique écrit par Adolphe-Basile Routhier. Les paroles originelles ont été écrites en français et traduites en anglais en 1906. Robert Stanley Weir, juge et poète amateur de 52 ans, a écrit en 1908 une version anglaise qui n'est pas une traduction littérale de la française. Le chant est devenu de plus en plus connu au cours des années et s'est imposé comme un popu-

*laire chant patriotique canadien, tant au Québec que dans les autres provinces canadiennes.*¹⁸⁰

Ce qui est omis dans ce texte, c'est que l'Ô Canada se voulait d'abord un chant patriotique du Canada français. Dominé politiquement et économiquement, celui-ci résistait alors à son assimilation culturelle. En s'appropriant ce chant, Weir en a fait un éloge aux valeurs des conquérants anglo-saxons et du Dominion Britannique.

En 2016, l'infolettre féministe *Les Glorieuses* a demandé à la blogueuse, écrivaine, et qui se dit *activiste afro-féministe*, M^{me} Roots d'expliquer la différence entre l'appropriation culturelle et l'appréciation culturelle :

« Les deux dépendent du contexte dans lequel elles s'effectuent. Porter un hijab ou mettre un bindi dans un pays où c'est une norme, c'est respecter la culture du pays en question. On ne mime pas pour soi ou par divertissement, mais bien par respect pour autrui dans le pays d'accueil. L'appréciation culturelle implique et reconnaît les communautés

180 Ô Canada, Wikipédia, l'encyclopédie libre, récupéré le 13 juillet 2018 <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%94_Canada>.

concernées là où l'appropriation culturelle les nie et s'effectue dans une logique coloniale (c.-à-d. les communautés caricaturées, sont le plus souvent les peuples ex-colonisés ou discriminés, etc.). »¹⁸¹

Si, pour venir en aide à un individu ou à un groupe d'individus d'une autre culture ou d'une autre ethnie, je décide de me faire son porte-parole sans son autorisation, est-ce que je commets une appropriation ? Si cette personne n'arrive pas à être entendue, est-ce que je commets un crime en lui prêtant ma voix ? Si, en raison de préjugés ou d'un conflit vis-à-vis un individu ou un groupe d'individus, une société refuse d'entendre ce que cet individu ou ce groupe a à lui dire, est-ce mal si je tente de relayer ses paroles ?

Posons-nous la question : est-ce que la fin de la guerre du Vietnam, telle que ceux de ma génération ont connue, aurait pu advenir avec seulement la voix des Vietnamiens ? Quel a été le rôle des militants et des artistes occidentaux dans le retrait des troupes américaines ?

181 *op. cit.* récupéré le 13 juillet 2018.

Et quelle a été l'importance des efforts des blancs pour l'émancipation des noirs aux États-Unis? Gandhi aurait-il pu obtenir l'indépendance des Indes sans l'opinion publique anglaise? L'Apartheid aurait-elle pris fin en Afrique du Sud sans l'apport des artistes blancs Paul Simon et Johnny Clegg? Plusieurs reproches leur avaient été adressés pour s'être approprié des chants, des musiques et même des appareils vestimentaires d'Afrique du Sud. Pourtant, qui sait de combien d'années leurs prestations sur scène ont contribué à raccourcir le règne de l'Apartheid? Nul doute dans mon esprit que ces conflits auraient perduré sans l'appui de ces artistes à la cause des militants Sud-africains.

Quand on songe à tout le travail d'éducation qu'ont effectué les artistes pour dénoncer les injustices, les atrocités, les guerres et les ravages de la pollution qui frappent le monde. Faut-il attendre que les sans voix s'expriment pour agir?

Comme je l'écrivais, Jean-Paul Sartre attribue à l'artiste, dans *Qu'est-ce que la littérature*, le rôle de contribuer à révéler à une communauté une image d'elle-même

afin que ses membres puissent prendre conscience de leurs conditions.

C'est ce dont témoigne la directrice et metteuse en scène du Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, dans une entrevue donnée à Catherine Lalonde par dans le Devoir du 11 juillet 2018. *Kanata*, le spectacle qu'elle a coréalisé avec Robert Lepage, est une création théâtrale sur laquelle pèse également des accusations d'appropriation culturelle. La pièce raconte une épopée canado-autochtone sur le thème des rapports entre Blancs et autochtones. La journaliste rapporte ainsi les propos de l'artiste :

« Est-ce que ce sera important que les autochtones d'Amérique du Nord reconnaissent leur histoire dans Kanata? Ce qui serait très important, hésite-t-elle, pesant et cherchant ses mots, serait qu'ils reconnaissent le salut que le Théâtre du Soleil veut leur adresser.

Jusqu'à présent, on a toujours eu cette chance. Les Cambodgiens, quand ils ont vu [L'histoire terrible, mais inachevée de] Norodom Sihanouk, [roi du Cambodge], ils n'en sortaient pas

seulement bouleversés, mais revoyant tout, ayant reconnu tout, et il n'y avait dans toute la distribution pas un seul Cambodgien. Dans Le dernier caravansérail aussi, Allemands, Irakiens, Iraniens se reconnaissaient. Dans L'indiade, aussi. Ce qui sera important, c'est qu'on nous dise "Vous nous avez compris, vous avez compris, et vous avez compris parce que vous avez su imaginer ce que ça pouvait bien vouloir dire". »¹⁸²

entre XVII^e et le XIX^e siècles, la plupart des noirs étaient incapables de se faire entendre des sociétés américaines et européennes en raison de leur analphabétisme et des contraintes imposées par leur condition d'esclave. Ils ne pouvaient relever la tête sans courir le risque de subir les coups de leurs maîtres. Ce sont donc surtout des blancs qui ont fait progresser les idées abolitionnistes.

Et que dire des hommes, rares, il est vrai, qui ont contribué à la cause du féminisme dès le XIX^e siècle?

182 Catherine LALONDE, Les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine, Entrevue avec Ariane Mnouchkine, directrice et metteuse en scène au Théâtre du Soleil sur Kanata, Le Devoir, 11 juillet 2018.

Ce qui fait avancer l'Humanité, ce sont les efforts combinés de tous les individus solidaires qui, de bonne foi, et chacun selon ses moyens, œuvrent à l'émancipation du grand nombre. Quand les uns ne peuvent parler, il faut que d'autres agissent ! Il ne s'agit pas d'appropriation culturelle dans le sens d'un rapt ou d'un vol, il s'agit de prêter sa voix pour des causes ou des thèmes qui touchent l'ensemble des humains. Ariane Mnouchkine ajoute :

« Ce sera toujours un acteur qui va jouer Hamlet ; et il n'a pas besoin d'être Danois. Je dirais qu'il vaut mieux qu'il ne le soit pas. »

Pourquoi ? "Parce que le théâtre a besoin de distance, de transformation, de cette quête, de ce chemin de l'imagination. Il ne peut pas y avoir — j'utilise le terme plutôt dans le sens bouddhiste que chrétien — de compassion sans imagination. On ne peut pas parler de fraternité si on n'imagine pas son frère ou sa sœur." »

« [...] Nous, nous sommes acteurs, rien de ce qui est humain ne nous est indifférent. L'hu-main,

c'est l'humain. Et nos in-différences, c'est-à-dire ce qui ne nous est pas différent, est bien plus important. Le racisme, c'est mettre l'importance dans l'inimportant, dans [une couleur de peau] ou dans la forme d'un nez. Si "Nous, Juifs", si "Nous, Noirs", on commence à entrer dans ces schémas-là, par légitime amertume, par légitime indignation du passé, on va reproduire et d'une façon aussi irrémédiable des souffrances folles, absurdes. »¹⁸³

Pour ma part, je crois que proposer une œuvre d'art, ce n'est pas réécrire l'histoire. C'est questionner sa société afin qu'elle réfléchisse sur une situation particulière, sur ses valeurs et sur son devenir par le biais d'une mise en scène, d'un simulacre. L'artiste ne détient pas la vérité, il n'a pas à tenir compte de l'opinion de chacun puisque c'est l'expression d'un individu ou d'un groupe d'individus.

[...] Pour Ariane Mnouchkine, l'art, par définition, c'est « l'emprunt, l'influence, le voyage des cultures, je dirais presque le caravanisme. Les

183 *Ibid.*

cultures ont voyagé avec les épices, avec la soie, avec les envahisseurs... »

Avec le sucre? « Non, avec le sucre, c'est l'esclavage qui a voyagé, ce n'est pas pareil... Sans l'influence de la musique balinaise à l'Exposition universelle de 1889, Debussy et Ravel auraient fait une musique différente. On ne peut pas nier 2000 ans d'histoire des cultures. Il n'y a pas de gitans, de guitares, de flamenco [sans voyages]. Tout le monde s'approprie ce qu'il a aimé de la tribu voisine; parfois avant ou après l'avoir envahie, parfois massacrée... »¹⁸⁴

À mon avis, la pièce Slav n'a jamais été un cas d'appropriation culturelle. C'était surtout un manque de délicatesse ou de sensibilité envers tous les artistes issus de la diversité qui peine à se trouver du travail, mais certainement pas une appropriation.

Aucune race, aucun peuple, aucune ethnie ne détiennent le monopole de la souffrance pour avoir subi l'esclavage. Depuis la nuit des temps et sur

¹⁸⁴ *Ibid.*

tous les continents, des humains ont imposé à leurs semblables ou subi un tel sort. Mais l'ampleur et la relative proximité dans le temps du drame vécu par les peuples venus d'Afrique et faits esclaves en Amérique fait en sorte que la musique des esclaves noirs est probablement une des rares et probablement la plus importante contribution témoignant de cette histoire qui nous soit parvenue. On ignore tout des chants d'esclaves du temps de la Rome impériale, de l'Empire Inca, des dynasties chinoises ou chez les Zoulous. Il aurait donc été odieux de la part des auteurs d'ignorer cette musique pour parler de l'esclavage.

L'artiste travaille avec ses doutes et ses interrogations. Slav et Kanata sont de cette mouture. Leur œuvre tentait de nous rappeler que le travail d'émancipation de tous les humains n'est pas terminé puisque sur la planète, il y a encore des entreprises qui imposent des formes iniques d'esclavage pour produire à petits prix nos biens de consommation et des sociétés qui maintiennent injustement une tutelle sur d'autres peuples pour mieux accaparer leurs territoires et leurs richesses. Peut-être usent-ils de l'appropriation pour se donner

bonne conscience, mais gageons que leur but premier n'est pas l'émancipation des opprimés.

S'il fallait que les artistes aient l'obligation de consulter tout un chacun chaque fois qu'ils créent une œuvre... L'art est une interrogation, il cherche à susciter des questions chez son public afin que les gens se fassent une idée par rapport au contenu de l'œuvre, de ce qu'ils en auront compris. Je le réécris, l'art ne tente pas de réécrire l'histoire, les historiens et les politiciens s'en chargent. L'artiste raconte des histoires, des fictions qui nous obligent, par leurs similitudes avec le réel, à réfléchir sur ce que celles-ci nous racontent, sur ce que nous ressentons et sur les valeurs que nous prétendons respecter. L'art n'a donc aucune obligation vis-à-vis de la vérité et de l'Histoire.

Imposer la censure à une œuvre sous prétexte d'appropriation culturelle alors qu'elle travaille à la sensibilisation du public et à l'avancement de la société est un non-sens, une entrave à l'évolution de la pensée dans cette société. Je ne sais pas les motifs de chacun dans la dénonciation de Slav, mais les réactions démesurées qu'elles ont provoquées desservent l'art ainsi que la cause que la pièce du duo Lepage et Bonifassi

appuyait. Elles tuent l'espoir d'un monde meilleur. Et, surtout, elles rendent encore plus confuses dans l'esprit des gens les limites de la liberté d'expression.

Seule l'Histoire pourra nous dire...

Au vu de tout ceci, je ne crois pas que l'acceptabilité sociale soit un facteur objectif qui doit être pris en compte pour déterminer ce qui peut ou pas être fait. Bien des gens ne connaissent pas leurs droits, ne comprennent ni la portée, ni les limites, ni les implications de leurs libertés. Ils n'ont qu'une vague idée du fonctionnement de leur propre société et, surtout, ils ne comprennent rien à l'art. Alors, leur capacité à juger ce qui est acceptable ou non est peu crédible.

Je persiste à croire que la limite au droit d'expression d'un artiste est à la mesure de sa capacité à assumer la responsabilité de l'impact de ses œuvres ; que cette limite ne peut être dépassée que si l'intérêt général nécessite une telle action et qu'elle ne cause pas, par sa diffusion, un nombre disproportionné de victimes collatérales au regard de l'ampleur et de la portée du problème qu'elle soulève. Sinon, cette action devient odieuse et elle affaiblit le respect au droit d'expression et permet aux censeurs d'étendre leurs pouvoirs. C'est une question de conscience personnelle. Malheureusement, seule l'Histoire pourra souvent dire si tel artiste a eu tort ou raison de poser tel acte. On sait que

l'Histoire officielle, du moins à courte échéance, ce sont habituellement les vainqueurs qui l'écrivent. De toute façon, les sociétés ne conservent du passé que ce qui donne un sens à leur présent. Et les exemples d'errements foisonnent.

CONCLUSION

UNE DÉFINITION

Pour résumer mon hypothèse, l'art est selon moi un média de communication. En cela, son mécanisme correspond exactement au schéma des systèmes de communication tel qu'élaboré par les théoriciens des communications.

L'art permet à l'artiste de transmettre au public des idées, des impressions et des émotions par l'usage de mises en scène esthétiques. Il favorise plutôt l'usage de la communion, l'artiste transmettant son message, un savoir empirique, en exposant les individus à une mise en scène pour faire naître en eux une émotion, un sentiment.

Le sujet apparent de l'œuvre est le vecteur par lequel passe le message. Son sens se trouve au-delà de ce qui y est directement donné à voir. L'œuvre nous amène ailleurs, elle évoque, elle transcende son sujet apparent...

Au contraire des autres médias de communication qui tentent de réduire au maximum le bruit dans la communication afin de rendre le message le plus fidèle-

lement possible, l'art n'en tiendra pas compte puisque le bruit fait partie de son équation. Le spectateur n'est pas passif devant l'œuvre d'art. Il doit faire l'effort de s'en imprégner. Il participe activement à la construction du sens de l'œuvre en y impliquant sa propre différence (l'unicité de sa physiologie, de sa psychologie, de sa formation, de ses expériences et de sa culture). Par conséquent, il ne peut trouver dans une œuvre d'art que ce qui se trouve déjà en lui. L'art est en ce sens un révélateur.

L'art est un média de masse, peut-être même le premier des médias de masse. Ses caractéristiques correspondent en cela à celles retenues par Marshall McLuhan dans sa définition et cela, même en tenant compte des ajustements faits plus récemment pour inclure les technologies numériques. Les dessins de la grotte de Lascaux transmettent encore aujourd'hui leur message malgré sa contemporanéité anachronique.

Son rôle est de permettre aux individus et aux sociétés d'établir et d'actualiser leurs rapports avec leurs semblables, avec leur environnement et avec leur propre humanité, bref, leurs rapports avec une réalité

toujours subjective. Il confronte l'individu dans son humanité.

Remerciements

Je tiens à remercier ma compagne de toujours Diane pour son soutien ainsi que pour son travail de révision et de correction, ma fille Camille ainsi que mon ami l'artiste Gilbert Boyer pour leurs précieux commentaires et leurs nombreuses suggestions.

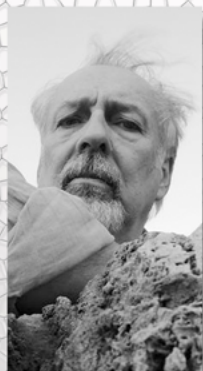
Je tiens également à remercier mon frère, Marc ainsi que mon ami, l'artiste professionnel Pierre Saint-Louis, pour avoir accepté que j'utilise gracieusement leurs œuvres dans cet essai.

Je dédie cet essai à tous mes amis et amies artistes qui ont rêvé de changer ce monde par leur art, qui n'ont pas hésité à sacrifier leur temps et leur confort pour pouvoir poursuivre une pratique artistique et bâtir des réseaux d'entraide.

Et ils sont si nombreux ceux et celles qui ont dû abandonner ou mettre de côté leurs rêves durant de longues années en raison des aléas de la vie et du manque de soutien de la société.

Retraité du multimédia, Claude Philippe Nolin est aujourd'hui un artiste professionnel en art visuel. Au cours de sa vie, il a travaillé à la médiatisation de formations pour l'enseignement à distance au sein de diverses constituantes du réseau de l'Université du Québec ainsi qu'au sein d'autres institutions de la recherche et de l'enseignement supérieur du Québec.

Diplômé en art plastique (UQAM 1983) et en communication (UQAM (2013), il a poursuivi tout au long de sa vie une réflexion sur une définition de l'art et de son rôle social ainsi qu' à propos de la liberté d'expression des artistes.



Photographie : Angélique Boulet

Les réflexions d'un praticien de l'art sur sa pratique et sur le rôle social de l'art. Celles-ci portent sur une redéfinition de l'art en fonction des théories modernes de la communication, de la sociologie et de la psychologie.

Son postulat ? L'art est d'abord et avant tout un média de masse.

Tous en conviennent, par l'usage de mises en scène esthétiques, l'artiste communique à son public ses idées, ses impressions et ses émotions. Mais comment cela fonctionne-t-il ?

Selon l'auteur, l'art permet tant aux individus qu'aux sociétés d'établir ou d'actualiser leurs rapports avec leur environnement, avec leurs semblables et avec leur propre humanité, bref, leurs rapports avec une réalité toujours subjective.

