

UN·E VRAI·E ARTISTE EST UN·E ARTISTE LIBRE ?  
CONCEPTIONS DE LA LIBERTÉ ET ENGAGEMENT POLITIQUE DES ARTISTES  
CANADIEN·NES CONTEMPORAIN·ES

Edith Brunette

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa  
dans le cadre des exigences du programme de doctorat en science politique

École d'études politiques  
Faculté des sciences sociales  
Université d'Ottawa

© Edith Brunette, Ottawa, Canada, 2024

## Remerciements

Mes remerciements vont d'abord aux artistes qui se sont prêtés au jeu de l'entrevue anonyme, sans gloire ni fortune, ou qui se sont retrouvés sur le chemin de mon observation participante. Grâce à vous, j'ai pu penser à plusieurs.

Merci à ma directrice de thèse, Dalie Giroux, pour sa confiance, son regard attentif et pour m'avoir serré la main quand j'étais nerveuse.

Merci à Catherine, François, Clément, Josianne et AM, alliés précieux pour filer l'écheveau de l'art et de ses politiques, et soutiens affectifs dans le quotidien pas toujours facile de la vie d'artiste.

Merci à mes parents Lyse et Claude, curieux·se et indéfectibles.

Merci à Laure Henri pour le minutieux travail de révision.

Merci à Monika Kin Gagnon, Dimitrios Karmis, Michael Orsini et Julie Paquette pour leurs questions et leurs commentaires qui accompagneront mes réflexions futures.

Merci enfin à la Fondation Pierre Elliott Trudeau, au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, au Fonds de recherche du Québec – Société et culture et au programme de Bourses d'études supérieures de l'Ontario, parce que vous faites la différence entre une recherche amorcée et une recherche complétée.

## Sommaire

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Introduction.....                                                    | 1   |
| 2. Liberté artistique et autonomie de l'art : un tour d'horizon.....    | 41  |
| 3. Discours des artistes sur la liberté, ses limites et la censure..... | 91  |
| 4. L'artiste comme classe de l'encadrement.....                         | 199 |
| 5. La liberté en pratique : communauté et engagement.....               | 240 |
| 6. Une lecture par les affects.....                                     | 299 |
| 7. Les possibles de l'occupation contre l'imaginaire ascensionnel.....  | 353 |
| 8. Conclusion.....                                                      | 391 |

## Table des matières

|                                                                                                     |      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Remerciements.....                                                                                  | ii   |
| Sommaire .....                                                                                      | iii  |
| Table des matières.....                                                                             | iv   |
| Liste des tableaux.....                                                                             | vii  |
| Liste des sigles et acronymes.....                                                                  | viii |
| Résumé.....                                                                                         | ix   |
| Chapitre 1 – Introduction .....                                                                     | 1    |
| 1.1 Avant-propos et mise en contexte.....                                                           | 1    |
| 1.2 Revue de la littérature .....                                                                   | 5    |
| 1.2.1 Racines et persistance de la liberté en art.....                                              | 5    |
| 1.2.2 Appropriation culturelle .....                                                                | 8    |
| 1.2.3 Occultations.....                                                                             | 12   |
| 1.2.4 Des artistes engagé-es? .....                                                                 | 14   |
| 1.2.5 Le poids de l’artiste imaginaire.....                                                         | 17   |
| 1.3 Questions de recherche et hypothèses .....                                                      | 19   |
| 1.4 Conformité institutionnelle contre parole souterraine .....                                     | 25   |
| 1.5 Préludes méthodologiques .....                                                                  | 28   |
| 1.5.1 Trois corpus de discours complémentaires .....                                                | 28   |
| 1.5.2 Apports de la sociologie pragmatique .....                                                    | 30   |
| 1.5.3 Une approche située .....                                                                     | 31   |
| 1.6 Plan des chapitres.....                                                                         | 36   |
| Chapitre 2 – Liberté artistique et autonomie de l’art : un tour d’horizon .....                     | 41   |
| 2.1 Considérations lexicales .....                                                                  | 41   |
| 2.2 La liberté artistique comme droit.....                                                          | 47   |
| 2.3 La notion de liberté dans l’esthétique moderne : Kant, Schiller et les romantiques.....         | 49   |
| 2.4 Le génie hors du monde... et le monde qui le crée .....                                         | 55   |
| 2.5 Quelles formes de liberté? .....                                                                | 58   |
| 2.5.1 La liberté libérale .....                                                                     | 61   |
| 2.6 L’artiste engagé-e.....                                                                         | 69   |
| 2.7 Contestations postmodernes .....                                                                | 76   |
| 2.7.1 Critiques poststructuralistes du sujet créateur .....                                         | 78   |
| 2.7.2 Critiques marxistes du sujet économique : l’enjeu de la classe et l’économie culturelle ..... | 80   |
| 2.7.3 Critiques féministes et postcoloniales d’une modernité excluante .....                        | 82   |
| 2.7.4 Sociologie des arts.....                                                                      | 85   |
| 2.7.5 Contestations par les artistes .....                                                          | 86   |
| 2.8 Conclusion de chapitre.....                                                                     | 89   |
| Chapitre 3 – Discours des artistes sur la liberté, ses limites et la censure .....                  | 91   |

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1 Méthodologie détaillée .....                                                                                                      | 92  |
| 3.1.1 Constitution du corpus des entrevues et profil des participant-es .....                                                         | 92  |
| 3.1.2 Formation discursive et choix de corpus.....                                                                                    | 101 |
| 3.1.3 Anonymat et véracité .....                                                                                                      | 106 |
| 3.2 L'importance de la liberté et les conditions nécessaires à celle-ci .....                                                         | 108 |
| 3.2.1 Oui, mais .....                                                                                                                 | 109 |
| 3.2.2 Limites psychologiques : être l'artisan-e de sa liberté .....                                                                   | 114 |
| 3.2.3 Limites éthiques .....                                                                                                          | 116 |
| 3.3 Menaces perçues à la liberté .....                                                                                                | 120 |
| 3.4 Censure : définitions et localisations .....                                                                                      | 124 |
| 3.4.1 De la censure dure à la censure molle .....                                                                                     | 124 |
| 3.4.2 Censure diffuse et procédés d'exclusion.....                                                                                    | 130 |
| 3.4.3 Au-delà de la menace : petit inventaire des censures.....                                                                       | 132 |
| 3.4.3.1 Ingérence .....                                                                                                               | 132 |
| 3.4.3.2 Pressions publiques et pressions diffuses .....                                                                               | 138 |
| 3.4.3.3 Invisibilisation .....                                                                                                        | 142 |
| 3.4.3.4 Autocensure et adaptation : négocier avec soi-même et avec les autres .....                                                   | 146 |
| 3.4.4 D'où vient la censure?.....                                                                                                     | 151 |
| 3.4.4.1 Il n'y a pas de sphère autonome de l'art.....                                                                                 | 155 |
| 3.4.4.2 La perception à l'épreuve de la réalité : paranoïa et culture du silence .....                                                | 158 |
| 3.4.5 Invisibilisation de la censure ou du contrôle.....                                                                              | 164 |
| 3.5 Le cas des discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle .....                                                         | 166 |
| 3.5.1 Existence et importance de ces discussions .....                                                                                | 167 |
| 3.5.2 Nervosité et surveillance : vers des conversations privées .....                                                                | 174 |
| 3.5.3 Limites : l'angle du droit.....                                                                                                 | 179 |
| 3.5.4 Différentes conceptions de la liberté.....                                                                                      | 182 |
| 3.5.5 Quelques remarques sur les clivages et sur la violence .....                                                                    | 189 |
| 3.6 Conclusions du chapitre.....                                                                                                      | 192 |
| Chapitre 4 – L'artiste comme classe de l'encadrement .....                                                                            | 198 |
| 4.1 Relations au milieu et aux conseils des arts.....                                                                                 | 199 |
| 4.2 L'État n'est pas neutre .....                                                                                                     | 209 |
| 4.3 L'État gère le milieu .....                                                                                                       | 212 |
| 4.4 L'artiste devient l'État .....                                                                                                    | 222 |
| 4.5 L'artiste comme classe d'encadrement.....                                                                                         | 231 |
| Chapitre 5 – La liberté en pratique : communauté et engagement .....                                                                  | 239 |
| 5.1 Sur l'agentivité des artistes .....                                                                                               | 239 |
| 5.1.1 De l'agentivité perdue à l'invisibilité choisie .....                                                                           | 239 |
| 5.1.2 La liberté comme pratique : communauté et engagement politique .....                                                            | 248 |
| 5.1.3 Chercher l'agentivité, créer de la communauté.....                                                                              | 252 |
| 5.1.4 Engagement politique : réponses des participant-es.....                                                                         | 255 |
| 5.1.5 Traduire les idées en gestes : quelles formes d'engagement?.....                                                                | 262 |
| 5.2 Engagement et communauté.....                                                                                                     | 270 |
| 5.2.1 Communauté, transindividualité et économie du don .....                                                                         | 272 |
| 5.3 Subjectivations et luttes antiracistes : quelques remarques sur les politiques canadiennes de reconnaissance et d'inclusion ..... | 282 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.4 Sur l'agentivité du calling out, le choix et la censure molle.....              | 289 |
| 5.5 Conclusion de chapitre.....                                                     | 293 |
| Chapitre 6 – Une lecture par les affects .....                                      | 298 |
| 6.1 Des communautés affectives : le risque du ressentiment .....                    | 305 |
| 6.2 Observation participante et autoethnographie .....                              | 310 |
| 6.3 Une profusion d'affects tristes : présence des affects dans les entrevues.....  | 312 |
| 6.3.1 Affects conflictuels : entre raison et passion.....                           | 319 |
| 6.4 Et moi, et moi, et moi... ..                                                    | 321 |
| 6.5 La communauté des artistes blanc-hes tristes .....                              | 327 |
| 6.6 Vivre sur la ligne de faille.....                                               | 335 |
| 6.6.1 Split stories, rationalisation et dissonance cognitive.....                   | 341 |
| Chapitre 7 – Les possibles de l'occupation contre l'imaginaire ascensionnel.....    | 352 |
| 7.1 Capture du désir et désir de capture.....                                       | 354 |
| 7.1.1 Hypermassification du désir de créer .....                                    | 357 |
| 7.1.2 Du désir à l'intérêt.....                                                     | 360 |
| 7.2 Puissance contre pouvoir : que faire de nos rêves d'ascension?.....             | 362 |
| 7.2.1 Un jeu à somme non nulle.....                                                 | 366 |
| 7.2.2 Un système qui réduit la puissance .....                                      | 369 |
| 7.3 Passer de la potentialité à l'acte : les limites d'une politique du désir ..... | 373 |
| 7.4 Un problème d'abstraction.....                                                  | 378 |
| 7.5 Vers un modèle occupationnel : fuir, insister. ....                             | 383 |
| Chapitre 8 – Conclusion.....                                                        | 390 |
| 8.1 Constats de la recherche .....                                                  | 390 |
| 8.1.1 Deux conceptions de la liberté .....                                          | 391 |
| 8.1.1.1 Ni positive ni républicaine.....                                            | 393 |
| 8.1.2 Effets des politiques des conseils des arts : la censure en contexte .....    | 403 |
| 8.1.3 Un imaginaire libéral générateur d'affects tristes .....                      | 408 |
| 8.1.4 Imaginaires ascensionnels et occupationnels de la pratique artistique .....   | 412 |
| 8.1.5 Pour un déplacement hors de l'axiomatique libérale .....                      | 415 |
| 8.2 Discussion des résultats .....                                                  | 416 |
| 8.3 Impacts de la recherche.....                                                    | 420 |
| 8.4 Limites et prolongements de la recherche .....                                  | 422 |
| 8.5 Clôture et commencement .....                                                   | 424 |
| Annexe .....                                                                        | 425 |
| Références.....                                                                     | 439 |

## Liste des tableaux

|                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tableau 1 : Profil des participant-es.....                                                                                                | 419 |
| Tableau 2 : Conditions et limites de la liberté artistique.....                                                                           | 420 |
| Tableau 3 : Menaces perçues à la liberté artistique.....                                                                                  | 422 |
| Tableau 4 : Cas de censure ou de pressions rapportés.....                                                                                 | 424 |
| Tableau 5 : Engagement dans la pratique.....                                                                                              | 427 |
| Tableau 6 : Types d'engagements dans la pratique.....                                                                                     | 428 |
| Tableau 7 : Types d'engagement hors de la pratique.....                                                                                   | 429 |
| Tableau 8 : Affects exprimés par les artistes au sujet de leur pratique professionnelle...                                                | 431 |
| Tableau 9 : Affects exprimés par les artistes autour des discussions sur les oppressions et les changements initiés pour les réduire..... | 432 |

## Liste des sigles et acronymes

|        |                                                                           |
|--------|---------------------------------------------------------------------------|
| ACTRA  | Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists                 |
| AFA    | Alberta Foundation for the Arts                                           |
| CAC    | Conseil des arts du Canada                                                |
| CALQ   | Conseil des arts et des lettres du Québec                                 |
| CANB   | Conseil des arts du Nouveau-Brunswick                                     |
| CARFAC | Canadian Artists' Representation / Le Front des artistes canadiens        |
| OAC    | Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario                      |
| RAAV   | Regroupement des artistes en arts visuels                                 |
| TAC    | Toronto Arts Council / Conseil des arts de Toronto                        |
| UNESCO | Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture |



## Résumé

L'association entre le travail d'artiste et la liberté tient du lieu commun. Néanmoins, celle-ci a récemment été remise en question par l'irruption de discussions publiques portant sur des enjeux comme l'inclusion des personnes racisées et l'appropriation culturelle. Ces discussions ont révélé des tensions entre l'idéal de liberté qui semble imprégner le milieu des arts, et la valorisation – elle aussi fréquente – par ce même milieu de la justice sociale. Les débats en question constituent le plus récent jalon de décennies de critiques émises par des groupes minorisés concernant la pertinence d'utiliser le concept de liberté pour décrire ou pour attester de la valeur d'une pratique artistique.

Qu'en est-il, dans ce contexte, de l'attachement des artistes à la liberté? Cette thèse interroge la persistance de la notion de liberté dans l'imaginaire des artistes contemporain-es, mais aussi la manière dont iels conçoivent cette liberté. Elle pose aussi la question suivante : est-ce qu'un éventuel attachement à la liberté a une incidence sur l'engagement politique et social des artistes, sachant que, dans les sociétés libérales, la liberté est associée à l'absence de contrainte?

J'examine ces questions à partir d'un assemblage de méthodes complémentaires : une série d'entretiens semi-dirigés avec 26 artistes canadien-nes, une observation participante dans le milieu des arts et une autoethnographie – ces deux dernières méthodes mettant à profit ma propre expérience d'artiste professionnelle. Les discours colligés sont ensuite discutés en dialogue avec la théorie politique pour comprendre les conceptions de la liberté qui les irriguent et proposer d'autres manières de comprendre cette dernière. J'invoque notamment les travaux des philosophes Hannah Arendt, Bernard Aspe, Michel Foucault et Gilbert Simondon, ainsi que ceux de penseur-euses de la marge – incluant Sara Ahmed, bell hooks, Fred Moten et David Harney – pour proposer une conception de la liberté plus apte à s'accorder à un engagement politique concret.

Cette recherche conclut à un fort attachement des artistes contemporain-es canadien-nes à la liberté – toutes disciplines confondues et indépendamment de leur profil identitaire. Celle-ci est majoritairement comprise dans une perspective libérale que je nomme « liberté de déprise », caractérisée par une absence de contrainte et une importance

accordée aux droits individuels. Pour contrer les tendances individualisantes et antipolitiques de cette dernière, je lui oppose une conception de la liberté que je qualifie de « contextuelle », qui considère les facteurs socioéconomiques et culturels ainsi que la dimension relationnelle de la liberté, et qui exige d'être activée dans un agir collectif.

La recherche met aussi en évidence une acceptation sélective de la contrainte, celle-ci conduisant les artistes à se scandaliser davantage de l'irruption dans leur pratique de critères éthiques que des exigences des institutions artistiques et des subventionnaires publics. L'une des contributions de cette thèse est de démontrer à quel point la pratique professionnelle des arts au Canada requiert de se conformer, au moins partiellement, aux intérêts de l'État.

Je défends aussi que la réponse très émotive d'une partie du milieu artistique au virage inclusif des institutions constitue une manifestation de ressentiment, soit une déviation d'affects négatifs vers un objet qui n'en est pas la cause. Cette déviation occulte l'objet véritable des affects négatifs : l'organisation capitaliste et ultra-compétitive du monde de l'art professionnel, suivant un modèle que je nomme « ascensionnel ». Je défends la nécessité de s'éloigner de celui-ci pour cultiver un modèle « occupationnel », seul à même de générer des affects positifs qui augmentent la puissance d'agir des artistes, et ainsi leur engagement politique.

### **Mots clés :**

Art – Aspect politique

Art et société

Artistes

Artistes canadiens

Liberté d'expression

Appropriation culturelle

Affects

Canada – Politique culturelle

Art – Canada

## Chapitre 1 – Introduction

She's got everything she needs  
 She's an artist, she don't look back [...]  
 She never stumbles, she's got no place to fall  
 She's nobody's child, the law can't touch her at all  
 – Bob Dylan, *She Belongs to Me*

### 1.1 Avant-propos et mise en contexte

Au moment où j'ai élaboré le projet de cette thèse, je cherchais les motifs de ce qui m'apparaissait comme un manque flagrant d'intérêt du milieu des arts visuels pour un art politique (dans le milieu québécois, mais aussi, de manière générale, dans les circuits mondialisés du marché de l'art). En tant qu'artiste professionnelle aspirant à *plus* d'engagement, ce « manque d'intérêt » constituait depuis plusieurs années un objet de curiosité. Je percevais un écart embarrassant entre, d'un côté, l'attrait souvent marqué de mes collègues artistes envers les formes d'organisation collectives et leur penchant général pour les politiques de gauche, et de l'autre, leur crainte de tout ce qui pourrait avoir l'air d'un engagement de leur part. Comme le disait l'artiste Mathieu Jacques dans une entrevue pour mon projet *Faut-il se couper la langue?* : « Je suis un artiste et je pose des gestes engagés dans ma vie, mais mon art n'est pas engagé. Parce que l'art engagé, c'est comme une affaire de social-réalisme... C'est plus la publicité qui peut être engagée. » (Brunette, 2013). C'est dans ce contexte que m'était venue l'hypothèse que la notion de liberté, telle que nous la comprenions dans la société libérale que j'habite (québécoise, canadienne, occidentale), contribuerait directement à l'apathie politique de son élite culturelle. L'intérêt

des artistes qui m’entouraient pour la chose politique semblait s’arrêter là où la liberté – pensée comme déprise – cédait à l’engagement – conçu comme une entrave.

En formulant cette hypothèse, j’avais l’impression d’ouvrir les portes d’une vieille armoire que plus personne ne se donnait la peine de visiter. L’expression « liberté artistique », me disais-je alors, avait une odeur un peu rance. C’était en 2017. Puis vint l’été 2018 et ses scandales culturels nationaux : « l’affaire » *SLĀV* et « l’affaire » *Kanata*. En réaction à ces deux pièces de théâtre de Robert Lepage, des militant-es antiracistes et autochtones ont exprimé haut et fort leur opposition à ce qu’ils décrivaient comme une appropriation de leur culture et de leur histoire par des artistes blanc-hes<sup>1</sup>. Et l’*establishment* du théâtre québécois de s’emparer à nouveau de cette expression que l’on n’attendait plus, cette fois non pas pour résister aux empiétements d’un ministre au bras long – les derniers bruissements d’une certaine censure que j’avais en mémoire remontaient au gouvernement de Steven Harper, et on était vite passé-es à un autre sujet –, mais pour réagir à l’influence nouvelle des groupes racisés et des peuples autochtones sur les politiques des institutions culturelles. Le discours de la liberté artistique venait de croiser le vent qui gonflerait ses voiles pour les années à venir. Avec ces discussions, mon hypothèse d’un milieu artistique englué dans une idée dépolitisante de la liberté se réincarnait dans la revendication d’un droit à la maladresse et à l’ignorance, passible de s’étendre en droit à l’indifférence, en droit de faire mal. On pourrait dire : en droit de reproduire les politiques d’un pouvoir colonial et raciste, un pouvoir de capture.

---

<sup>1</sup> J’ai adopté, pour la rédaction de cette thèse, une écriture inclusive qui combine écriture épiciène, procédés de féminisation et écriture non-binaire. Les lecteur-rices y trouveront donc certains néologismes courants (celleux, celui, iels, etc.) qui permettent d’inclure et de visibiliser non seulement les femmes, mais aussi les personnes de genres autres que masculin ou féminin. Pour un guide sensible et très accessible sur l’écriture inclusive, voir Guilbault Fitzbay (2021).

Sous ses allures souvent revanchardes et corporatistes, le discours de la liberté artistique – remobilisé autour de deux cas d’appropriation culturelle par une élite artistique plus choyée que malmenée (à commencer par Robert Lepage, l’un des chouchous de l’État et du public québécois) – posait de vraies questions, qui m’ont habitée tout au long de ma recherche. Qu’advient-il de l’art lorsque les créateur·rices se sentent obligé·es de délimiter d’emblée leur travail par une sorte de marquage moral? Quand iels craignent d’intervenir dans une discussion publique par peur de subir les foudres de quelques voix vindicatives? Quand certaines voix finissent par s’imposer au point de générer l’annulation de certaines productions (telle que *SLĀV*, dont les représentations furent interrompues à la suite d’une décision du Festival international de Jazz de Montréal)? Est-ce que le poids de l’opprobre n’est pas disproportionnellement porté par les personnes qui ont eu le malheur de se mouiller dans les eaux de pratiques plus politiques – et parfois militantes –, laissant intactes celles qui, commodément, ne touchent à rien ni ne disent rien? Plus lourde question encore : avais-je toujours envie de faire de l’art dans un contexte de rectitude morale – la rectitude ici n’étant pas celle, alléguée, des manifestant·es antiracistes, mais celle d’un milieu institutionnel qui se tient désormais sur ses gardes?

De toute évidence, ces questions portent les traces de ma propre blancheur, c’est-à-dire d’une histoire personnelle me permettant d’aborder une pièce qui présente une généalogie de l’esclavage sans donner de voix proéminente à un·e ou des artistes noir·es (*SLĀV*) – ou une autre qui prétend relater les relations entre les premiers peuples et les colonisateur·rices d’Europe sans y inclure d’artistes autochtones (*Kanata*) – sans en ressentir l’outrage *dans ma chair*. (Par comparaison, et pour une raison mystérieuse – que l’on pourrait appeler « suprématie blanche » – le fait que la liberté artistique ne soit pas

infinie paraît provoquer des réactions viscérales, à la limite du supportable, chez les personnes blanches.) Tout le texte qui suit portera d'ailleurs les traces de cette histoire, blanche certainement, mais aussi marquée par mon genre (féminin), par la classe sociale de mes parents (quelque part dans le quadrant inférieur gauche de la classe moyenne) et par mon héritage culturel (franco-qubécois). Une histoire marquée, donc, par mon entrée pas si bien outillée dans le monde cruel et exclusif de l'art professionnel, il y a quelque vingt ans; milieu que je fréquente encore activement aujourd'hui. Cette recherche est donc tout sauf indifférente et ne prétend pas à plus d'objectivité que le pas de recul que m'ont offert la tenue d'un cahier de bord et la compagnie de nombreux·ses artistes, penseur·euses et activistes afin de réfléchir au-delà ou en deçà de mes propres affects. Je les en remercie sincèrement.

Le métier d'artiste – je le sais puisque je l'exerce – est chargé d'émotions négatives (déception, angoisse, jalousie...) que viennent rarement apaiser une quelconque sécurité financière ou une reconnaissance populaire. Se pose alors la question, lorsque la défense de la liberté artistique entre en jeu, de savoir si l'on défend la « Liberté », ce principe avec un grand « L », ou plutôt la sienne propre. Une liberté qui, même avec son petit « l », apparaît parfois comme une rare brise fraîche dans un milieu tissé d'inquiétudes. Je suis entrée dans cette recherche par la voie de la raison politique et éthique, et en suis ressortie par celle des affects, qui n'est pas toujours la plus glorieuse. Je pourrais aussi écrire : j'y suis passée de la position confortable de juge – moi, artiste « politique »<sup>2</sup>, posant un regard tranchant sur un milieu manquant de courage – à celle d'auto-accusée, examinant mes passions tristes en même temps que celles de mes collègues, au risque d'en ressortir un peu

---

<sup>2</sup> Ainsi que l'écrivait un jour, à mon sujet, le critique Jérôme Delgado dans *Le Devoir*.

abîmée. Cette bifurcation m’a amenée à interroger mes propres raisons de faire de l’art, et de le faire *ainsi*. La pandémie de COVID-19, sans doute, y est pour quelque chose : n’est-ce pas tout le milieu professionnel des arts canadien<sup>3</sup> qui, au sortir incertain d’années de confinement, s’interroge sur le sens et les formes de ses pratiques?

Si les débats sur l’appropriation culturelle et le racisme systémique dans le milieu des arts au Canada ont touché une corde sensible, la réalité de notre « liberté » d’artistes était et continue d’être mise à l’épreuve de bien d’autres façons dans le complexe étatico-capitaliste qui en dicte les règles – ainsi que le montreront les résultats de cette recherche. Ceci devrait à mon avis être le premier motif de nos exclamations outrées.

## 1.2 Revue de la littérature

### 1.2.1 *Racines et persistance de la liberté en art*

La liberté artistique est une notion que l’on retrouve aux fondements des théories esthétiques occidentales, tant sur le plan de sa création que sur celui de sa réception. Elle est inséparable de l’imaginaire moderne de l’artiste qui s’impose progressivement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps que l’idée de l’art comme sphère autonome. Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), Immanuel Kant confère à l’art une place distincte par rapport à d’autres champs de la connaissance – ceux de la philosophie, de la science et

---

<sup>3</sup> J’emploierai les mots « Canada » et « canadien-ne » dans cette recherche pour circonscrire un espace géographique, une entité politique et un imaginaire national reconnaissable, d’une part, et influent, d’autre part. Dans cette perspective, le Canada n’est pas seulement une unité politique faite de lois et d’institutions, mais aussi un « artéfact culturel » (Anderson, 1996), résultat de circonstances économiques et qui produit des effets. Cette recherche s’intéressera notamment aux relations entre les artistes et cette entité dans sa dimension *effective*. L’usage de ces termes ne signifie pas que son histoire et sa forme actuelle doivent être acceptées comme telle : coloniale, violente et appropriative, l’une et l’autre méritent un examen critique et une refonte politique pour réparer les torts causés par son établissement, en particulier aux Premiers Peuples.

du métier. Il défend la réception de l'art comme lieu d'un libre jeu des facultés et propose une figure de l'artiste « génial », pour qui la liberté demeure inféodée à la nature, une subordination dont se débarrassera le romantisme au XIX<sup>e</sup> siècle : « Le romantisme va reprendre et développer la notion kantienne de génie. Celui-ci va devenir le sujet absolu, c'est-dire le sujet qui est à l'origine de son propre monde. » (Sherringham, 1992, p. 259)

L'artiste est dès lors conçu·e comme un être libre par toute la tradition esthétique moderne : « Pour les héritiers de l'idéalisme, notamment les successeurs de Kant et de [G. W. Friedrich] Hegel – et cela va de [Friedrich] Nietzsche à [Theodor] Adorno – [...] [l'exercice esthétique] veut surtout dire s'exercer à la liberté, désormais octroyée à l'individu, de penser et de juger par soi-même. » (Jimenez, 2009, p. 4)

Au-delà du romantisme, la philosophie esthétique continue à s'intéresser à la liberté dans l'art, que ce soit celle du public (une question que je laisserai de côté) ou celle des créateur·rices. Milton C. Nahm (1956) défend à ce sujet l'idée selon laquelle le problème de la liberté humaine, bien que peu examiné, constitue l'un des principaux ancrages des théories esthétiques occidentales. À la même époque, Horace M. Kallen (1942) consacrait une œuvre en deux volumes aux liens entre art et liberté dans la pensée occidentale. Relatant l'histoire de cette relation, depuis Platon jusqu'à John Dewey, Kallen soutient que l'art constitue *le* lieu par excellence de l'émancipation humaine. Encore de nos jours, la liberté et l'autonomie ont leurs propres entrées dans les dictionnaires de philosophie esthétique (Cooper, 1992; Souriau, 2010). Pour Anne Souriau (2010), la liberté est une notion qu'il faut décliner en trois volets : la liberté de la discipline (l'autonomie de l'art), celle de l'artiste comme « esprit libre » et celle de l'œuvre. Une sorte de Sainte Trinité esthétique, en somme.



Après les années 1950, la liberté artistique apparaît moins dans la littérature comme un sujet en soi, mais elle demeure un motif narratif, fût-ce sous la forme d'un mythe à déconstruire. Avec l'émergence, à la fin des années 1960 et dans les années 1970, d'analyses critiques féministes, postcoloniales et postmarxistes de la liberté artistique – qui identifient les multiples limites matérielles et conceptuelles à cette dernière –, on pouvait s'attendre à ce que l'intérêt pour cette notion s'effrite<sup>4</sup>. De fait, au cours de ces années et dans les décennies qui ont suivi, on retrouve très peu d'ouvrages qui font de la liberté artistique leur sujet principal et ceux qui le font tendent à adopter une perspective défendant la liberté radicale des artistes, indépendamment de toute considération matérielle, faisant ainsi de celle-ci une caractéristique essentielle de l'art (Nemo, 2014; Sleinis, 2003). Attachés à une tradition idéaliste de la philosophie esthétique, Edgar E. Sleinis et Philippe Nemo reprennent l'idée kantienne de l'art (ou de la beauté) comme lieu par excellence de la manifestation de la liberté humaine, ce qui est attribué au fait que la contemplation de l'art nous arrache à la vie quotidienne (Sleinis) ou, simplement, parce qu'art et liberté seraient fondamentalement indissociables : « la condition de servitude s'accompagne *toujours* de laideur, la condition libre *toujours* de beauté » (Nemo, p. 105 ; c'est l'auteur qui souligne).

En dehors de ces rares ouvrages thématiques, la notion de liberté se faufile à l'arrière-plan d'analyses plus critiques et surtout sociologiques, où elle apparaît alors comme un lieu de paradoxe, un problème. Julian Stallabrass (2004) affirme que l'art continue de se revendiquer comme une « zone de liberté », bien que cette prétention soit contredite par la réalité économique contemporaine au sein de laquelle la figure de l'artiste

---

<sup>4</sup> On trouvera, au chapitre 2 de cette thèse, un aperçu de ces critiques.

« libre » est devenue l'adjuvant du libre marché. Selon le sociologue de l'art Guy Bellavance (1996), l'autonomie<sup>5</sup> demeure encore aujourd'hui une condition incontournable de l'art contemporain, une obligation avec laquelle l'art et les artistes doivent composer et qui détermine leur relation au monde social et politique. L'institutionnalisation des avant-gardes, après la Seconde Guerre mondiale, s'est cependant accompagnée d'une problématisation de la notion d'autonomie<sup>6</sup> : « Cette autonomie est ainsi beaucoup moins vécue aujourd'hui à titre d'idéal à atteindre, ou à titre d'enjeu, sur le mode d'une esthétique encore romantique, qu'à titre de paradoxe ou de problème [à gérer]. » (Bellavance, 1996, p. 159) Dans le monde contemporain, l'autonomie est moins pensée comme souveraineté, mais elle définit néanmoins « le mode dominant et légitime, ou "correct", du rapport à l'art dans la modernité. » (*ibid.*, p. 162)

### *1.2.2 Appropriation culturelle*

Plus récemment, et de manière quelque peu inattendue, les revendications des artistes autochtones et racisé-es ont fait renaître de ses cendres le genre d'association enthousiaste, voire absolue, entre art et liberté défendue par Nemo et par Sleinis. Les débats dans la sphère publique élargie ont ainsi généré leur propre littérature, principalement dans la presse grand public. Cela fut particulièrement vrai dans le Québec frappé par la tempête *SLĀV*. Pierre Lemay (2018) a assemblé une bibliographie non exhaustive d'articles de la presse québécoise consacrée aux événements ayant entouré la pièce *SLĀV* : celle-ci compte

---

<sup>5</sup> Nous verrons, au début du chapitre 2 (section 2.1), les relations très fortes qui unissent les termes « liberté » et « autonomie ».

<sup>6</sup> Le problème résiderait dans le fait que l'art aurait quitté sa période moderne, ainsi que le rapport entier et non problématique à la liberté qui caractérisait les avant-gardes, une thèse empruntée à Peter Bürger (2013 [1974]).

quelque 140 notices. Ayant analysé un échantillon de ces textes, David Lefrançois et Marc-André Éthier y ont découvert, sans surprise, une distribution clivée des discours, partagés entre deux pôles antagonistes : l'un dénonçant l'appropriation de la culture des esclaves afrodescendant-es en Amérique, l'autre réfutant ces affirmations et défendant la liberté des artistes contre « la bigoterie multiculturelle » des militant-es (Lefrançois et Éthier, 2019, p. 5). Les auteurs concluent que les médias ont présenté une version des faits et des idées largement favorables aux anxieux-ses de la liberté d'expression, contre les personnes qui dénonçaient l'appropriation d'un pan de la culture afro-américaine par Lepage et Bonifassi. Quelques années plus tôt, des débats<sup>7</sup> similaires avaient fortement agité le milieu des arts québécois avec la sortie du documentaire expérimental *of the North*, de Dominique Gagnon (2015), un *mash-up* d'images tirées de vidéos amateurs représentant en majorité des personnes autochtones (et généralement filmées par elles), et dans lequel le documentariste avait utilisé sans permission des chants de l'artiste inuite Tanya Tagaq (Labrecque et Lemieux, 2017).

Les autres régions du Canada ne furent pas en reste. Une exploration superficielle de la presse canadienne anglophone révèle aussi un intérêt remarquable pour le sujet de l'appropriation culturelle et pour les discussions que celui-ci a suscitées à propos des limites à la liberté des artistes<sup>8</sup>. On retiendra notamment les remous engendrés par la

---

<sup>7</sup> J'utiliserai parfois le terme « débats » pour désigner les discussions qui ont eu lieu et qui continuent d'avoir lieu, au Canada et ailleurs, autour des enjeux d'inclusion et de reconnaissance des artistes et des pratiques culturelles autochtones et des personnes racisées. Les personnes militantes refusent souvent l'utilisation du terme « débat » dans ce contexte, arguant que la reconnaissance des droits d'un groupe donné ne devrait pas faire l'objet d'un débat, mais devrait être considérée comme un acquis inaliénable. Il me semble cependant que réclamer la tenue d'un débat et constater l'existence de celui-ci constituent deux choses distinctes. En employant ce mot, je ne défends donc pas la nécessité qu'il y ait débat, mais note simplement que ceux-ci ont lieu.

<sup>8</sup> Une recherche du sujet principal « cultural appropriation », depuis 2010 (recherche effectuée le 5 juillet 2023), dans la base de données *Canadian Business & Current Affairs Database: Literature & Language*

réfutation, en 2016, des prétentions identitaires métisses de l'écrivain Joseph Boyden (Andrew-Gee, 2017) et le tollé provoqué par un éditorial d'Hal Niedzviecki, alors directeur de la revue *Writer*, qui défendait les bienfaits de l'appropriation culturelle (Russell, 2017). À ces discussions particulières aux milieux artistiques se sont ajoutées celles sur la liberté académique et les limites qu'il conviendrait éventuellement d'y apposer pour respecter les droits des membres des groupes minorisés<sup>9</sup>.

Ces discussions ne sont pas nouvelles. Au Canada – en particulier dans les milieux anglophones –, dans les années 1980 et au début des années 1990, celles-ci furent portées à l'avant-plan par les luttes des personnes racisées et autochtones. À la même époque, les enjeux d'inclusion et de reconnaissance des droits culturels des groupes minorisés faisaient déjà l'objet de débats enflammés et médiatisés. En 1988, la maison d'édition *Women's Press* (Toronto) avait provoqué de vives discussions lorsqu'elle avait refusé de publier trois nouvelles dont les auteur·rices n'appartenaient pas aux groupes représentés dans les textes (Bondy Cusinato, 1996, p. 37)<sup>10</sup>. Monika Kin Gagnon et Richard Fung (2002) rappellent l'importance des luttes articulées aux politiques culturelles de la race (*cultural race politics*) de la décennie 1980, qui ont permis la création, en 1989, du Comité consultatif sur l'égalité raciale dans les arts (le *Advisory Committee to the Canada Council for Racial*

---

génère 85 entrées (publications universitaires, dépêches de presse, revues professionnelles, quotidiens et magazines). Elles ont presque toutes été publiées entre 2017 et 2023. On y retrouve entre autres des articles sur des cas d'appropriation des cultures autochtones aux Indigenous Music Awards (2019), ainsi que dans l'industrie des jeux vidéo, de la mode et du tatouage.

<sup>9</sup> Ce dernier sujet a généré, au Québec, une quantité phénoménale d'articles de presse et de livres, le plus souvent à vocation morale. Du côté des auteur·rices s'étant surtout préoccupé·es de la défense de la liberté académique : Baillargeon, 2019; Gilbert, Prévost et Tellier, 2022. Pour des essais qui prennent le revers des discours voulant que les libertés seraient soudainement et dangereusement menacées par des militant·es d'une gauche identitaire dite radicale, et qui affirment qu'il faudrait s'intéresser davantage aux périls venant de la droite, voir Dupuis-Déri, 2022, et Lussier, 2021.

<sup>10</sup> Dans ces débats et au-delà, de nombreux acteur·rices de la sphère artistique sont intervenu·es, incluant les auteur·rices Richard Fung (1993), M. Philip Nourbese (1992), l'historienne de l'art Marcia Crosby (1991) et la cinéaste Loretta Todd (1990).

*Equality in the Arts*) par le Conseil des arts du Canada – un « moment » politique qui fut suivi d'un repli et d'un oubli collectif (Fung et Gagnon, 2002, p. 10).

La liberté artistique ne serait donc pas une notion obsolète, à en juger par les discours que suscite sa remise en question. La résurgence des affrontements politiques autour de l'appropriation culturelle et du racisme en art – mais aussi des agressions sexuelles et des abus de pouvoir, qui ont défrayé la manchette depuis *#MeToo* – semble au contraire indiquer que les théories critiques de la liberté en art ne sont pas venues à bout d'un puissant imaginaire de la liberté des artistes. Cependant, elle indique également une fracture dans la manière dont cette liberté est appréhendée : comme un dégagement du monde ou comme un privilège inégalement distribué – voire comme pur fantasme. Il y aurait donc, aujourd'hui, une ligne de faille creusée dans la matière même du mot, autour duquel s'affrontent deux champs discursifs. Si le premier, plus individualiste, semble se rapprocher de l'axiomatique libérale, l'autre, critique et contextualisé, pourrait être sommairement associé à la culture dite « woke ». Récupéré par la droite et par l'extrême droite politiques, ce terme issu des luttes des communautés afro-américaines lançant un appel à l'éveil politique des personnes noires (Ragland et Richardson, 2018) est aujourd'hui devenu un épouvantail protéiforme – celui du « néo-identitaire » (Magazine Marianne, 2019), provoquant au pire la peur, au mieux quelques ricanements<sup>11</sup>. Si le paradigme libéral a subi et continue de subir bien des assauts, il ne semble pas près de céder pour autant.

---

<sup>11</sup> Pourtant, au-delà des efforts de démonisation de ses adversaires politiques, le terme « woke » désigne simplement une mouvance progressiste mettant de l'avant les multiples exclusions qui strient l'espace social et qui demandent une attention et des interventions politiques pour être redressés : « Getting woke and being woke and staying woke and wokeness generally refer to being aware of social issues and social justice. » (Whiteout, 2018)

### *1.2.3 Occultations*

En m’interrogeant sur la persistance de la liberté dans l’imaginaire des artistes, c’est en réalité un autre sujet que je vise : celui de l’engagement des artistes dans les affaires de la cité. Par la bande de la liberté, je souhaite en venir à la question de l’occultation : que masque le discours sur la liberté artistique? Que prévient-il, qu’empêche-t-il de voir ou de faire?

Cette bifurcation de la question s’impose d’elle-même dès qu’on examine sommairement les contestations qui, principalement à partir des années 1960, ont savamment déconstruit le discours moderne sur l’artiste libre – dit « génial » (au masculin). Une littérature abondante, provenant à la fois d’un large éventail de mouvements critiques (féministes, antiracistes, postcoloniaux et queer) et de la sociologie des arts, a mis en évidence les multiples clivages sociaux que gomme l’érection en modèle de l’artiste dont rien n’entrave la créativité. Elle révèle les clivages socioculturels qui offrent une relative liberté à certain-nes, tout en la refusant à d’autres – et le fait que les exclusions sont précisément ce qui rend possible la liberté des premier-ères. (Je reviendrai au chapitre 2 sur cette littérature et ses critiques de l’imaginaire moderne de la liberté artistique.)

Outre les occultations basées sur le genre, l’appartenance ethnoculturelle ou l’orientation sexuelle – auxquelles il faut ajouter les exclusions fondées sur les capacités et la conformité, physiques et mentales, à la norme – la littérature scientifique a aussi relevé l’importance des facteurs socioéconomiques dans la construction du champ de l’art et la répartition hiérarchisée des acteur-rices à l’intérieur de celui-ci. L’imaginaire de la liberté artistique se heurte de plein fouet aux considérations financières qui assurent la liberté

effective des artistes, ou qui les en privent. (Cet enjeu sera exploré dans les chapitres 6 et 7.)

Par ailleurs, les discussions sur l'appropriation culturelle et le racisme dans les milieux artistiques canadiens ont mis en évidence une autre forme d'occultation. Dans « The Disappearing Debate », la poète et essayiste M. Nourbese Philip analyse les arguments avancés par « la classe moyenne blanche, pour la classe moyenne blanche, au sujet de la classe moyenne blanche » dans le cadre de discussions qui ont secoué le milieu littéraire à la fin des années 1980 (Philip, 1992, p. 269 – je traduis). Ces discussions avaient été déclenchées par le refus, par la maison d'édition Women's Press, de publier trois nouvelles dans lesquelles les autrices mettaient en scène des personnages d'une identité ethnoculturelle qui n'était pas la leur. Ce refus avait suscité de vives réactions dans le milieu littéraire anglo-canadien, notamment de la Writers' Union of Canada qui y a vu une forme de censure. Dans son essai en réaction à l'incident, Philip dénonce un déplacement discursif aux effets politiques : les termes d'une discussion initiée par un acte ou une situation racistes sont redéfinis par les médias dominants et les travailleur·euses culturel·les de l'establishment pour en faire une discussion sur la liberté d'expression (de ces mêmes travailleur·euses) : « Racism was the issue that detonated the explosion at the Women's Press; to the exclusion of any other, censorship became the issue that has monopolized the media's attention. » (p. 269-270) Dans ce contexte, l'appel à la liberté – telle que la comprend, du moins, une partie du milieu artistique – prend les allures d'un outil de contrôle de la parole. Un quart de siècle plus tard, l'analyse de Lefrançois et Éthier (2019), au sujet des discussions sur *SLĀV*, parvient au même constat.

Dans ces trois situations, l'imaginaire de l'artiste libre paraît partiellement fallacieux. Pire, il semble escamoter les contraintes à la liberté auxquelles doit faire face une majorité d'artistes. Il faut dire que l'imaginaire de la liberté artistique a été forgé pendant une époque où la censure dictée par l'Église et par l'État apparaissait comme le principal empêchement à celle-ci, et que l'idéal d'émancipation des artistes s'est forgé parallèlement à la proposition libérale d'émancipation des classes bourgeoises. Il s'agissait alors de libérer les hommes blancs nantis des empiétements de l'État monarchique – sans considération pour la protection des libertés des femmes, des pauvres, des personnes de couleurs ou autochtones. D'entrée de jeu, il me semble pertinent de revenir aux sources de cet idéal d'autonomie de l'art et de l'artiste : est-ce que son attachement historique à l'idéologie libérale persiste aujourd'hui, et est-ce que cela pourrait avoir un effet sur les manières dont les artistes appréhendent l'engagement politique et social des artistes en général, et le leur en particulier? Quelles formes peut prendre cet engagement? Témoignent-elles d'un engagement tangible ou plutôt d'un imaginaire de l'engagement de portée limitée, voire fantasmée?

#### *1.2.4 Des artistes engagé-es?*

Nombreux-euses sont les auteur.rices qui se sont intéressé.es à la question de la possibilité ou de la désirabilité d'un engagement social et politique des artistes et aux formes souhaitables de celui-ci. Iels n'ont rien inventé, mais marchent dans les traces de tant d'artistes qui ont saisi cette question par tous les bouts et se sont pris-es dans ses mailles. Dans cette littérature, la question des relations entre engagement et liberté apparaît en



filigrane, tout en étant rarement abordée de front : ce que l’imaginaire de la liberté fait à l’engagement des artistes y reste, au mieux, une question d’arrière-plan<sup>12</sup>.

Plusieurs tendances se jouxtent dans cette littérature qui explore la dimension politique de l’art et son potentiel émancipateur. Pour une première tendance, l’art est considéré politique *par sa mise à l’écart du monde*. Pour Friedrich Schiller (1992; 2005), Theodor Adorno (1989) ou Boris Groys (1992), c’est en privilégiant l’abstraction ou le refus du didactique et de la propagande que l’art atteint son apogée politique. Une seconde tendance affirme que l’art doit cultiver des formes ou des modes de production spécifiques *pour se rapprocher du monde* ou de la sphère politique<sup>13</sup>. C’est l’approche généralement choisie par les artistes qui, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont cherché à se lier aux mouvements sociaux et politiques – du réalisme à Fluxus, en passant par les constructivistes et les productivistes russes. Au sein de cette tendance, on retrouve une mouvance de penseur·euses plus optimistes, pour qui l’art parvient à résonner socialement en embrassant des pratiques relationnelles (Bourriaud, 2001) ou collectives (Kester, 2011; Thompson, 2012), ou une variété de formes explorées au cours de l’histoire moderne de l’art (Antliff, 2007; Raunig, 2007). Quelque part entre ces deux premières tendances, Jacques Rancière défend l’idée que l’art offre une voie pour l’émancipation politique par sa capacité à créer des mondes, un caractère intrinsèquement hétérotopique qu’il s’agirait alors de cultiver (2000, 2008).

---

<sup>12</sup> Duke University Press a annoncé la parution de deux essais de Grant Kester consacrés à l’histoire de l’autonomie de l’art et à ses relations avec l’art socialement engagé, *The Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Enlightenment to the Avant-Garde* (parution à l’automne 2023) et *Beyond the Sovereign Self: Aesthetic Autonomy from the Avant-Garde to Socially Engaged Art* (publication prévue en janvier 2024). Cet essai en deux volumes contribuera sans doute à étoffer substantiellement la littérature sur les sujets qui intéressent la présente recherche.

<sup>13</sup> Sur divers courants d’artistes qui se sont engagé·es dans l’arène politique, voir *Artistes et partis : Esthétique et politique (1900-1945)* de Maria Stavrinaki et Maddalena Carli (éd.) (2012).

À l'ombre de ces enthousiastes de l'art engagé, d'autres se font plus pessimistes quant aux potentialités de l'art. Iels apportent des nuances importantes quant à ce que requiert un engagement politique conséquent, que ce soit l'exigence de cultiver l'antagonisme (Bishop, 2004, 2012), de laisser de côté son ego d'artiste (Bryan-Wilson, 2010), de remplir les conditions socioéconomiques offrant à l'artiste une réelle liberté (Vander Gucht, 2014), de sortir du cadre institutionnel (Bürger, 2013 [1974]) ou de se tenir à l'écart du pouvoir sous toutes ses formes (Ardenne, 1999). Des exigences qui, dans certains cas (ou par cumul), finissent par rendre cet engagement impossible en apparence. Ce pourquoi certain-es auteur-rices privilégient carrément une sortie de l'art, ou, à tout le moins, de ses institutions (McKee, 2016; Sholette, 2011).

On décèle ici une troisième tendance, pour laquelle l'art est politique *parce qu'il s'insère dans des systèmes de pouvoir*. Il faudrait donc s'affranchir de ces systèmes pour cultiver une liberté seule à même de donner une portée politique réelle à l'art. Or s'affranchir des systèmes de pouvoir peut vouloir dire s'affranchir de l'art *comme système*. Pour Peter Bürger (2013 [1994]), cette sortie est ontologiquement impossible : l'art n'existe comme art qu'à la condition d'être codé comme tel par les institutions qui encadrent et construisent ce champ autonome. Geoffroy de Lagasnerie (2020) répond qu'il est fort possible – et souhaitable – de cultiver un art « oppositionnel » qui exploite les ressources des institutions artistiques de façon stratégique, de ne pas s'auto-éjecter de ce lieu de pouvoir, mais de s'emparer de ses meilleures armes.

Contre l'impossibilité de Bürger, et à l'inverse de la stratégie du cheval de Troie de Lagasnerie, des artistes font exister un art activiste en marge des institutions, souvent boudé par celles-ci et brouillant les frontières entre art et non-art. Au Canada, les recherches de J.

Keri Cronin et Kirsty Robertson (2011) permettent d’attester de la présence de cette voie, que je désignerais comme une voie « activiste ». Celle-ci n’est pas inédite, mais elle trouve une nouvelle caisse de résonance dans les pratiques actuelles de *no-platforming* (blocage militant des accès à des scènes d’élocution) et d’appels au désinvestissement (retrait des investissements dans des entreprises dont les activités sont jugées néfastes ou non éthiques) qui affleurent lentement dans les milieux de l’art.

De cette littérature abondante, il ressort à la fois un désir certain de faire exister un art politiquement ou socialement engagé et le fait que des artistes ont trouvé une multitude de façons d’y parvenir. Néanmoins, ce désir navigue de concert avec de grands doutes quant au réel succès de cette entreprise (y compris chez les artistes elleux-mêmes), qui rendent évidentes les tensions constitutives entre engagement et liberté. L’art comme champ autonome est à la fois un terreau fertile du politique et son éteignoir immédiat. On ne déserte ni ne fréquente impunément ce champ et les libertés qu’il permet : c’est qu’on y trouve des outils politiques qui, ultimement, tendent à abîmer la résonance de l’art dans le monde. Et cependant, ce nœud gordien provient peut-être simplement – c’est mon hypothèse – de la manière dont on appréhende la liberté.

### *1.2.5 Le poids de l’artiste imaginaire*

Une chose demeure obscure en dépit de toute l’attention portée à la question de l’engagement politique des artistes. Cette chose, c’est l’articulation idéologique entre engagement et liberté. Il existe une importante généalogie de la dimension économique de cette relation, qui aborde les liens entre l’imaginaire des artistes (comment iels se représentent elleux-mêmes) ou l’imaginaire social de l’artiste (comment la société se

représente les artistes) et le capitalisme (Boltanski et Chiapello, 2011; Mengers, 2002; Seigel, 1986). Les auteur·rices qui se sont penché·es sur la question ont démontré comment l'économie de marché peut idéaliser l'artiste entrepreneur, l'électron libre propulsé par la seule force de son rêve, et comment les artistes elleux-mêmes se font prendre au piège de cet imaginaire. Cet aspect de la question importe, mais ne fournit pas un portrait complet et nuancé de leur attachement apparent à deux notions difficiles à rassembler.

Il faut dire que, de manière générale, les voix des artistes peinent à pénétrer le domaine de la recherche scientifique<sup>14</sup>. On retrouve bien sûr une riche historiographie des biographies d'artistes des temps passés et actuels, qui restent toutefois limitées dans leur contenu – elles ne concernent que les artistes ayant accédé à une certaine reconnaissance – et dans leur forme. Dans son analyse des biographies d'artistes, Catherine M. Soussloff (1997) identifie ainsi un modèle type de « vie d'artiste », unique, reconduit depuis le Moyen Âge jusqu'aux années 1950 et dont on retrouve encore des échos un demi-siècle plus tard. Milton C. Nahm (1956) soulignait pour sa part une tendance à gommer l'artiste dans des théories esthétiques qu'il qualifiait d'absolutistes. Les biographies d'artistes sont avant tout des discours *sur* les artistes et non des discours *d'*artistes. Les manières dont les artistes envisagent elleux-mêmes leur relation aux politiques de l'art et leurs effets sur leurs pratiques semblent donc constituer une question restée en suspens, du moins dans la littérature scientifique.

---

<sup>14</sup> Deux études intéressantes en sociologie de l'art québécois comblent en partie l'absence d'études sur l'imaginaire des artistes et le peu d'intérêt pour ce que les artistes ont à dire sur ce sujet. Ève Lamoureux (2006 et 2009) a publié les résultats d'entrevues d'une douzaine d'artistes québécois-es qui partagent leurs perspectives sur l'art engagé. Alexandre Brassard Desjardins (2008) s'est pour sa part penché sur l'engagement politique spécifiquement nationaliste des artistes québécois, consulté-es par sondage. Je reviendrai sur les résultats de Lamoureux au chapitre 5 (section 5.1.4).

La littérature sur l'art, la liberté et l'engagement politique tend à produire deux types de visions : l'une idéaliste – c'est souvent celle des philosophes – qui porte aux nues le potentiel libérateur ou politique de la création; l'autre plus terre-à-terre et, parfois, pessimiste – courante chez les sociologues –, qui insiste davantage sur les considérations matérielles et empiriques de la liberté et de l'engagement politique. Mon approche dans cette recherche, sans être idéaliste, est de considérer que l'idéal fait partie de la matérialité politique de la création. L'imaginaire a un poids. Les idéaux qui logent dans le cœur des artistes ont des effets sur leur pratique, tout autant que leurs conditions sociales, économiques et culturelles. Aux obstacles tangibles et quantifiables à la liberté et à l'engagement des artistes, il faut donc adjoindre les écueils idéologiques et affectifs.

### **1.3 Questions de recherche et hypothèses**

Dans la recherche qui suit, je m'intéresserai ainsi à deux versants de la liberté des artistes, la liberté comme imaginaire et la liberté comme réalité – et, bien sûr, aux relations entre l'une et l'autre. Comment les artistes pensent-ils leur liberté, et est-ce que cette conception (ou ces conceptions) sont alignées à la réalité de leur pratique et de son contexte ? Autrement dit, y a-t-il un décalage entre l'imaginaire des artistes et leur réalité sociale ? Mon premier objectif est de comprendre quelles sont les conceptions dominantes de la liberté chez les artistes canadien·nes aujourd'hui, et si la réalité sociale et politique du métier d'artiste suffit à contrecarrer l'aura romantique qui l'entoure. Une seconde question de recherche concerne les incidences de leurs conceptions de la liberté sur leur engagement social et politique : différentes manières de penser la liberté suscitent-elles différents modes de présence au monde ?

Cette étude évoluera à partir d'une série d'hypothèses :

1. Qu'il existe deux grandes orientations dans les façons qu'ont les artistes de concevoir leur liberté, l'une libérale, l'autre contextuelle;
2. Que ces deux conceptions s'alignent sur deux imaginaires de la pratique artistique, ascensionnel et occupationnel;
3. Que les conseils des arts, leurs objectifs et leurs procédures contribuent à réduire la liberté des artistes, tout en reproduisant un discours qui valorise la liberté.
4. Que la perpétuation d'un imaginaire libéral romantique reconduit non seulement un modèle désuet, mais aussi toxique, et que les affects jouent un rôle prépondérant dans son maintien;
5. Que l'engagement politique et social nécessite un déplacement hors de l'axiomatique libérale, vers un nouveau paradigme que les artistes des groupes marginalisés – parce que le système politique libéral a été pensé sans eux et contre eux – sont les mieux à même de comprendre et de cultiver.

Les discussions provoquées par l'irruption politique des personnes racisées dans un paysage artistique jusque-là très blanc offrent déjà des pistes de réponses à ces questions.

On a déjà noté que ces discussions suscitaient deux types de réponses, les un-es évoquant la liberté artistique pour esquiver les critiques, les autres intervenant justement pour protester contre leur manque d'accès aux conditions rendant possible cette liberté. Ces deux positions esquissent déjà le partage entre une conception plus libérale de la liberté et une conception qui considère que le contexte sociopolitique exerce une influence directe sur les possibilités d'accéder à cette liberté.

Un clivage peut-être moins évident transparaît aussi dans ces débats, qui touchent à la relation qu'entretiennent les artistes à un imaginaire de la communauté. Si les détracteur·rices des discours militants antiracistes ont décrit leur attitude comme de la « bigoterie multiculturelle » (Lefrançois et Éthier, 2019, s. p.), une écoute le moins attentif de ces discours révèle qu'ils revendiquent d'abord le respect de l'histoire de leur peuple ou de leur communauté, et la reconnaissance de leur capacité et de leur droit à la

raconter. À l'inverse, les artistes qui invoquent le droit à la liberté artistique se rattachent avant tout à un concept abstrait, même lorsqu'il s'agit de défendre une pratique. Cette ligne de partage me paraît faire écho à deux façons d'appréhender la position de l'artiste dans la société : une position liée à une communauté, à une histoire, à un lieu; et une position liée à une Idée, qui permet de s'affranchir de ces concepts mêmes. Bruno Latour nous a laissé une belle expression pour désigner cette dernière manière de penser notre relation au monde : le « Hors-sol » (Latour, 2017) – une attitude<sup>15</sup> qui constitue l'aboutissement extrême du capitalisme. Ces deux conceptions de la relation de l'artiste au monde, que je nommerai « ascensionnelles » et « occupationnelles », font écho aux conceptions libérales et contextuelles de la liberté précédemment évoquées. Penser sa liberté comme une déprise – suivant la tradition libérale – est un prérequis pour penser sa vie en altitude, volant d'autant plus vite et plus loin que les attaches seront réduites. C'est aussi la condition d'une insertion sans heurts dans un monde de l'art globalisé et compétitif qui exige une mobilité maximale. La liberté contextuelle, pour sa part, invite à trouver et à cultiver des alliances à long terme et offrant un soutien, celui d'une communauté pouvant possiblement palier la rareté des ressources financières et des opportunités professionnelles, mais aussi offrir un sens à la pratique qui ne se mesure pas en échelons gravis.

Les conseils des arts, qui au Canada représentent les principaux soutiens aux artistes et aux organismes artistiques, semblent aussi devoir composer avec des objectifs qui s'alignent parfois avec un imaginaire ascensionnel, parfois avec un imaginaire occupationnel. Parmi leurs programmes, certains ont ainsi pour objectifs de favoriser l'insertion des artistes dans les circuits internationaux de l'art, tandis que d'autres sont

---

<sup>15</sup> Ou un « attracteur », si l'on suit la nomenclature latourienne.

destinés à soutenir les communautés locales – à la fois celles des travailleur·euses de l’art et celles des publics. Dans un contexte de rareté des subventions, les artistes doivent souvent naviguer entre les uns et les autres pour parvenir à assurer le financement de leur pratique.

Cette cohabitation d’imaginaires conflictuels amène à réfléchir au concept de double contrainte (*double-bind*) proposé par Gregory Bateson et issu des études psychologiques. La double contrainte apparaît dans une situation de communication où une personne doit répondre à deux messages conflictuels, dont chacun est d’une importance cruciale, mais à laquelle elle ne peut répondre sans sacrifier l’autre (Hardy, 2012). Cette situation occasionnant un stress, elle peut avoir des effets sur le développement de troubles mentaux (Cardwell, 1996, p. 78). Si l’hypothèse d’une coprésence de deux imaginaires s’avère exacte, les artistes doivent donc composer avec deux ensembles d’aspirations apparemment incompatibles – ou, à tout le moins, difficiles à satisfaire simultanément. Investir ses énergies dans le développement d’une carrière internationale semble de fait impossible à concilier avec des activités d’ancrage dans une communauté. La nécessité de répondre aux exigences des institutions susceptibles de financer ces activités paraît aussi contredire l’appel à la préservation d’une liberté artistique absolue. S’il faut être libre, il faut aussi, apparemment, l’être *de la bonne manière*, soit celle qui générera l’intérêt des donateur·rices et des subventionnaires.

Tout ceci offre les conditions parfaites pour générer des affects négatifs – ou « tristes », en langage spinozien – qui mènent vers un affaiblissement de la puissance des individus. Dans le chapitre 6, j’examinerai cette hypothèse, et soutiendrai que l’imaginaire de la liberté libérale, en nourrissant des aspirations irréalistes, plonge les artistes dans un



environnement idéologique malsain. Le système de l'art dominant, dont les racines plongent au cœur de l'économie capitaliste mondialisée, ne génère pas ces affects négatifs comme un résidu de l'extraction du travail des artistes, comme un contrecoup malheureux : il s'y abreuve, en réalité. En me basant sur ma propre expérience d'artiste activiste<sup>16</sup>, j'ajouterais que la dichotomie alléguée, dans l'idéal libéral, entre liberté artistique et engagement politique peut aussi mener à ressentir un conflit entre les deux – un conflit qui se pose en termes de reconnaissance (en tant que « véritable artiste » ou en tant qu'activiste faisant de l'art) et en termes de division du temps consacré à l'une et à l'autre, par ailleurs susceptible de ralentir l'avancement professionnel.

La manière de chacun-e d'appréhender sa relation au monde a certes des répercussions sur sa volonté d'agir pour changer ce dernier. Suivant cette affirmation, je formule l'hypothèse qu'il existe une distribution inégale de l'activisme politique chez les artistes, qui pourrait bien suivre les courbes de leur marginalisation. Un artiste qui est un homme blanc a moins à gagner et bien plus à perdre, dans l'immédiat du moins, en consacrant ses énergies à des activités politiques, qu'une artiste autochtone, par exemple, pour qui une reconfiguration des politiques sociales et culturelles pourrait grandement améliorer les perspectives professionnelles et personnelles. Ce n'est sans doute pas un hasard si, lors d'une journée d'étude et de grève organisée par l'organisation militante Journée sans culture (dont je faisais partie) et rassemblant des travailleur-euses de l'art, il fut constaté qu'au moins 80 % des participant-es étaient des femmes (Delporte, 2016).

---

<sup>16</sup> Je demeure quelque peu réticente à employer l'étiquette d'artiste activiste, en raison de la nature fluctuante et, parfois, faible (à mon avis) de mes engagements militants. Néanmoins, le terme décrit bien mon rôle dans certains projets précis dans lesquels je me suis engagée depuis les débuts de mon parcours professionnel.

Parallèlement, certains types d'engagement politique pourraient bien recevoir des formes de gratification au sein même des institutions, ce qui a le potentiel d'augmenter encore plus les bénéfices appréhendés. À titre d'exemple, les pratiques artistiques autochtones contemporaines, qui bénéficient depuis quelques années d'une attention muséale marquée et de programmes de soutien dédiés de la part de plusieurs subventionnaires, se démarquent souvent par des thématiques portant sur des enjeux liés au colonialisme (pensionnats autochtones, assassinats et disparitions de femmes autochtones, relations à l'identité et aux cultures autochtones, etc.) et à des formes critiques de l'ordre établi. Dans le même ordre d'idées, l'autrice haudenosaunee (Kanien'keha:ga) Patricia A. Monture considère que les littératures autochtones sont trop souvent évaluées d'après un critère de résistance (politique), devenue une sorte de cliché :

Faire de la résistance le centre de l'attention critique, c'est encore placer le colonialisme au cœur de la conversation. Comme si nous n'avions pas le droit d'être ou de rêver à quelque chose de plus grand que la résistance et la survie. (Monture, 2017, p. 23)

Considérant que les artistes autochtones sont par ailleurs dans une situation qui accroît leur besoin de changer un ordre politique les ayant dépossédés et fragilisant continuellement leur existence, on peut se demander si ceux-ci n'auraient pas aussi avantage à répondre aux attentes d'institutions qui valorisent un engagement social *d'un certain type*, chez des personnes *de certains groupes*.

Ce partage entre artistes des groupes privilégiés et marginalisés pourrait bien s'aligner à la distinction énoncée entre des politiques basées sur un imaginaire ascensionnel et celles basées sur un imaginaire occupationnel. Les premières semblent ainsi tirer profit d'une dépolitisation des artistes, sur un modèle entrepreneurial et globalisant, alors que les secondes se collent davantage aux pratiques d'artistes plus engagé·es, qui se battent pour

organiser, localement, leur propre milieu et pour obtenir une reconnaissance au sein de la scène artistique nationale, éventuellement au détriment d'une carrière internationale. Un tel partage contribuerait alors à définir qui, parmi les artistes, choisit d'agir politiquement et qui évite de le faire.

#### **1.4 Conformité institutionnelle contre parole souterraine**

La poursuite d'une carrière dans le milieu professionnel des arts au Canada comporte ses exigences propres, qui découlent notamment de la concentration des sources de financement entre les mains des décideurs publics. Je reviendrai au chapitre 4 sur ces relations de dépendance qui lient le milieu artistique aux conseils des arts des divers paliers de gouvernement. Pour l'instant, soulignons simplement que l'artiste qui souhaite faire de sa pratique son activité principale devra sans doute obtenir le soutien – et donc la reconnaissance – d'au moins un des conseils des arts et/ou des institutions que ceux-ci subventionnent. À l'inverse, les conseils des arts se trouvent dans une position qui les oblige à obtenir à la fois l'appui des gouvernements successifs pour assurer leur propre financement (Gattinger, 2017, ch. 4), et la reconnaissance des milieux artistiques qu'ils ont pour mandat de supporter. À tout le moins, ces institutions doivent obtenir *l'apparence* d'une approbation de ses politiques par les communautés des arts (Brunette, 2020a). Les unes et les autres sont donc liées par un besoin de validation réciproque, chacun conférant à l'autre sa légitimité et, aux artistes, d'importantes sources de revenus.

Le philosophe Jean-François Lyotard (1979) s'est intéressé aux enjeux de légitimation des institutions dans les sociétés dites postmodernes, qui sont caractérisées par un effondrement des systèmes de valeurs antérieurs. La sphère culturelle n'échappe

certainement pas au besoin de constamment réaffirmer sa légitimité, dans une société où le rôle des arts et de la culture fait l'objet d'innombrables disputes. Lyotard fait toutefois ressortir la performativité, c'est-à-dire la circularité et, ultimement, la facticité des processus de légitimation des institutions publiques dans une postmodernité obsédée par l'efficacité :

[L]a performativité, en augmentant la capacité d'administrer la preuve, augmente celle d'avoir raison [...] C'est ainsi que [Niklas] Luhman croit constater dans les sociétés post-industrielles le remplacement de la normativité des lois par la performativité des procédures. (Lyotard, 1979, p. 76)

Autrement dit, les règles institutionnelles sont « légitimes » parce qu'elles sont la règle, parce qu'elles ont le pouvoir d'obliger à la conformité. Selon cette logique, on peut soupçonner que ce à quoi répondent les politiques culturelles, c'est d'abord aux besoins du système politique canadien de se reproduire lui-même. On peut aussi affirmer que l'établissement de règles n'a rien à voir avec l'existence d'un consensus social qui les soutient : il faudrait plutôt parler de conformité.

Le champ de l'art professionnel, plus largement, ne semble pas échapper à ce problème. Que l'on s'en tienne à la théorie de Pierre Bourdieu (2001; 2002), pour qui le champ de l'art est un espace de luttes, ou à celle du sociologue américain Howard S. Becker (1982), qui conçoit l'artiste et l'art comme les produits d'un réseau d'étroites collaborations, les artistes s'avèrent en relation de dépendance avec un milieu qui excède les seules institutions. Concrètement, c'est au jugement de ses pair-es<sup>17</sup> que l'artiste doit sa reconnaissance et une bonne partie de ses revenus : ce sont elleux qui recommandent l'attribution des bourses et des prix distribués par les conseils des arts, qui siègent sur les

---

<sup>17</sup> Je déroge sciemment à la règle qui fait de « pair » un nom masculin, pour la même raison que l'on féminise (ou dégenre) les noms de profession et que l'on n'emploie plus le mot « homme » pour parler d'un humain.

comités de programmation des organismes culturels ou qui rédigent les articles qui rendront visible le travail des artistes. Au Canada, ce champ est étroit, et il se rétrécit encore au sein de chaque province, de chaque ville, de chaque communauté. Évidemment, « le » réseau se fractionne ensuite en cercles d'affinités qui peuvent aider à contourner l'exigence d'un appui consensuel, mais cela prévient mal la nécessité pour les artistes d'obtenir l'approbation « du » milieu artistique.

Dans les deux cas – institutions publiques de l'art et champ de l'art – il faut dissocier conformité et approbation : que les artistes se conforment aux exigences des politiques ou aux attentes de leurs pair-es n'indique en rien que cette conformisation de surface reflète leur volonté ou leurs croyances. Au contraire, la virulence des débats publics récents laisse présager l'existence de profondes insatisfactions ou, à tout le moins, de questionnements qui trouvent plus ou moins aisément leur chemin jusqu'à la sphère publique. Ainsi, un élément qui ressort des discussions sur les luttes pour l'inclusion et le respect des groupes marginalisés – qu'il s'agisse des femmes et des minorités de genre, des communautés racisées, autochtones, queers ou autres – est l'affirmation qu'« on ne peut plus rien dire ». Aux côtés de cette ritournelle scandalisée et qui se contredit elle-même émergent de nombreuses interrogations plus nuancées quant à la qualité du dialogue social, incluant celles concernant les enjeux importants de l'accès aux plateformes d'élocution, la prise de risque des institutions en contexte de compétition pour la « clientèle » (des musées, des universités, etc.) et les menaces de recours judiciaires.

Bref, malgré la multiplication d'énoncés corporatifs et de programmes publics visant à améliorer l'inclusion et l'équité, ces enjeux continuent de faire débat de manière

souterraine, en deçà des radars institutionnels. À défaut de pouvoir s'exprimer dans l'espace public, qu'advient-il des insatisfactions résiduelles des artistes?

## 1.5 Préludes méthodologiques

### 1.5.1 *Trois corpus de discours complémentaires*

Si l'on ne peut plus dire certaines choses *en public* – une prétention qui n'a pas besoin d'être vraie pour avoir un impact sur ce que les personnes qui y croient s'autorisent à énoncer – ces « choses » doivent bien être dites quelque part. J'ai élaboré ma méthodologie suivant cette affirmation, qui présume que plusieurs discours peuvent coexister dans un même milieu et chez un même individu, chacun privilégiant des espaces ou des contextes d'énonciation spécifiques (privés, publics ou semi-publics).

Les théories de l'analyse du discours qui informent cette recherche vont dans le sens de cette affirmation. Bien que l'analyse du discours tende à se concentrer sur les discours autorisés, Dominique Maingueneau (1991) rappelle qu'il existe, en parallèle, d'autres discours qui échappent à l'institution de la parole. Ceux-ci forment ce qu'il appelle « la rumeur ». La rumeur témoigne de la présence d'une faille au sein « du » discours, entre le dicible et le l'indicible : elle est cette part résiduelle du discours autorisé, l'expression d'une non-conformité et d'une absence de consensus.

Cette recherche s'intéressera peu aux discours autorisés, pour privilégier ce qui se dit en-dehors des contextes institutionnels – ou, plutôt, elle s'intéressera à la rumeur pour observer les contours du discours autorisé, de même que ses contestations. Ce faisant, je

cherche à me rapprocher d'une « parole vraie »<sup>18</sup>, qui permettrait d'accéder à la fois à toutes les nuances de réflexions qui habitent le regard des artistes sur leur profession, et de plonger au cœur d'un discours véritablement politique – au sens où celui-ci accueille les antagonismes et l'irrésolu. C'est dans cette optique que j'ai choisi de travailler avec trois corpus de textes (au sens large d'« énoncés »), construits en employant trois méthodes : des entretiens anonymes, une observation participante et une autoethnographie. Les premiers ont été réalisés auprès de 26 artistes canadien·nes professionnel·les de différentes disciplines (littérature, arts visuels, arts multidisciplinaires ou interdisciplinaires, théâtre, danse, performance et art sonore), âges, régions, langues, genres et appartenances ethnoculturelles. La seconde relate diverses rencontres découlant de ma fréquentation du milieu artistique, surtout concentrée autour de la scène des arts visuels québécoise, un milieu dans lequel j'œuvre depuis une quinzaine d'années. La troisième est une observation de mes propres réflexions et affects pendant la recherche, qui rend compte à la fois de mes réactions aux discussions sur l'inclusion et la reconnaissance des groupes minorisés, et de mes réflexions critiques sur le milieu des arts en général.

Ces trois corpus, joints à une observation en filigrane des discours institutionnels, permettront d'explorer une large part du spectre entre le dicible et l'indicible, suivant un schéma de distribution de la parole qui ressemble à ceci :

---

<sup>18</sup> Michel Foucault utilise le concept de parrhesia pour désigner cette parole : « In parrhesia, the speaker is supposed to give a complete and exact account of what he has in mind [...] The word “parrhesia” then, refers to a type of relationship between the speaker and what he says. » (Foucault, 1983, p. 2)

| Dicible                        | Indicible                                                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| (discours autorisé)            | (position ambiguë) (discours non capturé)                                      |
| Discours institutionnels ----- | discours semi-privés ----- rumeurs de l'art                                    |
| <i>Littérature grise</i>       | <i>entrevues</i><br><i>observation participante</i><br><i>autoethnographie</i> |

Surgit alors cette question : s'il y a du discours non capturé, à la capture de qui ou de quoi, exactement, échappe-t-il?

### *1.5.2 Apports de la sociologie pragmatique*

Le choix de provoquer les discours qui seront examinés dans cette recherche, plutôt que de travailler à partir de discours préexistants provient d'un désir d'accéder à une parole qui s'échange sous la surface lisse du dicible. En dépit de leurs limites (sur lesquelles je reviendrai au chapitre 3), les entretiens et l'observation participante sont des moyens d'explorer des discours de contestation de l'ordre établi. C'est pourquoi j'ai porté une attention particulière aux questions de l'anonymité (des entrevues) et de la spontanéité (des discours en contexte professionnels) : je considère les artistes (participant-es et de manière générale) comme des acteur·rices à part entière du champ de l'art, à la fois construit-es par celui-ci et possédant une agentivité qui leur permet de le modifier; je dirais même que ce sont elleux qui le construisent dès le départ. Comme tout le monde, ces acteur·rices naviguent entre des discours qui ne sont ni vrais ni faux, mais qui s'adressent simplement à différentes personnes, chaque fois dans le but de produire une relation. S'il y a une vérité, c'est celle de ce processus d'adaptation.



Ces méthodes, empruntées à l'ethnologie, rapprochent la recherche d'une branche de la sociologie que l'on nomme « pragmatique ». La sociologie pragmatique s'est développée dans les années 1980, en opposition à la sociologie critique, d'inspiration marxiste et dont Pierre Bourdieu est probablement le représentant le plus connu. Contre cette sociologie du « dévoilement » (Boltanski, 2009), qui met l'accent sur des structures de pouvoir dont il s'agirait de dévoiler les mécanismes de domination, la sociologie pragmatique s'intéresse davantage aux individus et aux collectifs. Alors que la première tend à produire une vision du monde totalisante et écrasante, la seconde considère a priori les individus qui évoluent dans ces structures comme des êtres doués d'intelligence critique et d'agentivité, si bien que Boltanski en parle comme d'une « sociologie *de la* critique » – celle qu'exercent les acteur·rices du milieu, plutôt que les sociologues (Boltanski, 2009). La sociologie pragmatique, nous dit-il, ne décrit pas la société *telle qu'elle est*, mais observe les situations de disputes : le terrain de la contestation est donc son objet de prédilection. C'est ce type de regard que je souhaite poser sur – et développer avec – les artistes qui ont contribué à cette recherche, que ce soit directement ou indirectement. Ce qui ne m'empêchera par ailleurs pas de proposer une analyse critique des institutions, non pas dans une visée de démystification – les artistes rencontré·es me semblent très lucides quant aux rapports de pouvoir avec lesquels iels doivent composer –, mais dans un cheminement commun.

### 1.5.3 Une approche située

Le discours lui-même n'est pas uniquement une fenêtre sur la réalité : il la construit. Cette affirmation est un des éléments clefs de l'analyse du discours foucaldienne, pour laquelle

le discours est performatif. C'est un site d'exercice et de production du pouvoir, dont l'analyse a pour but de comprendre les modalités, les conditions et les exclusions : qui peut parler, à partir de quels lieux, de quelles manières et pour dire quoi ? (Wooffitt, 2005, p. 148) Émergeant dans le contexte des bouleversements épistémologiques de la fin des années soixante, l'analyse du discours telle que la développe Michel Foucault postule que le discours est moins le produit d'un sujet autonome que d'un système. Cela signifie que les énoncés du conseil des arts X ou de l'artiste Z sont le fruit d'un ensemble de relations de pouvoir qui produisent ces discours *et* sont coproduites par eux, et non un ensemble de signes à déchiffrer indépendamment de leur contexte d'énonciation. Le discours crée ses propres institutions, qui elles-mêmes n'existent que par la circulation du discours (Peñafiel, 2013) – de la même manière que les acteur·rices de l'art ne se situent pas *à côté* d'institutions dont iels feraient usage : iels sont l'institution. Si cette affirmation semble, de prime abord, nous ramener vers un cadre d'analyse qui écrase l'individu sous le poids de la structure, elle nous dit aussi ceci : le discours institutionnel, autorisé, est cocréé par toutes les personnes qui sont en relation avec celui-ci. L'institution et ses codes n'existent pas seuls.

En exposant la dimension construite des discours – et en interrogeant les conditions de cette construction – l'approche de l'analyse du discours m'amène à considérer ma propre place dans cette construction. Dans les entretiens comme dans les situations colligées dans l'observation participante, j'interviens comme coproductrice des discours de mes collègues, irriguant ceux-ci de mes propres attentes, idées, etc.

Il ne fait aucun doute que cette position interne à mon sujet de recherche, soit le fait que je sois moi-même impliquée professionnellement dans le milieu que j'étudie, teintera

mon analyse. Je me positionne donc d'entrée de jeu *dans* la conversation et non en simple observatrice. Ce constat m'oblige à définir cette position de manière plus raffinée, dans une approche dite « située » empruntée aux théories féministes (S. Harding, 2004; P. H. Collins, 2008), afin de reconnaître d'où je parle comme femme blanche, québécoise, francophone, queer, et comme artiste professionnelle, politiquement active et subventionnée. Cette position à facettes multiples n'est pas anodine dans l'appréhension des discours sur lesquels et avec lesquels je travaillerai. Pour reprendre l'expression de Donna Haraway (1988), je fais partie de celles qui ne peuvent se permettre de ne pas avoir de corps (et donc, de biais)<sup>19</sup>; je pars de l'idée que chaque personne participant aux entrevues a aussi un corps qui « pollue » son objectivité, mais que cette pollution est au principe même de l'action politique. Comme le dit encore la philosophe étatsunienne, « we need to learn in our bodies » (1988, p. 582).

Pour répondre à cette invitation à apprendre *dans* nos corps, l'autoethnographie s'est avérée un outil privilégié. Comme pour bien des gens, les discussions politiques récentes ont parfois provoqué des réactions épidermiques, bien loin de l'indifférente neutralité de la science « objective ». La prise de notes est devenue un moyen d'intégrer cette dimension subjective et affective à l'analyse, inséparable de mes identités, et plus particulièrement de mes identités linguistique et ethnoculturelle. En raison du choix de travailler à partir de mon propre positionnement social, et des décisions d'ordre méthodologiques qui en ont découlé, cette recherche s'inscrit en partie dans le champ des études critiques de la blanchité. Il s'agit à la fois d'une limite et d'une décision justifiée par

---

<sup>19</sup> « [...] the embodied others, who are not allowed *not* to have a body, a finite point of view, and so an inevitably disqualifying and polluting bias in any discussion of consequence outside our own little circles [...] » (Haraway, 1988, p. 575).

l'objet étudié : l'axiomatique à l'œuvre dans le milieu professionnel des arts canadiens. Or, ce milieu – c'est justement ce qu'ont mis en évidence les critiques des personnes autochtones et racisées – est blanc. C'est à partir de ce constat qu'il faut comprendre l'importance qui sera accordée à la parole blanche – notamment la mienne – dans cette thèse. La blanchité que je chercherai à « étrangeriser »<sup>20</sup> est, *in fine*, celle du système politique et économique au sein duquel nous nous mouvons tous·tes, le capitalisme.

Cet énoncé n'est pas une clef qui exonérerait les personnes blanches de considérer avec honnêteté leur responsabilité individuelle dans ce système de même que les gains qu'iels en tirent, et de poser les gestes nécessaires à sa transformation. Une visée pleine d'écueils, surtout dans un contexte où la déclaration de blanchité, de masculinité, de colonialisme, etc., est devenue, dans certains milieux, non seulement un automatisme qui peut facilement devenir vide de sens, mais aussi un badge monnayable sur le marché du capital culturel. L'aveu de blanchité, nous dit Judith Butler, produit la personne qui l'annonce comme personne morale, juste, immaculée, « yet another self-glorification in which whiteness is equated with moral rectitude » (Butler, 1995, p. 443; citée dans Westcott, 2004, §21).

Le risque se répète, amplifié peut-être, dans la forme du témoignage dans laquelle je m'aventure. Shona Hunter et Christi Van der Westhuizen mettent en garde contre la « *handwringing whiteness* » : « overly self-conscious, frequently autobiographical writing and other performances of "awakenings" to whiteness » (2022, p. 18). Robyn Westcott (2004) nomme cette forme le « *confessionnal* », mais toutes trois s'entendent pour questionner les effets de ce recentrement sur la parole de personnes bénéficiant déjà d'un

---

<sup>20</sup> Un terme emprunté à Richard Dyer (1997), cité dans Robyn Westcott (2004), §4.

pouvoir et d'une présomption d'être détentrices d'un savoir. Contre ce sujet blanc qui « sait », et qui cherche dans la confession une manière de se réconcilier avec l'autre et avec soi-même (Westcott, §8), il importe alors de demeurer à la fois dans la conflictualité et dans l'inconfort que celle-ci inflige au corps – « *staying with the trouble* », dirait Haraway (2016). Plus encore, il importe d'appréhender ce corps dans sa dépendance aux autres. Dans cette perspective, on voudra se rappeler tout au long de cette recherche l'appel des féministes noires à écouter les voix des personnes minorisées, car elles possèdent un savoir uniquement accessible à partir de la marge (Collins, 2008; hooks, 2004).

Des penseur·euses comme James Baldwin, Edward Saïd et Franz Fanon ont abordé la blanchité dans sa dimension dialectique, rappelant avec justesse que son existence dépend entièrement de la construction (violente) d'un Autre, et que l'invention de l'autre racisé répond à (et entretient) un manque chez ceux qui l'ont créé :

I was not a « nigger » even though you called me one. But if I was a « nigger » in your eyes, *there was something about you – there was something you needed [...]* [A]nd the battle's on! Because if I am not what I've been told I am, then it means that you're not what you thought you were either! And that is the crisis. (Baldwin, 1963; cité dans Matias et Boucher, 2023, p. 73 – je souligne)

Cette description de la blanchité comme l'expression d'un besoin soulève une question extrêmement importante pour cette thèse. À quel besoin prétend répondre la recherche personnelle d'une inclusion et d'une reconnaissance dans et par le milieu des arts – une recherche partagée, on le verra, par à peu près tout le monde ? Quel est ce manque qui s'est exprimé, parfois avec fracas, parfois avec amertume, dans les discussions sur la diversité en culture : manque d'inclusion pour les un·es et, pour les autres, peur terrible de perdre quelque chose qui, de toute évidence, leur paraît si fragile et évanescent qu'ils ne peuvent s'imaginer prendre le risque de le partager. On verra que ce manque, loin d'être anodin, est

en réalité constitutif de ce milieu et de son économie. C'est en cela que la blanchité, en tant qu'elle exprime ce manque, m'intéressera.

## 1.6 Plan des chapitres

Pour comprendre la centralité de la notion de liberté artistique dans les discussions sur l'art et ses politiques, il faut remonter à la naissance de l'esthétique moderne, au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est ce que propose le chapitre 2, *Liberté artistique et autonomie de l'art : un tour d'horizon*. Afin de situer l'émergence de ces deux notions sœurs, j'y examinerai les éléments clefs de l'esthétique moderne, dont Immanuel Kant fut l'un des contributeurs majeurs avant d'être repris par les romantiques qui, au siècle suivant, ont façonné un idéal de l'artiste encore influant aujourd'hui. Les effets de cette esthétique sur l'imaginaire collectif de la liberté ne peuvent être compris qu'en observant ses associations avec la pensée libérale, qui s'impose à la même époque. La question de savoir ce que fait la pensée libérale à l'implication politique et sociale des artistes sera l'un des éléments phares de cette recherche. Ensemble, libéralisme et théorie esthétique de la liberté posent les bases d'une relation complexe des créateur·rices à l'engagement, qui oscille entre désir et impossibilité. L'attachement à une certaine idée de la liberté semble ainsi inapte à se transformer en agentivité, sauf lorsqu'il est question d'accepter de quitter le monde professionnel des arts. Les multiples critiques qui ont été adressées au paradigme moderne de l'art, qu'elles viennent des théories poststructuralistes, marxistes, féministes, postcoloniales ou sociologiques, ne semblent pas avoir suffi à en venir à bout.

Le chapitre 3, *Discours des artistes sur la liberté, ses limites et la censure*, permettra de constater que la liberté représente, encore aujourd'hui, une valeur importante pour les artistes canadien·nes. Plongeant dans l'analyse des entrevues d'artistes, j'y explorerai à la fois leur attachement à la notion de liberté – interprétée de manières variables –, les menaces perçues à celle-ci et des cas vécus de censure, sous diverses formes. Pour remédier au flou existant autour de la notion de censure et à ses effets négatifs sur la possibilité d'un dialogue social productif, je proposerai également une typologie des censures afin d'appréhender ces dernières dans leur dimension protéiforme.

Au chapitre 4, *L'artiste comme classe de l'encadrement*, je poursuivrai ma lecture des discours des artistes interrogé·es en abordant leurs relations au milieu professionnel des arts, et en particulier à l'État qui le finance. Je m'intéresserai ainsi à la position de ce dernier dans le système de l'art, qui, on le verra, n'est pas sans effets sur les politiques du milieu. Inversement, j'examinerai aussi quelles fonctions assument les artistes pour l'État, et si iels ne constituent pas ce qu'Alain Bihr nomme une « classe d'encadrement » (Bihr, 1989). Compris·e ainsi, l'artiste apparaît comme membre d'une vaste classe intermédiaire entre classes possédant·es et dépossédé·es, dominant·es et dominé·es, une position qui lui procure un certain confort, une relative autonomie et un intérêt personnel – ou la perception d'un intérêt – à assurer la reproduction de l'État capitaliste. Ces considérations m'amèneront à (re)poser la question de la liberté effective des artistes dans un système de soutien par l'État, mais aussi, et surtout, *pour* l'État.

En s'intéressant aux marges du commerce avec l'État, le chapitre 5, *La liberté en pratique : communauté et engagement*, sera l'occasion d'interroger les relations des artistes à des communautés culturelles, professionnelles ou affinitaires, internes ou parallèles au

monde de l'art. On verra comment celles-ci peuvent devenir les dépositaires ou les adjuvantes nécessaires à la poursuite du travail des artistes, mais aussi les lieux d'une certaine agentivité politique. Je proposerai d'user du concept de « transindividualité » développé par Gilbert Simondon (Combes, 1999) pour dépasser la perspective transactionnelle qui organise les rapports dans les sociétés capitalistes et se soustraire à la logique des individualités autonomes, si chère au libéralisme et à l'imaginaire moderne de l'artiste. Contre l'artiste exceptionnel·le et délié·e du monde, j'appellerai à reconsidérer celui-ci dans sa dimension d'« être singulier » – pour reprendre un concept de Jean-Luc Nancy (1983) – dont l'existence dépend de celle d'autres singularités. La collectivité, selon cette perspective, est l'espace nécessaire à toute transformation véritable.

Le chapitre 6, *Une lecture par les affects*, amènera ensuite l'analyse sur un plan psychoaffectif et socioaffectif, où les affects sont eux aussi compris dans leur dimension profondément relationnelle. Les discussions sur l'inclusion et la reconnaissance des personnes et des groupes minorisés ont provoqué, on le sait, des réactions non seulement polarisées, mais extrêmement émotives (il n'y a qu'à voir la profusion de commentaires qui émergent de n'importe quelle publication issue des médias traditionnels ou sociaux et portant sur ces enjeux). L'observation participante et l'autoethnographie permettent justement d'accéder à la charge émotive qui accompagne les discussions d'où surgit la question de la liberté artistique. Dans ces deux corpus, on peut observer une masse d'affects négatifs – ce que Baruch Spinoza, dans *l'Éthique* (1965 [1677]), nommait les affects tristes – qui fraient avec le risque ressentimental (Fleury, 2020). Outre sa propension à se manifester chez les personnes bénéficiant le plus de privilèges sociaux, le trait caractéristique du ressentiment est de porter son amertume vers le mauvais objet. Je



défendrai l'idée selon laquelle les sentiments amers qui pullulent dans le milieu des arts, et qui s'expriment parfois peu élégamment lorsqu'on évoque des modifications à la distribution des privilèges dans la société, trouvent une source profonde dans les dynamiques économiques du milieu. Lus depuis cet angle, les affects négatifs apparaissent comme les signes pathologiques – et imprégnés de racisme – d'un système qui carbure aux promesses intenables et à l'optimisme cruel (Berlant, 2011).

Cela me conduira enfin, dans le septième et dernier chapitre, *Les possibles de l'occupation contre l'imaginaire ascensionnel*, à interroger les dynamiques de désir qui quadrillent le milieu professionnel des arts de même que l'influence de ces dernières sur l'agentivité des artistes. Il faudrait possiblement se demander si le désir qui prédomine, dans le vaste bassin des aspirant-es à la reconnaissance institutionnelle, n'est pas celui de la liberté, mais le désir d'être capturé-e. Une réponse à cet imaginaire d'ascension, qui invite les artistes à se projeter toujours plus haut, toujours plus loin, pourrait bien être de passer du registre du pouvoir (*sur* les autres) à celui de la puissance (*avec* les autres). J'épouse ici la pensée spinozienne, pour laquelle la puissance dépend de la capacité de chacun-e à cultiver les relations génératrices d'affects positifs et à se préserver de celles qui affaiblissent leur puissance d'agir. La notion de puissance se rapproche ainsi de l'idée de liberté chez Hannah Arendt, qui la concevait comme dépendante de notre faculté de nous lier aux autres afin de générer des commencements – afin de changer le monde. Cette conception non libérale et proprement politique de la liberté ramène cette notion vers un idéal de l'être agissant, dont la liberté est coextensive d'un univers relationnel d'interdépendances et de transformation du commun. Elle ouvre ainsi la voie, contre l'imaginaire ascensionnel qu'entretient et dont bénéficie le complexe étatico-capitaliste de

l'art, à un imaginaire occupationnel, ancré dans des lieux et des communautés fortes, capable de produire une force politique.

## Chapitre 2 – Liberté artistique et autonomie de l'art : un tour d'horizon

Le mot « liberté », c'est comme un cheveu sur la langue, qui tourne et qui tourne dans beaucoup de bouches, jusqu'à créer des démangeaisons et l'impression d'avoir la tête couverte de punaises.

– Un ami artiste

Pour comprendre les liens conceptuels qui sont aujourd'hui mis de l'avant entre art et liberté, il faut saisir comment s'est construite cette association tout à fait contingente. Si elle peut nous paraître, en Occident et à l'heure actuelle, comme une évidence, il s'agit pourtant d'une idée typiquement moderne, dont l'essor suit de près ceux de la pensée libérale et du capitalisme. Patricia Esquivel (2008), dans un essai consacré à l'autonomie de l'art, parle d'ailleurs de celle-ci comme d'une « idéologie ». Ce chapitre me permettra de présenter brièvement les origines de cette association, son déploiement dans la théorie esthétique moderne et, au-delà, ses résonances avec la pensée libérale qui émerge au même moment, de même que diverses théories et mouvements politiques qui l'ont soumise à une déconstruction convaincante, mais dont les effets sur l'imaginaire des artistes – c'est mon hypothèse – demeurent limités.

### 2.1 Considérations lexicales

Lorsque je présente la liberté comme une « idée typiquement moderne », j'emploie le terme « moderne » pour désigner à la fois une période historique et une idéologie. Pour Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira (s. d., s. p.), la modernité est d'abord un « mode de civilisation » qui s'oppose à la tradition et qui, à ce titre, n'a pas de contours historiques

clairs : être moderne, c'est être de son temps. Je considérerai néanmoins la modernité, avec André Akoun, comme « le mode de vie et d'organisation sociale, la configuration culturelle [...] qui est apparue en Europe vers le XVI<sup>e</sup> siècle et dont la lente cristallisation avait commencé dès le XV<sup>e</sup> siècle » (Akoun, s. d., s. p.)<sup>21</sup>. Elle « trouve ses fondements philosophiques et politiques » aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, « d'abord avec les penseurs du contrat social – [Thomas] Hobbes, [John] Locke, [Jean-Jacques] Rousseau ou [Immanuel] Kant – qui modifieront radicalement la vision du politique et de la société. La modernité s'énonce dès lors sous le nom de « progrès » et sous le programme des Lumières. » (*ibid.*) Elle se caractérise, sur le plan politique, par l'avènement de l'État monarchique centralisé et de ses techniques administratives; sur le plan scientifique, par le développement des sciences naturelles et physiques; culturellement, par la sécularisation des arts et des sciences (Baudrillard, Brunn et Lageira, s. d., s. p.); et, économiquement, par le développement du capitalisme (Meiksins Wood, 2014). Idéologiquement, elle se démarque notamment par une conception progressiste et linéaire du temps, et une exaltation du sujet et de son individualité : deux idées que les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle mettront à l'honneur (Baudrillard, Brunn et Lageira, s. d.; Taylor, 1997).

Dans le champ de l'histoire de l'art, le terme parent « modernisme » doit être compris différemment. Il désigne les pratiques artistiques qui, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début

---

<sup>21</sup> Ellen Meiksins Wood souligne que la temporalité de la modernité est sujette à de vives polémiques chez les historien·nes. Plusieurs proposent un départage entre une « première modernité », qui s'étendrait approximativement « de 1500 (ou 1492?) à 1800, ou peut-être 1789 ou même 1776 », et la modernité proprement dite. À son tour, la modernité sera variablement comprise comme une période historique qui perdure actuellement ou qui prend fin dans les années 1960 avec la postmodernité. (Meiksins Wood, 2014, ch.1).

Dans le domaine philosophique, Étienne Balibar (2006) retient la distinction entre une première et une seconde modernité. La première correspond à « l'âge classique » et à une attention à la problématique de « la souveraineté transcendante », à laquelle répondent les théories du contrat social. La seconde est inaugurée par les révolutions industrielles et démocratiques, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

du XX<sup>e</sup> siècle, s'intéressent d'abord à la matérialité de leur médium et au processus de création comme principal objet d'attention (Gardner, 1991, p. 953; Calhoun, 2002). À ce sujet, le critique d'art Clement Greenberg (1909-1994), l'une des figures phares du modernisme, écrit : « The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. » (Greenberg, 1995, p. 85)

Quelques clarifications préliminaires s'imposent également au sujet du champ lexical de la liberté que j'emploierai dans cette thèse, en particulier en ce qui a trait aux expressions « liberté artistique » et « autonomie de l'art », si étroitement liées l'une à l'autre qu'on ne se donne souvent pas la peine de les distinguer<sup>22</sup>.

Les termes « autonomie » et « liberté » sont parfois difficiles à départager dans la théorie politique moderne, où ils se côtoient de près. Dans l'autonomie – du grec *αὐτὸνομία* : « droit de se régir par ses propres lois, indépendance, autonomie » (CNRTL) – il y a l'idée de règle ou de loi (le *nomos*) que l'on s'impose à soi-même (*auto*). Chez des penseurs comme Kant (1724-1804) et Rousseau (1712-1778), cette faculté de suivre ses propres lois est ce qui constitue la liberté, mais cette relation étroite entre les deux termes varie d'une époque et d'un·e auteur·ice à l'autre.

Pour les Grecs anciens, l'autonomie est une notion relative à l'État : « Autonomy was first used by the ancient Greeks to describe city-states that had the power to legislate their own laws and direct the course of their own affairs. [...] The original implication of

---

<sup>22</sup> Par exemple, Anne Souriau (Souriau, 2010), emploie l'expression « liberté de l'art » pour parler de l'autonomie de la discipline artistique, tandis que Travis T. Anderson (2015) utilise les termes « autonomie » et « liberté » de façon interchangeable.

autonomy was pejorative when applied to the individual. » (Seeskin, 2005, p. 186) En revanche, l'homme libre est celui qui, n'étant pas esclave, peut participer aux affaires de la cité (Freitag, 2011, p. 84-85). Or la capacité qu'ont certains hommes de se rassembler pour créer « un commencement par lequel quelque chose de nouveau entre dans le monde » (Arendt, 2014b, p. 215) demeure soumise à l'ordre du cosmos : « [G. W. Friedrich] Hegel notait déjà que, si les Anciens se savaient libres comme citoyens, ni Platon ni Aristote n'ont su que l'homme comme tel est libre » (Renaut, 2015, p. 406). Leur liberté de participer à la vie politique exclut l'idée d'une agentivité radicale du sujet qui s'imposera au cours de la modernité.

Avec cette dernière, l'individu devient la source de la règle, si bien que l'on peut associer autonomie et individu. Soustrait aux lois hétéronomes du cosmos, de la nature et de la religion, l'individu souverain peut trouver en lui-même les fondements des règles qu'il se donne. Sur le plan politique, cela signifie qu'il ne peut légitimement être soumis à la volonté d'un tiers, fût-ce celle de l'État, autrement que de manière consentie : « authority flows not from the ruler downwards but from the citizens – conceived as free rational agents with an equal share in society – upwards » (Seeskin, 2005, p. 187). Cela signifie aussi que la règle elle-même est internalisée, avec pour effet que la liberté perd la connotation collective qu'elle avait chez les Grecs. Selon Charles Taylor, Kant introduit une nouvelle conception de l'autonomie, pour laquelle la liberté réside dans l'agentivité *rationnelle et morale* de l'individu : « [This idea] seems to offer a prospect of pure self-activity, where my action is determined not by the merely given, the facts of nature (including inner nature), but ultimately by my own agency as a formulator of rational law. » (Taylor, 1989, p. 364)

Il y a donc, avec l'entrée dans l'ère moderne, un déplacement de la définition même de l'autonomie, qui, dans la pensée libérale, se vide de sa dimension politique (Arendt, 2014b)<sup>23</sup>. La « radicalisation de l'individualisme » dans la modernité (Renaut, 2015, p. 408) peut aussi mener à une dissociation entre autonomie et liberté : c'est alors l'indépendance qui définit la liberté, excluant toute notion de règle, hétéronome ou autonome. Dans les deux cas, l'autonomie tend à perdre sa dimension collective pour se centrer sur l'individu comme source de la loi<sup>24</sup>.

Bref, l'autonomie, qui implique l'idée de règle, peut aussi bien se confondre avec la liberté et en devenir la norme aussi bien que s'y opposer, lorsque la liberté est conçue comme indépendance. L'autonomie peut aussi diversement être une propriété du collectif (le peuple ou l'État) que celle de l'individu, auquel cas elle perd sa dimension politique.

Dans le champ de l'art, la notion d'autonomie apparaît précisément au moment où l'art se sépare du politique : l'art autonome est l'art (comme sphère d'activité) qui cesse d'obéir aux règles d'autrui (le politique, l'Église) pour se donner ses propres règles et institutions. On parle donc généralement d'autonomie *de la discipline* artistique. On parlera plutôt de liberté artistique ou de liberté de création pour faire référence à la possibilité, pour l'artiste, de créer et de partager ses œuvres sans entraves. Ces dernières pourraient provenir, comme dans le cas de l'autonomie de l'art, des sphères politique ou religieuse, mais aussi d'autres sources subjectives ou objectives. C'est pourquoi la liberté de l'artiste est aussi

---

<sup>23</sup> Nous verrons plus loin dans ce chapitre que la préoccupation au sujet de la participation politique des individus ne disparaît pas dans le libéralisme, mais qu'elle cesse de constituer une fin pour devenir un moyen d'assurer les libertés.

<sup>24</sup> Néanmoins, la définition politique de l'autonomie persiste dans des courants de pensée minoritaires mais influents, comme la pensée républicaine, dans laquelle « la liberté, ou l'autonomie, c'est la faculté de n'obéir qu'à la loi qu'on s'est soi-même fixée » (Spitz, 1995, p. 451). Quentin Skinner (2000) mentionne aussi la théorie néo-romaine du XVII<sup>e</sup> siècle, inspirée de la Rome antique et dans laquelle la liberté des individus ne peut advenir que dans un État libre et gouverné par les citoyens.

indissociable de sa capacité à suivre ses propres règles, contre la norme sociale. Autrement dit, la liberté de l'artiste dépend de l'autonomie de sa volonté comme sujet créateur.

Dans l'entrée « Liberté » de *Vocabulaire esthétique* (Souriau, 2010), Anne Souriau mentionne également la « liberté de l'œuvre », qui se manifesterait par la propension des éléments de l'œuvre à paraître animés d'une vie propre, indépendante de la volonté de l'auteur-ice. Plus loin dans ce chapitre, nous verrons que la philosophie esthétique est née d'un intérêt pour l'autonomie du sujet dans son appréciation de l'œuvre d'art – soit l'autonomie par rapport à toute considération non esthétique. Ces quelques éléments soulignent déjà l'importance du lexique de la liberté et de l'autonomie dans les discours modernes et actuels sur l'art.

Pour simplifier les choses, nous pouvons dire que l'autonomie est le cadre conceptuel, institutionnel et social dans lequel pourra se développer la notion moderne de liberté artistique – à la fois le cadre d'une discipline qui, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, se développe en partie à l'abri des pouvoirs politiques et religieux, et celui d'un sujet créateur qui s'affranchit progressivement de Dieu dès le XVII<sup>e</sup> siècle, avec la philosophie cartésienne. Dans ce contexte, la liberté de l'artiste apparaît comme la manifestation de sa capacité à s'emparer des principes de cette double autonomie et à en faire la démonstration. Il s'agit moins, nous le verrons, d'une réalité que d'un critère d'évaluation subjectif.

Cela n'empêche pas la liberté artistique et l'autonomie de l'art de reposer sur un ensemble très concret d'outils qui permettront à ces critères de s'imposer dans l'imaginaire collectif et, par la suite, de modifier considérablement les possibilités et les conditions de travail des artistes dans les sociétés libérales. La protection de la liberté artistique est



étroitement liée, en Occident, à l'instauration d'une sphère autonome de l'art, redevables de développements conceptuels, juridiques et politiques qui s'amorcent dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. À mesure que s'impose l'idée que le grand art ne peut advenir que dans un contexte de liberté optimale pour l'artiste, des lois apparaissent qui protègent activement cette liberté en garantissant l'autonomie de la discipline, et le principe selon lequel l'art doit être évalué à l'aune de ses propres règles. Ainsi en est-il des lois sur le droit d'auteur, qui naissent précisément à cette époque charnière. Apparaissent également les institutions qui seront, dès lors, chargées d'établir ces règles esthétiques et de les appliquer, comme les musées et les académies.

## 2.2 La liberté artistique comme droit

I wish we could just call that censorship...

– Ahmad Naser Sarmest (SAC et IFACCA, 2023)<sup>25</sup>

Dans les États de droit, il est impossible de séparer la liberté artistique du terrain légal qui l'encadre. Au Canada, la liberté artistique n'est pas un droit juridique spécifique, mais elle fait l'objet d'une protection implicite en vertu de l'alinéa 2b de la Charte des droits et libertés<sup>26</sup>, qui protège la « liberté d'expression » des individus contre d'éventuels empiètements de l'État. Cette liberté – comme les autres libertés individuelles – n'est

---

<sup>25</sup> S'exprimant dans le cadre du 9<sup>th</sup> World Summit on Arts & Culture (Stockholm, 2023), le directeur de l'Afghanistan National Institute of Music, M. Sarmest, voulait ainsi souligner que l'ampleur de la charge du gouvernement des talibans contre la culture se situait bien au-delà des enjeux généralement regroupés sous le terme « censure ». Selon lui, la réalité afghane correspond plutôt à un génocide culturel.

<sup>26</sup> Cet alinéa de la Charte prévoit la protection de la liberté « de pensée, de croyance, d'opinion et d'expression, y compris la liberté de la presse et des autres moyens de communication » (Gaudreault-DesBiens, 1996, p. 161).

cependant pas absolue, et la jurisprudence a établi qu'elle doit être évaluée dans sa relation aux principes et aux valeurs démocratiques du pays, en particulier l'égalité (Gaudreault-Desbiens, 1996). Au-delà de toutes disputes philosophique ou sémantique, les cours de justice déterminent les barrières effectives qui protègent et encadrent la liberté artistique.

C'est d'ailleurs sur ce terrain que l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) aborde ses luttes pour la liberté artistique. Pour cette organisation, la liberté artistique est un ensemble de droits concernant d'abord les créateur-rices, mais aussi la totalité des humains, et qui fait, en théorie du moins, l'objet d'une protection internationale. Elle inclut :

le droit à la création sans censure ni intimidation; le droit au soutien, à la diffusion et à la rémunération des activités artistiques; le droit à la liberté de circulation; le droit à la liberté d'association; le droit à la protection des droits sociaux et économiques; le droit à la participation à la vie culturelle. (UNESCO, 2019)

L'UNESCO a aussi chapeauté une convention défendant le droit à la diversité culturelle (Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles), faisant ainsi de la liberté artistique un droit des peuples. Ces conventions internationales font pourtant dans divers États l'objet d'enfreintes multiples et même coordonnées, et ayant pour résultats des menaces très concrètes envers les artistes qui tentent de faire valoir leur liberté artistique<sup>27</sup>. Les périls que doivent affronter les artistes du Bangladesh, de Chine ou d'Iran lorsqu'ils choisissent de faire respecter leur liberté

---

<sup>27</sup> Le site web de l'organisation militante Artists at Risk recense divers cas d'empêchement à la liberté des artistes, partout à travers le monde (Artists at Risk, s. d.). Cet organisme, fondé par PEN America, a pour mission d'assister les artistes victimes de persécution et d'amplifier la circulation de leurs histoires. PEN America défend les droits des écrivain-es et la liberté d'expression en sol étatsunien depuis 1922 (PEN America, 2023).

artistique (et politique) forcent à relativiser la puissance des « censures » que peuvent subir les artistes dans une démocratie libérale comme le Canada.

Mais, plutôt que de nous amener à nous détourner de cet enjeu au prétexte que « les choses sont bien pires ailleurs », les dangers auxquels doivent faire face les artistes dans les États autoritaires – ou ceux dont les croyances ou l'identité les exposent, même dans les sociétés libérales, à des violences non moins terribles – devraient nous inviter à un examen lucide des usages que nous faisons, ici et maintenant, de la liberté que nos prédécesseur-es nous ont laissée en héritage.

### **2.3 La notion de liberté dans l'esthétique moderne : Kant, Schiller et les romantiques**

L'esthétique comme discipline autonome prend forme au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est redevable, d'une part, des développements d'une philosophie du sujet rationnel autonome qui, soustrait à l'autorité de Dieu, est reconnu capable d'interpréter le monde à partir de ses propres facultés. D'autre part, comme l'affirme Marc Jimenez (1997), elle n'est possible que dans le contexte d'un examen des limites de cette raison. Les théories empiristes, qui prennent forme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sous les plumes de penseurs comme Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704) et David Hume (1711-1776), ouvrent la réflexion sur la place des sens dans la formation des connaissances. C'est une époque agitée par des discussions philosophiques sur le beau, au sein desquelles s'instaure l'idée que l'art peut être apprécié selon des critères raisonnés, mais aussi celle voulant qu'un « je ne sais quoi » (André Félibien, 1619-1695) résiste à la « raison mathématique et logique », quelque chose comme une « raison esthétique » (Jimenez, 1997, p. 78). C'est de ce « je ne

sais quoi » qui excède la raison conceptuelle et qui relève en partie de l'expérience sensible, mais qui peut néanmoins être discuté et produire de la connaissance, que l'esthétique deviendra science. Parmi les philosophes qui contribueront à implanter cette science nouvelle, Immanuel Kant (1724-1804) est celui qui offrira à l'art le marchepied décisif sur le chemin de son autonomisation<sup>28</sup>.

Dans le système philosophique kantien, le beau occupe une position nodale. Le jugement esthétique, auquel Kant consacre la première partie de la troisième critique (*Critique du jugement esthétique*, 1790), permet de faire le pont entre les domaines de la raison et de la morale, objets des deux critiques précédentes (*Critique de la raison pure*, 1781, et *Critique de la raison pratique*, 1788). « C'est au beau dans la nature et à l'art que revient la mission de montrer qu'il est possible de franchir l'"incommensurable abîme" qui sépare la nature de la liberté (Sherringham, 1992, p. 159) – autrement dit, ce à quoi l'on accède par l'expérience empirique et ce par quoi l'on accède par l'exercice de l'entendement<sup>29</sup>. Chez Kant, et grâce à la faculté de jugement esthétique, « la théorie du goût [trouve] une place indépendante et une dignité équivalente à la théorie du vrai (faculté de la raison pure) et à la théorie du bien (faculté de la raison pratique) » (Esquivel, 2008, p. 59)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Il s'agit, bien sûr, d'un survol extrêmement succinct et donc réducteur de l'histoire de la naissance de la discipline esthétique. Pour une histoire détaillée, voir le chapitre « L'autonomie esthétique », dans Marc Jimenez (1997).

<sup>29</sup> Une présentation complète de la place du beau dans le système kantien excéderait largement l'objet de cette thèse, mais je suggère aux lecteur-rices de consulter la synthèse qu'en fait Marc Sherringham au chapitre IV de son *Introduction à la philosophie esthétique* (1992).

<sup>30</sup> Il faut remonter à la philosophie grecque ancienne pour saisir la nouveauté de la place attribuée à l'art dans la pensée moderne. À une époque où l'art ne constitue pas un champ d'études distinct (Sherringham, 1992, p. 37), Platon (428/27-348/47 av. J.-C.) a ainsi fameusement réduit celui-ci à une imitation d'imitation du réel, une cause d'éloignement de la Vérité et une « imitat[ion] des simulacres de la vertu » (Platon, 2004 [circa -370], p. 490 (Livre X, 601a). Insuffisant, trompeur et même dangereux sur les plans de la connaissance et de l'éthique, l'art doit être sévèrement encadré ou expulsé de la cité.

La faculté de jugement esthétique permet de rallier intuition subjective et loi universelle. Face au beau, le sujet exerce son propre jugement, mais cet exercice subjectif le ramène vers l'universel : bien qu'il n'y ait pas de concept pour l'expliquer, le beau est beau pour tout le monde – d'après Kant, du moins. Le plaisir que nous éprouvons dans la contemplation du beau a cette particularité d'être désintéressé : « Le jugement de goût se distingue de la sensation des sens, mais aussi du jugement de connaissance et du jugement normatif-critique, c'est-à-dire qu'il est libre par rapport au fondement moral. » (Esquivel, 2008, p. 62) Le plaisir que nous fait éprouver l'expérience de cette unité est l'unique finalité du beau, une finalité qui se trouve dans le sujet qui contemple et non dans l'objet contemplé; le beau n'a pas de fin intrinsèque – ni morale ni pédagogique – ce pour quoi Kant parle d'une « finalité sans fin » du jugement esthétique.

Friedrich von Schiller (1759-1805), poète et philosophe allemand, contemporain et émule de Kant, reprend cette dissociation fondatrice du beau et du bien, si importante dans les discours actuels sur la liberté artistique, en lui ajoutant une dimension politique. Pour Schiller, c'est par l'éducation esthétique que l'on peut et doit former les citoyen-nés d'une société libre, en évitant toutefois de verser dans le moralisme. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), Schiller fait de l'art la condition de la liberté politique, suivant l'idée kantienne que l'art seul peut réconcilier *spontanément* raison et sensibilité. C'est par l'entraînement de cette faculté que possède l'individu à atteindre un accord non contraint entre la règle du devoir et l'intuition des sens, que les humains pourront reproduire cet accord à l'échelle de la société, condition de la vie démocratique et donc, de la liberté politique. Tout comme Kant, Schiller enterre l'antique association

entre l'art et le bien, émancipant ainsi l'art de toute fonction morale, mais il l'affuble par ailleurs d'un rôle politique dans et par le libre exercice des facultés de jugement esthétique.

La philosophie kantienne confère au domaine du beau – et donc à l'art – une place qui lui est propre : « Avec le criticisme [kantien], l'art est pensé comme quelque chose de fondamentalement autre que la connaissance, la morale, la politique ou la religion. » (Sherringham, 1992, p. 173) Et cette chose est liée à notre expérience de la liberté, mais sans qu'elle ne soit régie par des impératifs, comme c'est le cas chez Kant du jugement moral. Selon Sherringham, Kant « installe l'esthétique au plus intime du sujet comme le sentiment de soi qu'éprouve la subjectivité dans sa liberté » (1992, p. 225). La contemplation du beau permet au sujet de prendre conscience de sa liberté, dans une expérience qui l'unit à la communauté humaine.

En outre, Kant introduit une distinction importante entre la beauté et le sublime, que reprendront les romantiques après lui. Alors que le beau, qui est à la mesure de nos facultés, induit le plaisir, le sublime est un sentiment qui survient lorsque l'on se trouve face à l'incommensurable, et il peut être terrible : « La nuit est sublime, le jour est beau. » (Kant, 1955, § 25, p. 33) Bien que Kant exclut l'art de sa théorie du sublime (seule la nature peut nous faire éprouver le sublime), les penseur-euses et artistes romantiques auront tôt fait d'étendre la portée du concept pour draper l'art d'une grandeur inédite.

Pour les romantiques, en effet, l'art ne se limite pas au beau. Chez elleux<sup>31</sup>, l'art revendique la laideur, le grotesque, la démesure. En l'élevant vers les vertiges du sublime,

---

<sup>31</sup> Bien que je continue, ici, d'utiliser l'écriture inclusive afin de souligner qu'une pensée n'est pas que le fruit de ses contributeur-ices les plus connu-es, il me semble à propos de préciser que les artistes et les philosophes à qui est attribuée l'esthétique moderne étaient des hommes. Ce fait n'est pas insignifiant au regard du modèle d'artiste (génial-e) et du type de réception (désintéressée) dont ils ont fait la promotion –

iels en font une fenêtre par laquelle l'humain peut – comme devant les rochers surplombants et les ouragans de Kant – prendre la mesure de sa propre puissance<sup>32</sup>. En se réclamant du sublime, l'art échappe aux règles du charme et de l'équilibre :

Sur le plan artistique, cela signifie que la liberté d'invention formelle est elle aussi infinie, sans règles, sans prescriptions. Il ne dépend que de nous d'user de cette liberté et d'en fixer les limites. Nous sommes, en quelque sorte, seuls maîtres du jeu. (Jimenez, 1997, p. 157)

Pour atteindre le sublime, l'artiste doit enfreindre les règles qui, dans le modèle classique, ceignaient l'art, et se libérer du carcan du bon goût et de l'académie.

Avec le romantisme, l'art ne réclame plus simplement son autonomie, mais bien sa souveraineté sur les autres modes de connaissance (Esquivel, 2008, p. 94-104; Taylor, 1989, p. 419). L'art érudit – à l'inverse des produits destinés au grand public – prétend désormais nous permettre d'accéder à la Vérité, aux côtés de (ou contre) la philosophie et la religion. Et le vecteur de cette communication, c'est l'artiste. Comme le déclare le poète Percy B. Shelley (1792-1822), en 1821 : « Les poètes sont les législateurs non reconnus du monde. » (cité dans Esquivel, 2008, p. 96)

Alors que Kant proposait une esthétique de la réception (qui répond à la question : qu'est-ce qui se produit lorsque l'on contemple une œuvre ou une chose belle?), les romantiques développent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle une esthétique de la

---

qui, comme nous le verrons, avantagent le genre masculin en faisant totalement fi du contexte socioéconomique de ces deux activités.

<sup>32</sup> « Des rochers audacieusement surplombants et comme menaçants, des nuages orageux se rassemblant dans le ciel et s'avancant au milieu des éclairs et du tonnerre, des volcans dans toute leur puissance de destruction, des ouragans semant après eux la dévastation, l'immense océan soulevé par la tempête, la cataracte d'un grand fleuve, etc., ce sont là des choses qui réduisent à une insignifiante petitesse notre pouvoir de résistance comparé à de telles puissances. Mais l'aspect en est d'autant plus attrayant qu'il est plus terrible pourvu que nous soyons en sûreté; et nous nommons volontiers ces choses sublimes, parce qu'elles élèvent les forces de l'âme au-dessus de leur médiocrité ordinaire, et qu'elles nous font découvrir en nous-mêmes un pouvoir de résistance d'une toute autre sorte, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature. » (Kant, 1955, § 33, p. 41)

création et une représentation de l'artiste qui laisseront leurs marques<sup>33</sup>. Ce sont elleux qui porteront à son comble la notion de génie (déjà présente chez Kant et d'autres avant lui), qui « va devenir le sujet absolu, c'est-dire le sujet qui est à l'origine de son propre monde. » (Sherringham, 1992, p. 259). Théorie de la réception et théorie de la création formeront, d'après l'historienne féministe Griselda Pollock (1949- ), les « twin cores of art history's ideology – the sanctity of the artist and the autonomy of art » (Pollock, 1983, p. 41).

Le génie constitue l'un des piliers du mythe moderne de l'artiste qui prend forme à cette époque (Bätschmann, 1997). Ce mythe considère l'artiste comme un individu qui fait ses propres règles : « Les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand », écrit Denis Diderot (1713-1784) dans son *Encyclopédie* (Jimenez, 1997, p. 101). En contrepartie de cette autonomie, il est condamné-e à demeurer en marge de la société et à vivre dans la pauvreté, voire à être en proie à la folie. Cet être maudit, marqué par le sacrifice de soi au profit de son art, s'apparente à une figure messianique, investie d'une mission supérieure. La volonté qui l'habite – son inspiration – est à la fois sienne et autre, fruit d'un don aussi inné (Soussloff, 1997) qu'inexplicable (Jimenez, 1997, p. 100). D'abord conçue dans la modernité comme une force extérieure à l'artiste – Dieu ou la Nature, dans tous les cas une puissance hors du monde des humains – cette inspiration sera progressivement intériorisée, ramenée au cœur de ce nouveau sujet créateur. Si l'artiste reste soumis-e à quelque chose, ce quelque chose

---

<sup>33</sup> Par souci de précision, il faut distinguer entre les philosophes et les artistes romantiques. Parmi les premiers, on comptera Arthur Schopenhauer (1788-1860) et Friedrich W. J. Schelling (1775-1854), auxquels Marc Sherringham (1992) ajoute G. W. Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Nietzsche (1844-1900) et Martin Heidegger (1889-1976), en raison de leurs affinités sur le sujet de l'art. Parmi les seconds, mentionnons les peintres Caspar David Friedrich (1774-1840), Johann Heinrich Füssli (1741-1825), J. M. William Turner (1775-1851), Théodore Géricault (1791-1824) et Eugène Delacroix (1798-1863), l'écrivaine Mary Shelley (1797-1851) et les poètes Percy Bysshe Shelley (1792-1822), William Blake (1757-1827), Gérard de Nerval (1808-1855) et Victor Hugo (1802-1885).



échappe désormais à toute restriction mondaine. L'artiste moderne est, dit-on, résolument libre.

## 2.4 Le génie hors du monde... et le monde qui le crée

Philosophes et artistes se sont donc rencontré·es, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la formation d'un discours qui présente l'artiste comme un être délié de toute attache, si ce n'est l'obligation d'exprimer le feu qui l'habite et que l'on nomme communément « génie ». Cependant, l'avènement de cette figure résolument moderne n'est pas qu'un produit du monde des idées : c'est aussi, bien sûr, un produit historique, dont on peut déjà rappeler les circonstances.

Le passage d'un art basé sur les règles de l'imitation, ayant une valeur instrumentale et morale, à un art ayant ses propres règles, un « art pour l'art », a souvent été interprété comme la conséquence d'une sécularisation de l'art (Woodmansee, 1994, p. 20), soit de son détachement de l'autorité de l'Église. L'historienne de l'art Martha Woodmansee défend plutôt la thèse que ce sont les transformations matérielles de production et de réception de l'art qui sont à l'origine de ce tournant :

[T]he momentous shift from the instrumentalist theory of art to the modern theory of art as an autonomous object (...) is rooted in the far-reaching changes in the production, distribution and consumption or reading material that marked the later eighteenth century [in Germany]. (1994, p. 32)

La perspective de Woodmansee – qu'elle partage avec d'autres historien·nes comme Catherine Soussloff (1997), Jerrold Seigel (1986) et Oskar Bätschmann (1997) – permet de mieux contextualiser, socialement et politiquement, l'avènement de l'imaginaire de l'art autonome. À la Renaissance européenne, on quitte un modèle d'organisation économique

du travail artistique basé sur les corporations pour développer un modèle d'entrepreneuriat, où l'artiste propose un produit qui lui est propre et qui porte sa signature (Jimenez, 1997, p. 41). Progressivement, l'artiste s'émancipe de la figure de l'artisan qui grevait son statut social dans le modèle classique de la théorie de l'art<sup>34</sup>. Selon Nathalie Heinich, l'utilisation du terme même d'« artiste » pour parler d'un-e peintre ne devient pertinente qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'émerge le nouveau « statut professionnel, récent et plus prestigieux, de l'académie » (2005, p. 16 et 46). Cette professionnalisation des arts plastiques, comme la peinture et la sculpture, correspond à sa libéralisation, c'est-à-dire à son assimilation aux lettres, aux sciences et aux autres arts libéraux :

Pour cela, deux conditions étaient rappelées : premièrement, que le praticien ait acquis un certain niveau de compétence, pas seulement manuelle mais intellectuelle [...]; et, deuxièmement, qu'il exerce de façon libérale, en ne commercialisant que ses propres œuvres [...] – autrement dit, qu'il ne soit ni artisan ni commerçant. (Heinich, 2005, p. 47)

Cette élévation sociale accompagne le développement de certaines techniques (comme la perspective) et de discours qui rapprocheront les arts des sciences et des intellectuel·les. À mesure qu'on leur reconnaît des qualités outrepassant la maîtrise technique, les arts auparavant décrits comme « mécaniques » (l'architecture, la peinture et la sculpture) se verront attribuer une nouvelle proximité avec les arts dits « libéraux » (la musique et la poésie), seuls considérés comme aptes à nous rapprocher du Vrai dans le modèle esthétique classique (Sherringham, 1992, p. 150; Jimenez, 1997, ch. 1). Cette alliance de tous les arts en un même ensemble, l'Art, constituera l'une des conditions de l'émergence d'une théorie esthétique apte à les embrasser tous.

---

<sup>34</sup> Je me réfère ici à la définition de Sherringham (1992), qui considère que le modèle classique émerge dans la Grèce antique au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère, se poursuit à l'époque médiévale et n'est réellement ébranlé qu'au siècle des Lumières.

L'élévation sociale des artistes est cependant menacée par le développement des techniques de reproduction et par l'explosion des publics qu'elle autorise. À mesure que l'art sous toutes ses formes devient plus accessible, de nouveaux publics émergent, qui sont moins instruits et dont les attentes envers l'art diffèrent de celles des élites aristocratiques. C'est d'ailleurs la multiplication des publics, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut à la source des nouvelles théories esthétiques du goût, c'est-à-dire de la réception, dont celle de Kant. Or à mesure que croît leur apport à l'économie des arts, la survie des créateur·ices dépend davantage de ces publics inédits. On assiste alors à l'émergence de ce qu'Oskar Bätschmann appelle « l'artiste d'exposition » (*exhibition artist*) (1997, p. 9-10), dont la valeur découle de la réception par le public et les critiques d'art<sup>35</sup>. En littérature, l'absence de protection des droits des auteur·ices rend ces dernier·ères extrêmement vulnérables à l'essor massif de la copie, alors que le marché littéraire se développe pour ainsi dire sans elleux (qui veut payer l'artiste, alors qu'il suffit de le copier?) Woodmansee défend que c'est cette précarisation économique qui amène les artistes à adopter le discours de distinction que l'on retrouve au cœur de l'esthétique moderne. Le pouvoir accru d'un lectorat plus attiré par les œuvres de divertissement relègue les artistes « difficiles » dans l'ombre du marché. C'est donc *contre* ce lectorat que tenteront de se positionner les auteur·ices négligé·es, encourageant le développement d'un discours de distinction entre le « grand art » (le leur) et la culture populaire. Condamnant le grand public pour ses

---

<sup>35</sup> « The exhibition artist became established as the new main type, replacing both the court artist and the artist who maintained a commercial workshop or studio, accepting commissions from various patrons or painting for the market. The change only became possible when exhibitions became institutionalized and the public emerged as the new recipient for works of art and the new power in the art world. Journalist art critics responded to the competition between artists by claiming to express public opinion. [...] Success at an exhibition became the main criterion by which prospective purchasers, patrons, and perhaps the artists themselves, judged.” (Bätschmann, 1997, p. 9)

préférences « vulgaires », ces auteur·ices rejettent le goût comme critère valable du jugement esthétique. Émerge ainsi une esthétique où l'œuvre et, surtout, l'artiste deviennent les dépositaires de la vraie valeur de l'art. C'est d'autant plus vrai que l'inspiration, autrefois attribuée à une puissance divine ou naturelle, a été relocalisée *au cœur* de l'artiste, contribuant à faire de celui-ci l'unique source de l'œuvre – et détenteur·ice légitime des droits sur celle-ci. Le même gain accompagne (au moins virtuellement) le déplacement du critère de la règle (qui uniformise) vers celui de l'originalité (qui singularise).

Selon Woodmansee, la survalorisation de l'artiste que l'on retrouve dans le mythe du génie a donc avant tout une fonction utilitaire et économique : elle donne aux artistes un point d'appui pour revendiquer une meilleure protection et une meilleure rémunération de leur travail. Bref, si la contemplation de l'art est désintéressée, la production du discours romantique ne l'est pas tout à fait. L'essor d'un marché de masse pour l'art alimente celui de la figure de l'artiste singulier·ère, délié·e des attentes du public et des contraintes mondaines, mais soumis·e aux élans créateurs qui l'habitent. Et ce discours pose les bases d'un détachement de l'artiste face au monde tout comme d'une relation complexe et tissée de paradoxe au politique.

## 2.5 Quelles formes de liberté?

Le paradigme moderne de l'art, tel qu'il se met en place dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, associe donc directement art et liberté. Il le fait dans une théorie de la réception qui met l'emphasis sur la qualité désintéressée de la contemplation du beau,

promouvant ainsi une forme subjective et intérieure de liberté : c'est la faculté de jugement esthétique qui permet au sujet d'appréhender sa propre liberté. Si cette théorie ouvre une fenêtre « politique », ainsi que le prétend Schiller, la politique se limite ici à un genre de communion des esprits – concorde satisfaite de l'humanité dans sa certitude d'un partage universel du sentiment du beau – qui contribuerait à un développement des facultés nécessaires à la vie démocratique. Or, sous ce vernis politique, on peut dire que « [l]'expérience esthétique, par son caractère désintéressé, se constitue [...] en tant que refuge du monde, de ses préoccupations pratiques, morales et sociales ainsi qu'en tant qu'antithèse du discours rationnel ou conceptuel qui le gouverne. » (Esquivel, p. 102)

Le paradigme moderne fait aussi reposer sa théorie de la création sur un imaginaire de la liberté, de l'artiste cette fois : est artiste celui qui parvient à s'émanciper des règles, qu'elles soient sociales ou morales. L'objet artistique lui-même, de même que l'Art comme catégorie d'activités humaines, ne sont tels qu'à la condition de pouvoir imposer leurs propres règles et leurs propres institutions. Dans ce nouvel espace d'autonomie, l'artiste peut désormais créer en fonction de ses seules envies, lesquelles sont propulsées par une puissance qui réside au fond de son intériorité unique et profonde. Non seulement iel *peut* le faire, mais iel *doit* le faire, la liberté n'étant pas uniquement de l'ordre du possible, mais de la norme : elle devient un indice de la valeur de l'artiste, aux yeux de la communauté artistique comme à ceux du marché. Son originalité et son authenticité (et donc, son unicité, laquelle justifie son prix) en dépendent.

En quelques mots, la figure de l'artiste en est arrivée à être profondément associée à une

[f]orme atténuée de possession mystique, [un] enthousiasme, typiquement romantique, [qui] fait du travail artistique une affaire purement individuelle (c'est l'art *en personne*), fulgurante (c'est la convulsion du génie, opposée à la lente maturation de

la technique), élective (seuls y ont droit ceux qui sont doués), et quasi pathologique, singularisée jusqu'à la folie. (Heinich, 2005, p. 17)

L'artiste idéal-e, tel-le qu'on la-e pense dans la société moderne, conjugue liberté individuelle, refus du monde et perte de connexion avec tout ce qui, en soi-même, n'a pas pour mission première la création. Dégagé-e du monde, enjoint-e à faire fi des considérations basement mondaines, l'artiste subit aussi l'emprise potentiellement destructrice du génie qui l'habite.

Ces différentes facettes de la conception moderne de l'artiste en font une figure emblématique de la pensée libérale, qui s'est développée au même moment<sup>36</sup>. Dans les pages qui suivent, je tenterai de résumer en quoi consiste cette pensée et, plus précisément, ce qu'elle fait à la liberté. Ce pas de côté dans la théorie politique nous permettra de présenter dans les détails ce que je nommerai par la suite la « conception libérale de la liberté » (ou liberté libérale), pour appréhender le genre de mythologie politique qui accompagne l'imaginaire artistique des artistes. Il nous permettra aussi d'ouvrir la voie à une réflexion sur les limites de cette conception et sur de possibles alternatives à celle-ci, ce qui sera l'un des objectifs de cette thèse. Une telle réflexion me paraît indispensable aujourd'hui si l'on souhaite s'interroger sérieusement sur le rôle social et politique de l'art – une nécessité que les discussions récentes sur la liberté artistique et l'inclusion ont mise en évidence.

---

<sup>36</sup> C'est une affirmation qu'on retrouve notamment chez Charles Taylor, dans *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (1989). Cette association entre le modèle libéral et l'ethos de l'artiste s'est poursuivie, remaniée, par son identification au capitalisme de troisième vague, ou cognitif (Holmes, 2002; Moulrier-Boutang, 2010; Menger, 2002; Boltanski et Chiapello, 2011 [1999]).

### 2.5.1 *La liberté libérale*

Le libéralisme est plus qu'une théorie politique parmi d'autres. C'est, aujourd'hui, la théorie dominante dans les démocraties occidentales (Freitag, 2011, p. 84-85) et même, par son caractère hégémonique dans ces régimes, un paradigme au sens large d'un « ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes aux membres d'un groupe donné » (Kuhn, 1972, cité dans Willet, 1996, p. 2). Il comporte deux versants, l'un économique, l'autre philosophique (Balle, s. d.). Le premier, qui prend forme au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, d'abord avec les théories des physiocrates, puis avec celles d'Adam Smith (1723-1790) et de David Ricardo (1772-1823), défend une théorie basée sur les lois du marché (le capitalisme) où les interventions de l'État doivent être réduites au minimum afin de favoriser l'atteinte d'un équilibre supposé « naturel » entre les différents acteurs économiques et la production maximale de richesse – sans trop se préoccuper de sa juste répartition (la répartition « naturelle » y étant réputée la meilleure).

Le second trouve sa pleine réalisation politique à la même époque dans les Révolutions américaines (1776) et françaises (1789) (Balle, s. d.), mais ses racines philosophiques remontent au XVI<sup>e</sup> siècle. La Renaissance italienne et le protestantisme allemand posent les bases du libéralisme classique, avant qu'il ne trouve son plein essor dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle (Liebich, 2000). Il se manifeste d'abord comme réaction aux contraintes de la religion catholique, puis de celles du despotisme politique. Hobbes et Locke sont emblématiques de ce courant de pensée qui fournira à la théorie économique les clés philosophiques nécessaires à sa justification. Son implantation est si profonde qu'il est

aujourd'hui difficile de penser la démocratie sans le libéralisme<sup>37</sup>. Cela découle de l'impulsion historique de la pensée libérale, qui se construit justement comme « tentative de défendre les valeurs de liberté de choix, de raison et de tolérance face à la tyrannie, à l'absolutisme et à l'intolérance religieuse »<sup>38</sup> (Held, 2006 p. 59) pour une partie de la population<sup>39</sup>.

Que ce soit en tant que théorie économique ou politique, le paradigme libéral prend pour point de départ l'individu, dans son acception « asocial[e] et apolitique » (Liebich, 2000, p. 16). Celui-ci s'oppose à l'État (en tant qu'incarnation du collectif), contre l'intrusion duquel il s'agira de défendre les droits fondamentaux de l'individu. Pour les penseurs libéraux, la société n'est guère plus que la « somme des intérêts individuels » (Liebich, 2000, p. 18), un mal nécessaire afin de protéger ces droits – nommément « la liberté, la propriété, la sûreté, et la résistance à l'oppression », suivant la Déclaration française des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 (Légifrance, s. d.). Ces droits dits « naturels » (et sur lesquels repose la théorie économique libérale) comprennent une série de libertés individuelles, incluant la liberté de conscience, la liberté d'expression, la liberté d'association et la liberté de la presse.

Dans cette perspective, la liberté correspond à la possibilité pour l'individu de s'affranchir des liens de dépendance envers les institutions, notamment religieuses, et

---

<sup>37</sup> C'est ce qu'affirme C. B. Macpherson dans *Principes et limites de la démocratie libérale* (1985), dénonçant cette association comme étant abusive, du moins lorsque l'on considère le libéralisme en tant que théorie économique.

<sup>38</sup> Ma traduction. Texte original : « [as an] attempt to uphold the values of freedom of choice, reason and toleration in the face of tyranny, the absolutist system and religious intolerance ».

<sup>39</sup> Le « contrat social », qui en théorie suppose l'adhésion libre de l'ensemble de la population d'un État donné – et qui constitue l'assise argumentaire du libéralisme classique –, a laissé de côté des pans entiers de l'humanité. Pour une déconstruction des théories du contrat social du point de vue de la race, voir Charles W. Mills (2023); du point de vue du genre, voir Carole Pateman (2010); du point de vue de l'orientation sexuelle, voir Monique Wittig (2018); et, du point de vue de la classe, C. B. Macpherson (2004 [1962]).



envers la domination de l'État. La liberté, affirme John Stuart Mill (1808-18073), « consiste à faire ce qu'on désire » (1990 [1859], p. 211). Cet affranchissement est par ailleurs directement lié à la vie matérielle : le libéralisme est une pensée de la possession. Dans ses premières itérations, la liberté proclamée se limite à celle des propriétaires, et l'organisation sociale y est pensée dans le but de protéger les biens des possédant-es. Encore dans la théorie actuelle, selon Jean-Fabien Spitz, le droit est ordonné aux rapports des humains aux choses, plutôt qu'aux rapports des humains entre eux :

C'est à partir de la définition de l'homme dans son rapport avec les choses, comme producteur et comme propriétaire, que l'on peut entreprendre de construire le rapport des hommes les uns avec les autres, et de dire quels sont les droits qu'une personne donnée peut revendiquer à l'égard de telle ou telle autre sur telle chose ou telle chose : il y a entre elles un rapport de propriétaire à non propriétaire [*sic*], de testateur à héritier, d'acheteur à vendeur, etc. (Spitz, 1995, p. 41)

En ce qui a trait au régime politique, le Canada est caractéristique de la démocratie libérale : adhérant au principe démocratique fondamental d'égalité, il tempère par ailleurs l'étendue de celle-ci à partir d'un second principe, la liberté (Malcolmson et Myers, 2002, p. 24)<sup>40</sup>. L'idée même de joindre démocratie et libéralisme au sein d'un même régime politique est loin d'être évidente. D'après Spitz, la démocratie représentative s'impose au libéralisme comme la forme la mieux à même de protéger les droits et libertés des membres de la société, tout en permettant leur participation réduite et contrôlée aux affaires de l'État. Catherine Audard est plus tranchante dans son affirmation d'une antinomie entre les deux idées :

[L]a pensée libérale n'a jamais considéré la démocratie, surtout la démocratie électorale et parlementaire, comme un régime satisfaisant pour les libertés. Elle a sans

---

<sup>40</sup> Patrick Malcolmson et Richard Myers énumèrent trois principes de la conception des droits dans les démocraties libérales : la protection de la sphère privée, le respect des droits des minorités et la règle de la loi (2002, p. 26-27).

cesse insisté sur le rôle des contrôles et des contre-pouvoirs (« checks and balances ») pour endiguer les risques de la souveraineté populaire. (Audard, 2009, p. 665)

Dans la même veine, C. B. Macpherson (1985) soutient que, dès sa conception, ce modèle politique a été conçu pour maintenir en place une société de classes en écartant ou en encadrant strictement la participation des classes dépossédées (p. 11). La démocratie indirecte, dans laquelle le peuple ne participe pas directement aux décisions concernant les affaires publiques, mais élit plutôt des personnes chargées de le faire en son nom, se veut une réponse à deux problèmes : la grande taille des États contemporains et la peur du règne de la populace (*mob rule*) (Macpherson, 1985, p. 22). Elle constitue ainsi une manière de s'assurer que le pouvoir reste entre les mains d'une élite jugée plus éclairée – qui est aussi, par ailleurs, une élite plus fortunée. Le régime parlementaire qui prévaut au Canada, une variation de la démocratie indirecte représentative, répond à cette exigence :

The Fathers of Confederation were democrats, but they did not support such a fully egalitarian form of democracy [as direct democracy]. Their preference was for parliamentary democracy, a regime they thought superior to direct democracy precisely because it was a more limited form of democracy. (Malcolmson et Myers, 2002, p. 22)

Dans une démocratie libérale, le rôle de la politique est d'abord de garantir le libre déploiement de la sphère privée. Les penseurs libéraux ont ainsi fait couler beaucoup d'encre à discuter du seuil minimal requis d'implication des citoyen-es dans les activités politiques, rendant ainsi possible la sauvegarde de leurs intérêts privés tout en leur laissant un maximum de temps pour s'occuper de leurs affaires personnelles<sup>41</sup>. C'est pourquoi la

---

<sup>41</sup> Les limites de la participation citoyenne dans les démocraties libérales ont fait l'objet de nombreuses analyses critiques, y compris dans la tradition libérale, et donné lieu au développement des théories de la démocratie délibérative (Held, 2006, ch. 9). Celle-ci souhaite mettre l'accent sur la qualité des débats publics, dans lesquels un public informé fait usage de la raison pour parvenir aux meilleures décisions possibles (*ibid.*, p. 232). Empruntant à l'idéal républicain de participation citoyenne directe, elle est aussi l'héritière de penseurs libéraux comme Alexis de Tocqueville (1805-1859) et John Stuart Mill, qui voyaient dans la délibération un moyen de former de meilleurs citoyens et d'éviter le risque d'une tyrannie de la majorité mal informée et passionnelle : le peuple (Audard, 2009, p. 690-693).

démocratie libérale priorise la stabilité, nous dit Spitz – condition de prévisibilité des investissements et de conservation des possessions – aux dépens de la participation citoyenne, perçue comme un facteur de chaos.

Ce qui est occulté, dans cette perspective selon laquelle le plus grand danger pour la liberté serait un empiétement de l'État, c'est la possibilité que les contraintes puissent venir des inégalités sociales<sup>42</sup>. Si la violence potentielle des dépossédé·es envers les possédant·es y est abondamment envisagée – d'où l'importance accordée à la sécurité des biens et des personnes – la violence effective des possédant·es envers les dépossédé·es, elle, s'y trouve parfaitement légitimée<sup>43</sup>. Ce que cette violence peut faire à la liberté de ces dernier·ères ne fait pas ou fait peu partie de l'équation<sup>44</sup>. Cet enjeu de la relation entre groupes dominants et dominés excède les seules inégalités économiques. Carole Pateman (2010) et Charles W. Mills (2023) ont respectivement démontré comment le contrat social

---

<sup>42</sup> C'est, en revanche, un risque sérieusement analysé par les penseurs de la tradition républicaine, comme Machiavel et Rousseau, qui considèrent que les inégalités sociales – et non, en aval, l'inclusion des pauvres dans le gouvernement – sont une source potentielle d'oppression.

<sup>43</sup> Voir la critique de la théorie lockienne du droit naturel à la possession développée par C. B. Macpherson, dans *La Théorie politique de l'individualisme possessif. De Hobbes à Locke*, chapitre « Théorie du droit de propriété » (2004 [1962]).

<sup>44</sup> Cette problématique des inégalités sociales et économiques a néanmoins progressivement pénétré et transformé l'idéologie libérale et ses applications politiques. Ces développements, d'après C. B. Macpherson, n'indiquent cependant pas un changement de valeurs, mais le rodage d'un système politique d'intégration superficielle et contrôlée du peuple. « La démocratie libérale, dit-il, n'est devenue concevable que lorsque les théoriciens libéraux [...] ont trouvé des raisons de croire que le suffrage universel et l'égalité du vote ne constituaient pas un danger pour la propriété ni pour la société de classes. » (Macpherson, 1985, p. 13) Cette évolution suit par ailleurs l'histoire des développements socioéconomiques. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le libéralisme politique a ainsi dû s'adapter à l'intensification des inégalités économiques et des luttes de classes pour former un « nouveau » libéralisme « social » d'inspiration keynésienne, qui donna naissance au modèle de l'État providence et qui s'imposera dans les pays d'Europe et d'Amérique du Nord à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'aux années 1970 (Audard, 2009, p. 257-260). La décennie suivante verra ensuite s'imposer une tendance régressive qui priorise les lois du marché au détriment des protections sociales, avec la révolution néolibérale – variablement comprise comme une « radicalisation de la pensée libérale » ou comme sa négation (ibid., p. 337). Contre la proposition néolibérale, on verra aussi émerger une réponse proprement libérale, ayant pour objectif de concilier libertés individuelles d'une part et réduction des inégalités sociales et inclusion démocratique d'autre part (ibid., p. 401-403). Cette réponse s'incarnera exemplairement dans la théorie de la justice de John Rawls (1921-2002).

sur lequel s'appuie la théorie libérale – une hypothèse théorique qui permet d'affirmer que les membres d'une société ont librement consenti à son modèle politique – est, en réalité, un contrat entre des hommes blancs. Les droits et libertés de l'homme y sont ainsi défendus aux dépens de ceux dont on a simplement nié l'humanité à part entière – l'esclave, la personne noire, migrante, détenu-e, etc. (Mbembe, 2013).

La démocratie libérale (canadienne ou autre) limite le principe d'égalité au seul plan politique, une égalité formelle qui ne s'étend pas aux sphères économiques et sociales :

[T]he Canadian regime is a relatively limited form of democracy. We do not believe that people are so equal that all of us should share equally in the making of political decisions. [...] Canadian political equality is an equality of citizenship. (Malcolmson et Myers, 2002, p. 24)

Dans ce contexte où les inégalités sociales sont gommées et où l'attention est d'abord tournée vers les entraves imposées par le collectif sur l'individu,

[la] liberté de l'homme a cessé de se définir comme un dégagement progressif par rapport aux entraves de l'injustice, de la partialité, de l'aveuglement et des passions; elle a également cessé de se définir par la participation à l'instauration et à la défense d'un ordre juste, pour se réduire à la protection qu'une loi stable et consentie offre aux droits individuels attachés à la personne. Le paradigme juridico-libéral débouche donc sur une conception négative de la liberté, tant lorsqu'il est question de la liberté de l'État [par rapport à d'autres pouvoirs, celui de l'Église ou de l'Empire] que lorsqu'il est question de celle des individus à l'intérieur de l'État. (Spitz, 1995, p. 39)

La notion, devenue classique, de liberté négative, nous vient d'un célèbre essai d'Isaiah Berlin (1909-1997), « Two concepts of liberty » (1969). Dans ce texte, Berlin propose de distinguer deux compréhensions de la liberté, l'une positive, l'autre négative. La liberté positive est une « liberté en vue de » (*freedom to*). Liberté dans la souveraineté, elle répond à la question « qu'est-ce qui, ou qui est-ce qui, constitue la source du contrôle ou de l'interférence pouvant déterminer qu'une personne fasse ou soit ceci plutôt que cela? »

(Berlin, 1969, p. 16)<sup>45</sup> Pour Berlin, cette manière d'envisager la liberté est dangereuse puisqu'à ses yeux la souveraineté, même celle de l'individu sur lui-même, représente toujours une forme de coercition – a fortiori lorsque cette souveraineté est politique, c'est-à-dire lorsque le corps social souverain doit représenter la souveraineté de chacun-e de ses membres<sup>46</sup>. La liberté négative, à l'inverse, est une « liberté à l'égard de » (*freedom from*)<sup>47</sup>. Elle répond à la question « quel est l'espace dans lequel le sujet – une personne ou un groupe de personnes – est ou peut être laissé libre de faire ou d'être ce qu'il est capable de faire ou d'être, sans interférence d'autres personnes? » (*ibid.*, p. 16)<sup>48</sup> La conception négative de la liberté se préoccupe moins de la source du contrôle que de son aire d'intervention, ce qui correspond précisément à la conception libérale de la liberté.

« Liberté à l'égard de », la liberté libérale est une liberté *de déprise*, une « absence de contraintes » face aux obligations énergivores et chronophages de l'implication politique, et face aux restrictions que pourrait placer l'État sur les actions et les croyances des individus. Une liberté de déprise qui, paradoxalement, vise d'abord à assurer le droit de prendre et de conserver ses prises.

Cette déprise est non seulement essentielle à la possibilité que l'individu puisse exprimer son intériorité profonde et authentique dans et par son art, mais aussi à celle que l'art puisse devenir cette zone privilégiée de liberté absolue. Cette dernière possibilité est

---

<sup>45</sup> Ma traduction. Texte original: « What, or who, is the source of control or interference that can determine someone to do, or be, this rather than that? »

<sup>46</sup> Une idée chère à la tradition républicaine et que l'on retrouve notamment chez Jean-Jacques Rousseau (2001).

<sup>47</sup> Ma traduction. Jacqueline Carnaud et Jacqueline Lahana, pour les éditions Calmann-Lévy (Berlin, 1988), ont traduit ces deux expressions par « liberté en vue de » (*freedom to*) et « absence de contrainte » (*freedom from*).

<sup>48</sup> Ma traduction. Texte original: « What is the area within which the subject – a person or a group of persons – is or should be left to do or be what he is able to do or be, without interference by other persons? »

redevable d'un principe central de la pensée libérale, la séparation des sphères d'activités – religion, économie, politique... – qui peuvent désormais fonctionner chacune selon ses règles et sa logique propre (Weber, 1986; Mazuir, 2004). Le principe libéral voulant que l'État (sphère politique) s'abstienne de brouiller les lois du marché (sphère économique) et d'intervenir dans les agissements et croyances des individus (sphère privée) est corrélatif de cette séparation. Dans sa critique de l'économie libérale (1996), Karl Marx (1818-1883) dénonce celle-ci en tant que pure vue de l'esprit, construite à dessein pour mettre les possédant-es et leurs biens à l'abri de la volonté collective.

De la même manière, la création d'une sphère autonome de l'art implique que celui-ci se place à l'abri du politique, et donc de la délibération du plus grand nombre, pour devenir l'affaire de spécialistes, les acteur-ices de cette seule sphère. La mise à distance du politique permet d'éviter aux intervenant-es du champ de l'art de devoir dialoguer avec les enjeux sociaux de leur temps, mais aussi de s'aveugler face aux politiques qui régissent ses propres activités<sup>49</sup>.

Un autre élément caractéristique de la pensée libérale est son attachement à une conception du sujet comme être unique, lequel sera d'autant plus humain qu'il saura se détacher du troupeau. Charles Taylor (1931- ) a consacré un livre entier à l'importance accordée par la pensée moderne (libérale) à la recherche de ce sujet « authentique », ce « moi » irréductible qui constituerait le véritable fondement légitime de toute morale (Taylor, 1989). Selon le philosophe, c'est aujourd'hui ce sujet qui est considéré comme le dépositaire des lois qui ordonnent le monde, et le lieu où elles nous sont révélées. Suivant

---

<sup>49</sup> C'est une thèse que j'ai défendue dans « Fragilité artistique et défense d'une autonomie illusoire de l'art : une relecture des réactions des artistes établi-e-s aux manifestations contre *SLĀV* et *Kanata* » (Brunette, 2021b).

cette logique, il n'est pas étonnant que, dans les débats sur l'appropriation culturelle et autres limites éthiques à la création, tant de voix se soient élevées pour défendre le droit des artistes à exprimer « leur vision ». Cet argument traduit la croyance toute libérale en l'intériorité du sujet comme point de référence morale, et il semble d'autant plus solide que l'art est considéré comme lieu d'expression par excellence de cette intériorité. Tout jugement moral porté par un tiers apparaît alors comme s'opposant à la vérité de l'œuvre et à la liberté de l'artiste, dont l'art constitue la finalité première.

Ces deux dernières caractéristiques de la pensée libérale – la présomption de séparation des sphères et la priorité accordée à l'intériorité du sujet – contribuent puissamment à créer de la distance entre l'individu et la société dans laquelle il vit. Cela est aussi vrai de l'artiste. La liberté de celui-ci, dès lors qu'on l'appréhende depuis une perspective libérale, apparaît tributaire de son retrait de la société, avec des répercussions prévisibles sur son engagement politique.

## 2.6 L'artiste engagé-e

[Mais] je crains que malgré les errances inhérentes à toute démarche créatrice, on fasse de Robert Lepage, cartographe de génie, le bouc émissaire d'une injustice qu'il s'affairait, quoiqu'imparfaitement, à vouloir éclairer d'une lumière que l'on finit aujourd'hui par éteindre.

– Dominique Champagne (2018)

L'entrée dans la modernité s'accompagne d'un puissant investissement de valeur dans l'intériorité de l'artiste. Le rapatriement par l'artiste de l'acte créateur marque l'entrée dans ce que la sociologue de l'art Nathalie Heinich nomme le « régime vocationnel » de l'art,

un régime « dont une propriété fondamentale est l'intériorité des motivations, ancrées dans l'individualité des dispositions » (2005, p. 83). Elle cite également Auguste et Friedrich Schlegel, artistes et philosophes allemands : « Est artiste celui qui a son centre en soi-même » (*ibid.*, p. 83).

Néanmoins, l'intériorité demeure en tension avec un discours sur l'universalité de l'œuvre, qui permet de lui conférer une valeur pour autrui (Taylor, 1989, partie 5). Ce penchant universaliste va parfois jusqu'à s'incarner dans un désir d'outrepasser la division entre l'art et la sphère sociale (comme ce fut le cas chez Schiller, par exemple). On ne peut donc pas simplement déduire de la valorisation de l'intériorité de l'artiste que celui-ci se désintéressera de la chose politique. Cela semble plutôt avoir pour effet l'émergence d'une tension forte entre deux désirs : désir de créer librement de l'art, et désir de créer des mondes libres.

Le courant moderniste en particulier, qui s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, sera marqué par des efforts visant à allier singularité et implication active dans la transformation du monde commun. Dans *Malaises dans l'esthétique* (2004), Jacques Rancière fait de cette tension indissoluble l'état normal et la qualité principale de l'art dans le « régime esthétique de l'art », dans lequel nous sommes entré-es à l'époque de Kant et dont nous ne serions pas sorti-es depuis. Un peu comme Icare s'approchant du soleil, l'art veut s'approcher du politique et il risque de s'y brûler les ailes. Ayant abandonné les règles de la mimésis et un rapport de représentation du réel – ayant abandonné, donc, la norme de la nature – l'esthétique moderne est un effort, toujours caduque, pour retrouver l'adéquation perdue entre les facultés actives ou transformatrices de l'humain et ses facultés réceptrices ou contemplatives. L'art – ou plutôt le discours moderne sur l'art –



veut le beurre et l'argent du beurre et, forcément, il échoue dans son impossible entreprise.

Ce pour quoi l'art, aujourd'hui, provoque son lot de sentiments amers :

Le malaise et le ressentiment qu'il suscite aujourd'hui tournent toujours autour de ces deux rapports : scandale d'un art qui accueille dans ses formes et dans ses lieux le « n'importe quoi » des objets d'usage et des images de la vie profane; promesses exorbitantes d'une révolution esthétique qui voulait transformer les formes de l'art en formes d'une vie nouvelle. (Rancière, 2004, p. 25)

Autrement dit, l'art qui nous est contemporain suscite la critique en raison de son aspiration à s'absorber dans le quotidien *et* de ses ambitions à se confondre avec le politique, un double lien trouble que Rancière considère comme constitutif du régime esthétique actuel. Certes, on retrouve dans l'histoire de l'art moderne et jusqu'à nos jours un désir récurrent de réaliser la fusion de l'art et de la vie quotidienne d'une part, et de l'art et du politique de l'autre. On observe de nombreuses manifestations de ces élans tout au long des décennies, en particulier chez ce que Peter Bürger (2013 [1974]) a appelé les avant-gardes historiques (le dadaïsme, le surréalisme à ses débuts et les courants d'avant-garde russes suivant la révolution d'Octobre)<sup>50</sup>. Or, pour Rancière, cette tangente n'est pas qu'un désir frustré : pour le philosophe, l'art de l'époque moderne *est* politique, toujours, parce qu'il remet en jeu le partage du sensible. En créant des mondes, l'artiste ouvre des champs de possibles, qui sont politiques même à l'état de fiction. Je demeure suspicieuse de ce genre de discours – ou des usages réconfortants que l'on peut en faire – qui auréolent l'art d'un drapeau politique qu'il aime trop agiter. Mais je retiens certainement l'idée de la nature tendue de la relation entre l'un et l'autre : une relation toujours insatisfaite, voire

---

<sup>50</sup> Ces deux volontés ne forment d'ailleurs, chez les avant-gardes historiques, qu'un seul et même mouvement : abolir la distance entre l'art et la vie, *c'est du même coup* abolir celle entre l'art et la politique. En un sens, c'est même nécessairement un mouvement unique, puisqu'il s'agit toujours de ramener l'art vers le monde tel que nous l'éprouvons, le « réel ».

dangereuse. Il semble que ce ne soit qu'à la condition de ne pas trop la désirer que l'on puisse se satisfaire du peu de puissance politique de l'art.

Dans son essai sur la bohème parisienne du XIX<sup>e</sup> siècle (1986), Jerrold Seigel offre une illustration probante de ces élans conflictuels, qui sont aux racines même de l'art moderne. La bohème est un mot désignant le mode de vie qui émerge en même temps que le mouvement romantique – ce qui la rend d'autant plus intéressante, puisqu'elle nous permet de plonger directement dans l'ethos de l'artiste. Le terme est un emprunt teinté de racisme aux peuples roms, que les Français appellent parfois bohémiens. L'utilisation du terme « bohème » pour évoquer les artistes se répand en France à partir des années 1830, les artistes s'appropriant elleux-mêmes l'imaginaire de la marginalité qui lui est associé :

[D]uring the nineteenth century the gypsy began to lend his name to all those artists and other supposed cultural vagabonds who chose to lead a creative life outside the mainstream of bourgeois society, in order to assume an apparent freedom in a precarious, marginal life-style [...] (Brown, 1990, p. 2; citée dans Schocket, 2010, p. 586)

À rebours de l'image stéréotypée de l'artiste des bas-fonds, résolument irrespectueux des convenances et des institutions, Seigel défend que l'idée selon laquelle bohème artistique et bourgeoisie ne forment qu'une seule pièce, dont ils constituent l'envers et le revers.

Bohemia was not a realm outside the bourgeois life but the expression of a conflict that arose at its very heart. Bourgeois progress called for the dissolution of traditional restrictions on personal development; harmony and stability required that some new and different limits be set up in their place. [...] Bohemia grew up where the borders of bourgeois existence were murky and uncertain. (p. 10-11)

L'idée de « marge » comme espace liminaire – plutôt que comme espace d'extériorité – prend ici tout son sens. La bohème cultive non pas une aversion contre la classe possédante, mais une relation ambiguë d'amour-haine, un vouloir-être-bourgeois à la place du bourgeois (un désir qui, sans doute, a facilité le refoulement de bien des résistances

politiques pour les artistes qui l'ont assouvi). Les artistes de la bohème partagent avec la classe bourgeoise un même individualisme, qui limite leurs possibilités d'attachements et nuit à la réalisation de leurs idéaux politiques (lorsqu'ils en ont). Selon Seigel, la contestation de l'ordre établi peut même devenir une stratégie pour acquérir une position privilégiée *dans* cet ordre<sup>51</sup>.

In Bohemia, every social identification was undermined by a residue of refractory individualism. [...] What made a political style Bohemian was not its connection with a form of dress or behavior, with artists' studios or cheap cafés. A Bohemian political style was one formed by ambivalence toward membership in the bourgeoisie, and whose successive expressions were the dramatization of that ambivalence. [...] If the political attitudes of these Bohemians were sometimes egocentric or confused, they were still deeply felt, and sometimes [...] courageously tested and lived through. (Seigel, 1986, p. 212)

Dans les décennies qui suivent la naissance de la bohème parisienne, on voit apparaître cet autre personnage qu'est l'artiste d'avant-garde – une image empruntée au registre militaire, proposée par le technophile optimiste Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825). Selon cette métaphore qui passera à l'histoire, l'artiste est dépositaire non seulement d'un feu unique, qu'il fait émerger dans son œuvre au prix de grandes souffrances, mais aussi d'une lumière chargée d'éclairer l'humanité dans sa marche vers le meilleur des mondes – une mise en récit de soi qui n'est pas sans rappeler le beau rôle qu'attribue Platon (428/27-348/47 av. J.-C.) aux philosophes dans son allégorie de la caverne (Platon, 2004 [circa 370 av. J. C.]). Cette fonction d'éclaireur-euse va de pair avec un désir de redonner une fonction sociale à l'art, contre l'autonomisation de l'art (Bürger, 2013 [1974]). Dadaïstes, futuristes et constructivistes russes vont ainsi se lancer corps et âme dans le projet de fusionner l'art et la vie quotidienne, un projet qui, selon Bürger, aboutit à un

---

<sup>51</sup> Seigel prend pour exemple Gustave Courbet (1819-1877), « un succès de scandale » qui se forgera une renommée grâce à sa maîtrise du marketing, exploitant la puissance de la presse et de l'opinion publique pour diffuser ses positions anticonformistes (Seigel, 1986, p. 87).

échec. D'après le théoricien, cette fusion est impossible, puisque l'art, tel que nous le connaissons en Occident aujourd'hui, a besoin du cadre institutionnel pour être reconnu comme tel : fondre l'art dans la vie reviendrait donc à abolir l'art, tout simplement. Il est d'ailleurs clair que les institutions artistiques n'ont pas permis une telle abolition, elles qui ont systématiquement récupéré les artefacts et les discours des avant-gardes à leur profit (Foster, 1990).

Les avant-gardes ont laissé aux artistes des générations suivantes ce désir d'aller au-delà des limites de l'art, de sortir de sa condition séparée pour rejoindre cette vie devenue si lointaine, mais également le froid constat que cette abolition de la séparation ne pourrait se faire qu'au prix de sa propre dissolution<sup>52</sup>. Ce constat, bien sûr, ne vaut que pour une conception occidentale et moderne de l'art, alors que pour de nombreuses sociétés historiques et actuelles l'art occupe une fonction rituelle ou décorative qui ne requiert aucune institution autonome, au contraire (Vergès, 2023)<sup>53</sup>. Cependant, pour l'artiste qui tente de se bâtir quelque chose comme une carrière, refuser d'œuvrer dans l'écart entre l'art et la vie – c'est-à-dire dans l'espace de l'institution – signifie bel et bien s'abolir soi-

---

<sup>52</sup> Heinich (2005) affirme que l'imaginaire de l'artiste d'avant-garde, politiquement engagé sans pour autant avoir à s'investir le moins dans des structures destinées à opérer des changements à l'extérieur du monde de l'art, persiste chez les artistes contemporains. La différence résiderait dans l'évolution du contexte social, qui enfoncerait encore davantage l'artiste « engagé-e » dans ses paradoxes, en raison du poids accru des institutions et de la rapidité avec laquelle elles capturent les discours critiques. Cette vue un peu courte laisse de côté des pratiques artistiques qui tentent d'utiliser la visibilité des institutions de l'art et de l'objet artistique lui-même pour forcer la résonance de leurs propos au-delà de la sphère de l'art autonome.

<sup>53</sup> Dans son œuvre *Artifact Piece* (1987), l'artiste autochtone (Payómkawichum, Kumeyaay) et Mexicain-Américain James Luna (1950-2018) a proposé une lecture (et une image) saisissante de l'effet mortifère que produisent les musées sur les cultures non occidentales. Dans cette installation-performance présentée au San Diego Museum of Man, Luna apparaissait étendu, immobile et quasi nu, dans un présentoir muséal, entouré d'objets lui appartenant (Hill, 2018). La performance évoquait puissamment la réification des cultures autochtones dans les pratiques muséales et anthropologiques, qui contribuent à transformer ces cultures vivantes en choses inertes et saisissables pour le regard des Blancs.

même comme artiste professionnel·le. Est-ce à dire que le seul choix qui lui reste est de profiter de l'institution *en tant qu'espace de liberté*, comme le suggère Bürger?

On doit se demander si un dépassement du statut autonome peut réellement répondre à nos vœux, ou si la distance qui sépare l'art de la vie n'apporte pas plutôt la garantie d'un espace de liberté, à l'intérieur duquel des alternatives à ce qui existe sont pensables. (Bürger, 2013 [1974], p. 90)

Bref, à défaut d'abolir cette séparation, peut-on tirer profit de la relative liberté qu'elle prétend permettre pour se ressaisir politiquement du monde? Autrement dit, se mettre à l'écart du politique peut-il être un outil de ressaisie du politique? Pour Heinrich, l'association entre art et engagement politique relève du pur fantasme : « les mouvements artistiques avant-gardistes n'ont pris qu'exceptionnellement une forme politique et, lorsque c'était le cas, ne l'ont été que de façon quasiment "apolitique", car essentiellement libertaire ou anarchiste » (2005, p. 168). Bien que son constat repose sur une conception étroite de la politique, que l'on devine libérale et institutionnelle, il touche néanmoins aux limites bien réelles d'un « engagement » souvent marqué par les postures de refus et l'expression individuelle, accompagnées d'une réticence à se fondre dans la forme collective que nécessite pourtant toute organisation politique efficace. Si l'art est politique, cette relation opère sur un plan symbolique et non pratique : l'art, sauf exception peut-être, n'organise rien. En ce sens, on peut dire que l'art dans le régime esthétique se retrouve dans le même cul-de-sac que la politique libérale actuelle, ayant traditionnellement priorisé l'expression et les droits individuels au détriment de formes de participation active à la vie politique.

## 2.7 Contestations postmodernes

Le prédicat de liberté que l'on retrouve au cœur de l'édifice discursif moderne sur l'artiste et l'art a résisté à l'épreuve du temps. Mon hypothèse est qu'il perdure aujourd'hui, bien lové au fond de l'imaginaire de tout·e artiste ou acteur·ice de l'art, à tout le moins ceux qui frayent dans le champ d'attraction des institutions et des marchés occidentaux et de leurs satellites à l'échelle planétaire. Il doit cependant mener une chaude lutte avec 1) l'épreuve de la réalité et 2) les multiples et solides théories qui, depuis les années 1960, ont contesté cette image de l'artiste affranchi·e des contraintes, et que je regroupe ici sous l'appellation « postmoderne ».

Polysémique, le terme « postmoderne » renvoie à trois usages courants. Le premier désigne la période historique actuelle, amorcée entre les années 1950 et 1980, et caractérisée par son système économique (le capitalisme tardif). Le second renvoie à un style architectural et artistique qui se répand à partir des années 1960. Critique des prétentions modernes à l'unité et à l'autonomie de l'œuvre et de la position de spectateur·ice-lecteur·ice, de même que des aspirations totalisantes et émancipatrices des « ismes », cet usage est marqué par des jeux de « sortie » du récit (mises en abîmes, ruptures de l'unité narrative, etc.) et des emprunts au passé par des procédés de collage et de citation. Le troisième, enfin, relève d'un « point de rupture ou de disjonction dans l'épistémologie » (Buchanan, 2018). La présente section, qui porte sur les « contestations postmodernes », renvoie à cette troisième définition.

Bien que polémique – les débats philosophiques concernant principalement la possibilité d'une sortie de la modernité, et donc le sens à donner au « post » du

postmodernisme –, le terme désigne globalement un courant d'analyses critiques des postulats de la modernité, qui n'implique pas nécessairement de rupture : « modernisme et postmodernisme sont deux notions complémentaires dont rien n'exclut par ailleurs les possibilités de convergences » (Canullo *et al.*, s. d.)<sup>54</sup>. Mes hypothèses de recherche m'emmènent d'ailleurs à considérer davantage la continuité que la disjonction entre l'une et l'autre. Dans la postmodernité conçue comme attitude épistémique, on remet en question, à partir de la fin des années 1960, la présomption de l'existence d'un sujet rationnel et autonome et l'idée de progrès linéaire propulsé par la science, marquant ainsi la fin des « grands récits » de légitimation du savoir (Lyotard, 1979).

Dans la section qui suit, je présenterai un aperçu sélectif et bref de quelques-unes des critiques qui ont été adressées au paradigme moderne du sujet de l'art. Puissantes et abondamment relayées, ces contestations sont impossibles à ignorer pour les artistes à l'heure actuelle – d'autant que certaines de ces théories (je pense aux critiques postcoloniales et féministes) jouissent d'une présence forte dans les discours militants et institutionnels aujourd'hui. Nous verrons dans cette recherche à quel point celles-ci sont parvenues (ou non) à déboulonner le mythe de l'artiste libre que la modernité nous a laissé en héritage.

---

<sup>54</sup> Étienne Balibar abonde dans le même sens : « Ma position personnelle, pour le dire de façon très schématique, consiste à poser à la fois que les positions qui visent à "déconstruire" les institutions, les pré-supposés, les discours de la modernité, sont toujours déjà présentes au cœur de ses expressions philosophiques (celles qui, au premier chef, ont entrepris de la "construire", et pour cela ont pris le risque d'en penser et d'en énoncer les conditions de possibilité), ce qui veut dire que la postmodernité ne met pas fin à la modernité, selon le schéma évolutif qu'elle a elle-même privilégié, mais lui confère plutôt une allure "critique", qui en permet l'intelligibilité » (Balibar, 2006, p. 2).

### *2.7.1 Critiques poststructuralistes du sujet créateur*

C'est à la fin des années 1960 qu'émergent les théories dites poststructuralistes, qui ont fortement influencé (et influencent encore) les milieux de l'art. Ces théories diverses, bien qu'elles résistent à une incorporation au sein d'un courant homogène, ont en commun d'attaquer les conceptions unifiées du sujet et du savoir qu'on retrouve dans la pensée moderne. D'une part, le sujet, auparavant défini comme une entité autonome, cohérente et stable, perd de sa consistance ; d'autre part, le discours scientifique n'est plus perçu comme un outil neutre de saisie du monde, mais comme un lieu de production de celui-ci et comme un site de pouvoir.

Pour Michel Foucault (1926-1984), le sujet est non seulement un produit historique et social – contre l'imaginaire moderne d'un sujet autodéterminé et universel –, mais il est aussi le principal lieu d'exercice du pouvoir dans les sociétés libérales (Foucault, 1982). La gouvernementalité dans les États modernes, où la contrainte est remplacée par un accompagnement de type « pastoral », nécessite un sujet réputé libre, qui fait de lui-même les « choix » qu'on veut qu'il fasse<sup>55</sup>. La liberté du sujet n'est donc pas pensée comme un fait, ni même comme une possibilité, mais comme un axiome facilitant les relations de dominations.

Cette appréhension du sujet comme site de production et de reproduction des relations de pouvoir – un sujet intégralement « pris » par le pouvoir – a des répercussions sur la notion d'auteur (et, par extension, sur celle d'artiste). Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1994 [1969]), Foucault définit celui-ci non comme un sujet, mais comme une fonction du

---

<sup>55</sup> Foucault introduit la formule bien connue de « conduite des conduites » pour décrire la gouvernementalité moderne : « [l'exercice du pouvoir] opère sur le champ de possibilité où vient s'inscrire le comportement du sujet agissant : il incite, il induit, il détourne, il facilite » (Foucault, 2001 [1982], p. 1056).



discours. Ce n'est pas le sujet qui s'insère dans le discours – selon la compréhension moderne, expressive du discours artistique – mais le discours qui se reproduit dans le sujet. Foucault considère l'auteur comme une fonction régulatrice, qui s'impose dans la société bourgeoise industrielle de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. » (1994 [1969], p. 799) La notion d'auteur permet le déplacement du discours – production collective – vers une individualité (ou une entité présumée telle), conjurant ainsi les répercussions sociales du surgissement d'une parole inattendue, transgressive : l'auteur accueille et endigue la contestation, l'évacue du discours accepté pour en assurer la stabilité. Ce qui signifie que l'auteur n'a rien à voir avec l'irruption de la marge au centre, ni avec l'expression d'une quelconque subjectivité. La fonction-auteur

n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus viendront occuper. (Foucault, 1994 [1969])

Suivant cette conception du discours comme site de production et de reproduction du pouvoir, l'artiste apparaît comme un relais parmi d'autres d'un ensemble structuré et contrôlé d'énoncés, et non comme une figure prométhéenne chargée de transmettre à l'humanité quelque vérité transcendante. L'artiste prométhéen, ce génie dépositaire du feu qui éclaire le monde, *est aussi un discours*, et un discours appelant à être déconstruit.

Un autre penseur influant de l'époque, Jacques Derrida (1930-2004), entreprend dans « Economimesis » (1975) la déconstruction de la critique du jugement esthétique de Kant, pour démontrer que ce système, déterminant pour la modernité artistique, repose en réalité

sur le postulat de la beauté comme expression de la nature. Selon la théorie kantienne, l'art exprimerait la vérité de la Nature, sa production gratuite, sans fin, en empruntant la main de l'artiste (ou, mieux encore, la bouche du poète). Or, pour Derrida, cette conception de l'artiste, libre dans la gratuité du don qu'il fait de la vérité (de la Nature) aux hommes, est une économie politique déguisée. Cette économie politique prétend que l'artiste de génie ne travaille pas, mais joue : iel agit librement pour produire de la liberté, celle du spectateur, et son « jeu » est d'autant plus inestimable qu'iel n'en tire aucun profit :

Donnant plus qu'il ne promet ou qu'il ne lui est demandé, le poète génial n'est payé, de ce plus, par personne, du moins dans l'économie politique des hommes. Mais Dieu l'entretient. Il s'entretient avec lui par la parole, et contre reconnaissance il lui fournit son capital, produit et reproduit sa force de travail, lui donne de la plus-value et de quoi donner de la plus-value. (Derrida, 1975, p. 72)

Sous un masque de désintérêt et une expulsion de la valeur commensurable, il apparaît donc que Kant défend un modèle économique de l'art reposant entièrement sur une valeur symbolique, tout en reconduisant l'antique argumentaire de la mimésis (l'artiste imitant la Nature dans son geste créateur).

### *2.7.2 Critiques marxistes du sujet économique : l'enjeu de la classe et l'économie culturelle*

Bien avant que les philosophes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ne développent leurs critiques du sujet moderne, son unité supposée suscitait déjà les objections des penseur-euses de la tradition marxiste. À la liberté du sujet de l'économie libérale, iels opposent l'état d'aliénation dans lequel se trouve la majorité dans les régimes capitalistes. Le sujet libéral, disent-iels, n'existe que dans la classe bourgeoise, et doit sa liberté et son agentivité à l'existence d'un prolétariat qui ne voit jamais les fruits de son propre travail.

Cette perspective, bien sûr, ne peut manquer d'affecter notre compréhension de la liberté de l'artiste, en introduisant une dimension matérialiste dans nos évaluations. Les propos satiriques de Derrida rappellent que, en deçà de la vision idéaliste de l'artiste recevant *gratuitement* son inspiration de Dieu, iel ne peut pas vivre des seuls subsides divins. La bouche du poète est aussi une bouche qui mange.

La critique marxiste met aussi en lumière les dimensions économique et politique de l'art en tant qu'activité socialement organisée. D'abord compris comme un simple « reflet » des structures de production, l'art y est par la suite analysé en tant que véhicule de reproduction de l'idéologie bourgeoise. Pour Antonio Gramsci (1891-1937), l'art ne constitue ni une sphère d'activité autonome ni une voie d'accès à la vérité, qu'elle soit transcendante ou mondaine. Bien au contraire, l'art forme avec les faits économiques un même « bloc historique » qui agit comme un outil de mystification au service de la classe possédante (Gramsci et Keucheyan, 2011, ch. 2). Les marxistes hétérodoxes de l'école de Francfort poursuivent ces réflexions sur le rôle social et politique de l'art. Theodor Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1895-1973) vilipendent l'insertion de la culture dans des industries qui participent activement à étendre et à assurer l'hégémonie du modèle capitaliste (Adorno et Horkheimer, 2019 [1947])<sup>56</sup>. Walter Benjamin (1892-1940), réputé plus optimiste, voit un potentiel émancipateur dans le développement des arts reproductibles, comme le cinéma, mais ce potentiel demeure à double tranchant : leur impact sur les masses dépend des personnes qui les manient. Pour ces penseurs, l'art possède ainsi des attributs politiques ambigus. Tout en défendant le pouvoir transformateur

---

<sup>56</sup> Dans sa théorie esthétique, Adorno n'en présente pas moins l'art comme un espace de résistance politique, mais seulement dans la mesure où il parvient à échapper aux dictats de la lisibilité et de la consommabilité. (Voir Adorno, 1989 [1970])

de l'art sur le plan social – et non individuel comme dans la pensée libérale –, ils rappellent que l'art n'échappe pas aux structures de production du capitalisme de masse ni à sa récupération politique. Et cette incorporation économique et politique, disent-ils, a des effets moins que libérateurs, tant pour la société que pour l'artiste.

Dans l'ensemble (laissons de côté la théorie esthétique d'Adorno), c'est donc moins le caractère prétendument exceptionnel de l'art qui retiendra leur attention, que sa réduction au statut de marchandise, comme tout le reste. Loin d'occuper une position marginale, l'artiste apparaît comme un·e contributeur·ice (potentiel·le) dans un système destiné à produire de la plus-value économique, et un·e pourvoyeur·euse des signes chargés d'en assurer la reproduction sur le plan idéologique<sup>57</sup>.

### *2.7.3 Critiques féministes et postcoloniales d'une modernité excluante*

Les critiques marxistes du sujet libéral ne sont qu'une brèche dans un édifice compact comportant tout un éventail d'exclusions, qui seront progressivement dénoncées par les militant·es et penseur·euses féministes, noir·es, et des mouvements anticoloniaux et queers. Le sujet moderne, découvre-t-on, est non seulement riche, il est encore masculin, blanc, occidental et hétérosexuel<sup>58</sup>.

Ces diverses théories s'attaqueront aux multiples exclusions comprises dans le concept moderne de sujet, tout en démontrant l'importance de la figure de l'Autre dans son

---

<sup>57</sup> Ce qui n'empêche pas Theodor Adorno ou Walter Benjamin, par exemple, de voir *aussi* en l'artiste un·e agent·e potentiel·le d'émancipation – mais toujours menacé·e par le péril d'une incorporation de son travail dans l'industrie culturelle (Adorno) ou d'une récupération fasciste (Benjamin).

<sup>58</sup> Je m'en tiens ici à l'énumération des théories qui ébranleront la définition moderne du sujet depuis sa conception jusqu'à la fin du XXe siècle. On pourrait encore y ajouter les critiques, plus récentes, du capacitisme et du spécisme que l'on retrouve au cœur de cette définition.

édification. Penseur incontournable de la question de l'altérité, Edward Saïd (1935-2003) conteste la façon dont l'imaginaire de la modernité européenne fut érigé sur la mise en ruine de « l'Orient », et la construction d'une figure fantasmée et négative de « l'Oriental » (Saïd, 2005 [1978]). À sa suite, Gayatri Chakravorty Spivak (1942- ) dénonce la persistance dans les théories poststructuralistes d'un sujet centré, qui prétendent pourtant en opérer le décentrement radical (Spivak, 2009 [1988]). Ce sujet persistant, dit-elle, c'est l'Occident, et cette présomption occidentaliste du sujet empêche d'entendre la voix des subalternes. Même la « critique la plus radicale en provenance d'Occident de nos jours » (p.14), dit-elle, est une institution excluante.

Ces bouleversements dans les champs des sciences sociales, de l'économie politique et de la philosophie vont avoir des répercussions immenses sur les théories de l'art. L'artiste ne peut plus être appréhendé-e comme une entité neutre et pure, nourrie par sa seule intériorité et par un lien mystique avec une puissance située au-delà du social. On constate que de multiples déterminants sociaux s'additionnent pour faire de la liberté une réalité ou une impossibilité chez un individu donné, et que ce n'est pas par hasard que pratiquement tous les artistes reconnus en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle ont en partage les mêmes privilèges de classe, de genre et de « race ». Après tout, les identités subalternes, réputées faibles, dépendantes et dangereuses, ont été systématiquement et soigneusement reléguées aux marges du sujet moderne créateur, puissant et autodéterminé.

Dans le champ des études féministes, les années 1970 voient émerger des critiques contestant une historiographie de l'art qui a systématiquement évacué les femmes – comme le défend Griselda Pollock (1949- ) dans « Art and Ideology : Questions for Feminist Art Historians » (1983) – ou qui démontrent comment les principes régissant notre idée du

grand art signifient que les femmes ne peuvent tout simplement pas en faire partie. Dans « *Why Have There Been No Great Women Artists?* » (1988 [1971]), Linda Nochlin (1931-2017) argue ainsi que le « génie » de l'artiste naît très prosaïquement des conditions sociales qui permettent à certains – c'est-à-dire aux hommes – de se soustraire aux obligations du quotidien, un privilège inaccessible aux femmes<sup>59</sup>. Si l'artiste a bel et bien à voir avec la liberté, celle-ci n'est pas la manifestation d'une grandeur spirituelle de l'individu, mais une condition matérielle inégalement impartie.

Les études postcoloniales émergentes interrogent quant à elles les distinctions géopolitiques qui ont présidé à la définition du sujet créateur dans les théories modernes. Plutôt qu'une postmodernité, c'est une contre-modernité que propose d'envisager Homi K. Bhabha (1949- ), afin de repenser le rôle des colonisés dans le développement de la culture moderne (Bhabha, 2007). Ce n'est pas la métropole extractive, affirme-t-il, qui offre le lieu par excellence de sa production, mais la colonie, là où se multiplient les rencontres qui forment le terreau nécessaire d'une culture riche, construite par hybridité. L'artiste et théoricien Olu Oguibe (1964- ), dans l'essai « *In the Heart of Darkness* » (1995), réfute l'idée d'une modernité unique, qu'elle soit européenne ou non, préférant une approche de l'histoire qui multiplierait les centres et une réciprocité de l'altérité : l'Occident est aussi un « Autre ».

Je m'arrêterai ici dans cette énumération très sommaire des bouleversements qui affectent les théories de l'art à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et dont les conclusions n'ont pas été

---

<sup>59</sup> Évincées du champ de l'art comme sujet, les femmes s'y trouvent cependant abondamment à l'état d'objet, souvent nues – une double infériorisation que subit également le sujet colonial, qu'il soit noir, autochtone (Marcia Crosby, 1991) ou de couleur.

démontées depuis, mais seulement affinées : la sociologie de l'art, qui se développe à la même époque<sup>60</sup>, apporte des données empiriques qui les confirment en bonne partie.

#### 2.7.4 Sociologie des arts

Pierre Bourdieu (1930-2002) constitue un monument dans cette nouvelle discipline. Son étude des goûts culturels des Français-es, parue sous le titre *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), met au rancard l'idée kantienne d'un goût universel, dépeignant plutôt des préférences artistiques et culturelles qui se déclinent différemment selon la classe sociale de chacun-e. Ni naturelle ni spontanée, l'appréciation esthétique s'insère dans un « système de dispositions caractéristique des différentes classes et fonctions de classe », que Bourdieu appelle l'habitus (*ibid.*, p. vi).

Si la réception artistique dépend d'un ensemble de facteurs sociaux, c'est aussi le cas de la création. Dans « Mais qui crée les créateurs ? » (2002), Bourdieu dépeint un monde de l'art semi-autonome, au sens où il comporte ses propres règles, sans que celles-ci n'échappent à des considérations sociales découlant d'autres sphères d'activités : « L'autonomie de l'art et de l'artiste [...] n'est pas autre chose que l'autonomie (relative) de cet espace de jeu que j'appelle un champ, autonomie qui s'institue peu à peu, et sous certaines conditions, au cours de l'histoire. » (Bourdieu, 2002, p. 209) L'influence des consommateur-rices sur la production artistique, notamment, contribue à amoindrir cette autonomie.

---

<sup>60</sup> Nathalie Heinich (2004) distingue trois générations dans l'essor de la sociologie de l'art, mais considère la troisième – la sociologie d'enquête, apparue dans les années 1960 – comme le moment déterminant dans la fondation de la discipline.

Avec la notion de champ, Bourdieu appelle à considérer l'ensemble des acteur·ices qui rendent possible l'existence de l'art. Ce n'est pas seulement l'œuvre qui apparaît comme un produit du groupe, mais l'artiste même, dont la valeur culturelle et économique est le résultat d'une construction collective : « Ainsi, le sujet de l'œuvre d'art n'est ni un artiste singulier, cause apparente, ni un groupe social [...], mais le champ de production artistique dans son ensemble » (*ibid.*, p. 212).

Alors que Bourdieu envisage le champ de l'art comme un espace de relations où les luttes jouent un rôle déterminant, le sociologue Howard Becker (1928- ) développe un modèle dans lequel il considère les mondes de l'art sous l'angle de la coopération (Becker, 1982). Mais que la sociologie mette l'accent sur la position des acteur·ices dans un champ de dominations, ou sur les interactions entre les un·es et les autres, elle révèle que l'artiste, aussi génial·e soit-il·e, ne peut travailler et obtenir une reconnaissance que grâce au soutien d'autres personnes.

#### 2.7.5 Contestations par les artistes

Les contestations du discours moderne sur l'art et l'artiste ne sont pas que l'œuvre de théoricien·nes ni de militant·es extérieur·es au monde artistique. Des artistes ont aussi mené la charge politique contre un idéal qui leur paraissait déconnecté de la réalité. Ceci est particulièrement vrai des artistes provenant des groupes laissés pour compte par les institutions et par l'historiographie classique.

Les difficultés rencontrées par les artistes dans l'exercice de leur travail ont contribué au développement de postures critiques. À travers le XX<sup>e</sup> siècle, les artistes de pratiquement tous les médiums ont vu l'intérêt de se regrouper pour faire valoir leurs droits



et mieux protéger leurs revenus. Au Canada, ces mouvements ont donné lieu à la création de nombreux regroupements disciplinaires qui témoignent de la conscience qu'ont les artistes de l'importance des conditions très mondaines de leur pratique<sup>61</sup>. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des musicien·nes s'organisent en syndicat, avec la création de la Toronto Orchestral Association (1887). En 1899, les auteur·ices se regroupent au sein de la Canadian Society of Authors, qui sera ensuite intégrée à la Canadian Authors Association en 1921 (Lennox, 2013). Les artistes de la performance, mené·es par le milieu de la radio, fondent en 1943 l'Association of Canadian Radio Artists, précurseur de l'Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA, 2023). Au Québec, un rassemblement similaire a lieu dès 1937, au sein de la Fédération des artistes de la radio, qui deviendra l'Union des artistes en 1952 (Union des artistes, 2023). Ce ne sont là que quelques exemples d'organismes de défense des droits des artistes au Canada : il en existe de semblables, aujourd'hui, pour tous les médiums.

Dans le milieu des arts visuels – une des rares disciplines pour laquelle on retrouve des publications relatant l'histoire du militantisme professionnel<sup>62</sup> – la fin des années 1960 et les années 1970 sont particulièrement fertiles pour l'organisation politique des artistes,

---

<sup>61</sup> En dehors des arts visuels, il semble y avoir un énorme trou dans la littérature au sujet de l'histoire de ces mouvements, sur lesquels n'existent, à ma connaissance, que quelques chapitres épars au sujet d'une poignée de disciplines artistiques. On pourra consulter « Challenging the Establishment: Advocacy and Infighting in the Dance in Canada Association » de Katherine Cornell, dans *Renegade Bodies: Canadian Dance in the 1970s* – qui relate les conflits ayant émergé dans le milieu canadien de la danse autour des enjeux d'accès au financement des organismes moins traditionnels – et le chapitre 3 de *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, volume III* (section « Les réseaux et les associations d'auteurs »), par Carole Gerson et Jacques Michon (2007), qui retrace l'histoire des associations d'écrivain·es au Canada au XX<sup>e</sup> siècle. Une telle histoire gagnerait à être retracée dans une recherche approfondie, d'autant plus qu'elle est intimement liée à l'évolution des politiques du Conseil des arts du Canada (voir Cornell, 2012).

<sup>62</sup> Clive Robertson (2006) a publié une remarquable collection de textes sur l'histoire des politiques culturelles canadiennes relatives aux arts visuels et médiatiques et sur les efforts d'autogestion déployés par le milieu dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le livre *Institutions by Artists (Volume One)* (Khonsary et Podesva, 2012) contient aussi des essais très pertinents pour quiconque s'intéresse à l'histoire des organismes artistiques autogérés au Canada.

tant au Canada qu'aux États-Unis – les mouvements des deux côtés de la frontière convergeant par ailleurs. C'est à cette époque que furent fondées la Canadian Artists' Representation / Le Front des artistes canadiens (CARFAC – toujours active à ce jour), à London, Ontario (1968), et la Art Workers Coalition, à New York (1969). Au Canada, les artistes se regroupent en outre au sein d'organismes de production et de diffusion qui formeront les bases du réseau des centres d'artistes autogérés et qui leur permettent de questionner et, jusqu'à un certain point, de redéfinir les politiques de leur travail (Khonsary et Podesva, 2012). Ces mouvements surgissent dans un climat de luttes sociales pour l'émancipation des personnes noires, des femmes et des gais et lesbiennes, qui déteignent sur les pratiques artistiques et sur les discours et les postures qu'adoptent les artistes. Au Canada et ailleurs, ceux-ci se reconnaissent et s'approprient alors une identité de « travailleur·euse »<sup>63</sup>, par laquelle iels réclament une proximité avec la classe ouvrière. Julia Bryan-Wilson (2010) relate ce tournant dans la manière dont se représentent les artistes de l'art minimaliste, conceptuel ou processuel, à l'époque de la guerre au Vietnam. Tout en offrant une image plus à même de créer des solidarités et de favoriser la lutte politique, cette « nouvelle » identité souligne la précarité économique des artistes ainsi que leur dépendance envers les institutions, et ramène l'idéal moderne de l'artiste sur le plancher des vaches... jusqu'à un certain point. Bryan-Wilson note ainsi que cet attachement et les efforts soutenus des artistes pour se regrouper face aux institutions

---

<sup>63</sup> Cette identification des artistes aux travailleur·euses n'est pas nouvelle et, dans l'histoire moderne (alors que les artistes ne sont plus regroupé·es en guildes, comme au Moyen Âge), elle suit de près les mouvements politiques de la gauche radicale. On retrouve une identification de ce genre chez les artistes ayant participé à la Commune de Paris en 1871 (Ross, 2015), chez les Avant-gardes russes de l'après-October 1917 (Conio, 1987 ; Christie et Taylor, 1994), chez les muralistes mexicain·es du début du XX<sup>e</sup> siècle (Fauchereau, 2013) et chez les artistes qui, pendant la Grande Dépression, se rapprochent des mouvements communistes et développent un art populaire et propagandiste – les photographes soutenu·es par la Farm Security Administration aux États-Unis (Hurley, 1972) et les artistes du théâtre d'agit-prop (Ryan, 1981), par exemple.

muséales se font sur la base de personnifications très individuelles et que ces mouvements seront rapidement fragilisés par le racisme et le sexisme qui perdure en leur sein<sup>64</sup>. Il en sortira de belles images d'hommes blancs en bleu de travail dans les chics vernissages des plus grandes institutions muséales...

## 2.8 Conclusion de chapitre

Cette tangente individualiste au sein de mouvements collectifs témoigne, comme cette recherche tendra à la démontrer, de la persistance de l'imaginaire moderne de l'artiste *au sein* d'une perception et de discours extrêmement critiques sur les conditions de travail difficiles avec lesquelles doivent composer les artistes, peu importe leur discipline. Elle semble indiquer non pas un revirement de l'imaginaire de l'artiste, mais l'existence d'une conflictualité fondamentale au cœur de celui-ci.

Pour Jacques Rancière (2004), cette conflictualité n'est pas un fait nouveau, surgi au moment de l'entrée dans une postmodernité qui aurait levé le voile sur l'idéalisme moderne. Pour le philosophe, « postmodernité » n'est qu'un autre nom donné à une modernité qui ne s'est jamais achevée. La conflictualité et les paradoxes, on l'a vu, constituent selon lui l'essence même de la modernité artistique, caractérisée par une volonté de tenir ensemble des objectifs contradictoires, irréconciliables. Il n'y aurait alors rien de surprenant à ce qu'un·e artiste puisse à la fois conserver un puissant attachement à

---

<sup>64</sup> Le militantisme des milieux artistiques canadiens n'échappe pas à ces lignes de fractures raciales. Dans son essai « Building Blocks: Anti-Racist Initiatives in the Arts », Monica Kin Gagnon (2000) rappelle que les exclusions basées sur les appartenances ethnoculturelles ont façonné l'histoire de l'ANNPAC (Association of Non-profit Artists' Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatives). Les recommandations du caucus pour l'implémentation de mesures antiracistes, Minquon Panchayat, en 1993, ont été rejetées « in barely-veiled language of discrimination » (Gagnon, 2000, p. 65).

une conception libérale, désengagée de la liberté *et* revendiquer un engagement social ou politique. Les formes dans lesquelles iel tenterait de réaliser cette rencontre pourraient bien, cependant, ne jamais offrir une réponse satisfaisante à ce désir double<sup>65</sup>. La liberté de l'artiste, dans ce contexte, se rapproche plutôt d'un idéal à atteindre, objet de luttes constantes, que d'une réalité.

Néanmoins, les critiques du sujet moderne en général, et du sujet de l'art en particulier, réintroduisent *le* politique dans un discours qui l'avait évacué, et contribuent à impulser *la* politique – c'est-à-dire l'action organisée – dans un milieu qui en a (toujours) bien besoin. Elles ramènent ainsi à la surface les enjeux de pouvoir et d'accès qui définissent le monde de l'art, et montrent que la liberté n'est pas une propriété également distribuée, mais un argument partial qui laisse sur le carreau la plupart des artistes et qui sert bien les autres. Si, comme l'a noté Woodmansee (1994), le lexique de l'autonomie et de la liberté a pu servir les artistes en permettant d'augmenter la valeur symbolique de leur art au début du XIX<sup>e</sup> siècle, il est loin d'être certain que cette association entre art et liberté les sert encore aujourd'hui : ce lexique est aussi entaché, on l'a mentionné, d'une association tenace entre liberté artistique et pauvreté. En insistant sur la liberté des artistes et leurs transactions avec les puissances transcendantes de Dieu et de la Nature, propriétaires et institutions de l'art ont beau jeu de les abandonner à leur précarité financière. Si liberté il peut y avoir, et si celle-ci doit s'étendre au-delà d'une poignée d'individus privilégiés, elle devra être gagnée par un travail d'organisation politique.

---

<sup>65</sup> C'est l'argument de Peter Bürger dans *Théorie de l'avant-garde*, 2013.

### Chapitre 3 – Discours des artistes sur la liberté, ses limites et la censure

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, la philosophie esthétique, l'historiographie et les artistes elleux-mêmes ont cultivé un idéal de l'artiste que les obstacles mondains affecteraient peu, ou qui résisterait à ceux-ci, pour mettre au monde l'œuvre dont iel aurait pour destin d'accoucher. Ce récit, comme on vient de le voir, a été contesté de toutes parts, tant par les groupes maintenus hors de ses frontières que par la sociologie de l'art et les artistes qui se sont rassemblé-es pour améliorer leurs conditions d'exercice de la profession.

Qu'est-il advenu, depuis, de cet imaginaire de liberté dont on avait affublé l'artiste ou dont iel se drapait de son propre chef ? Qu'en reste-t-il dans le contexte actuel où la pratique de l'art est devenue une profession comme une autre (ou presque), dotée de ses propres programmes de soutien publics, encadrée par des lois, préparée par des diplômes universitaires et collégiaux, défendue par des organismes de représentation et des syndicats – oscillant entre la profession libérale régie par des formations et des ordres et le modèle entrepreneurial du chacun-e pour soi<sup>66</sup> ? Ceux qui, aujourd'hui, ont choisi de faire de l'art leur métier considèrent-ils encore la liberté comme une valeur cardinale de leur pratique et de leur mode de vie ? Comment ces personnes pensent-elles cette liberté et où la situent-elles ? A contrario, perçoivent-elles des obstacles à celle-ci et, dans un registre

---

<sup>66</sup> Nathalie Heinich (2005) situe autour de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle le passage d'un régime professionnel des arts à un régime de singularité, où l'on serait passé d'un modèle de qualification basé sur la formation académique et l'appartenance à un ordre professionnel, à un modèle où la qualification repose sur la vocation de l'individu et son rapport intime à la création. Il me semble que ce discours vocationnel n'a cependant pas mis un terme aux efforts (dissipés et sporadiques, peut-être) des artistes de se regrouper pour faire reconnaître leur travail et la nécessité de l'encadrer par des normes. Observant la situation depuis les interventions de l'État québécois, Guillaume Sirois (2023) propose, dans une perspective analogue, que les politiques de soutien aux artistes dans la province oscillent entre ces deux paradigmes, qu'il nomme respectivement paradigme de l'artiste-employé et paradigme de l'artiste-entrepreneur.

plus dramatique, appréhendent-elles des menaces imminentes à leur liberté artistique ou qui seraient propres à l'époque actuelle? Quittant l'univers de l'imaginaire pour prendre le pouls de la réalité, dans quelles situations concrètes ont-elles senti que leur liberté était attaquée? Enfin, les conversations récentes sur l'appropriation culturelle et le racisme systémique en arts ont-elles affecté cette liberté, que ce soit par leurs effets ou par la forme même qu'ont prise ces discussions?

### 3.1 Méthodologie détaillée

#### *3.1.1 Constitution du corpus des entrevues et profil des participant-es*

Pour répondre à ces questions, je me suis entretenue avec vingt-six artistes professionnel·les canadien·nes de différentes disciplines, âges, appartenances ethnoculturelles, genre et langue, au cours d'entrevues semi-dirigées d'une durée d'une à deux heures (voir le *Tableau 1 – Profil des participant-es*, en annexe). Chaque entretien puisait dans une liste de questions portant sur les thèmes suivants : le profil socioculturel de l'artiste, sa pratique artistique, ses conceptions de la liberté, son rapport à l'engagement politique, sa perception du milieu artistique, sa relation aux institutions (y compris les organismes subventionnaires), sa perception des débats récents sur les oppressions et sur l'inclusion des groupes marginalisés ainsi que ses positions à l'égard de ces discussions. J'ai moi-même mené chacun de ces entretiens, en anglais ou en français selon la préférence du ou de la participant·e.

Dès les débuts du processus de recherche, j'ai dû m'interroger sur la pertinence même de la notion d'« artiste canadien·ne », pour des raisons méthodologiques et

idéologiques. D'une part, et dans le but de poser les limites de la recherche, j'ai choisi de cibler des artistes issus de la moitié orientale du pays, soit les provinces de l'Atlantique, le Québec et l'Ontario. En dépit de certains circuits d'échanges interprovinciaux, chaque région du pays possède ses réseaux propres : les accès à la scène torontoise ne garantissent nullement, par exemple, un accès à la scène vancouveroise. Ces réseaux compétitifs opèrent selon une logique d'entonnoir vers les grands centres, les grandes villes comme Toronto, Montréal et Vancouver possédant un pouvoir d'attraction avec lequel les villes de moindre taille peuvent difficilement rivaliser. Malgré les particularités de chaque région – comme la présence ou l'absence de conseils des arts municipaux et provinciaux ou territoriaux forts, ou celle d'un marché de l'art vigoureux –, celles-ci ont toutes en commun leur insertion dans une démocratie libérale, un modèle global de financement basé sur le soutien public (à commencer par celui du Conseil des arts du Canada) et une situation périphérique par rapport aux plaques tournantes internationales. Bref, les fortes similarités contextuelles laissent croire que les artistes du Manitoba ou de Vancouver font face aux mêmes enjeux et tensions que ceux du centre ou de l'est du pays. De plus, les artistes rencontré·es présentent pour la plupart un haut degré de mobilité et ont habité plusieurs provinces ou territoires, voire d'autres pays. En ce sens, on peut dire d'une grande partie d'entre eux qu'ils sont véritablement « canadien·nes ».

Élément plus important, à notre avis, l'inclusion d'artistes autochtones dans le groupe de participant·es rendait d'emblée problématique l'utilisation de l'expression « artistes canadien·nes ». En sondant les artistes interviewé·es sur leur propre perception de leur « canadienneté », j'ai pu constater que seulement 10 d'entre eux – toutes appartenances ethnoculturelles ou linguistiques confondues – s'identifiaient

principalement comme « Canadien·nes », et parfois mollement<sup>67</sup>. Sans surprise, les artistes autochtones (participantes 4, 5 et 15) s'identifient d'abord comme membres de leur communauté<sup>68</sup>, mais 10 artistes sur 26 revendiquent d'abord (3 participant·es) ou uniquement (7 participant·es) une appartenance ethnolinguistique ou régionale (acadienne, québécoise, franco-ontarienne, montréalaise, torontoise, ou une appartenance à une province de l'Atlantique). Pour cinq autres, l'identité canadienne doit être jointe à une seconde identité (par exemple, haïtienne). Quoiqu'il en soit, la plupart se reconnaissent quelque chose comme une canadienneté, ne fût-ce que d'un point de vue légal (participante 5 : « Si je regarde mon passeport je suis canadienne, mais sinon, je dirais que je suis canadienne-autoch... Premières Nations »; participante 15 : « On paper. I have a passport, but conceptually, no »; participante 26 : « So nationality, Canadian. Ethnicity, obviously, [Z-Y – the ethnicities of her parents] »). Nous continuerons donc d'employer l'expression « artistes canadien·nes », qui devra être comprise selon une définition minimale, c'est-à-dire la possession d'un passeport canadien.

Il faut aussi mentionner l'élément de diversité, qui a pris une place importante dans la constitution du corpus d'entretiens, à l'heure où se déploient des discussions cruciales sur le colonialisme et le racisme dans le milieu des arts, et où la question de la place qui y est faite aux femmes et aux personnes minorisées dans le genre est loin d'être réglée. Dix des personnes interviewées se définissent comme autochtones, noires, brunes (*brown*) ou

---

<sup>67</sup> Pour quatre de ceux qui se disent Canadien·nes, cette identité est acceptée par dépit (participante 18 : « I think so because I don't know how else to identify. »; participante 17 : « I guess, but. Yeah it's not at the forefront of... the way that I present myself »).

<sup>68</sup> Je retiens ici la présentation qu'elles font d'elles-mêmes, dans laquelle l'appartenance à leur communauté autochtone est l'une des premières choses mentionnées en entrevue. Lorsque je leur demande si elles se considèrent Canadiennes, la participante 4 répond que oui, la participante 5 répond « Canadienne-Premières nations » et la participante 15 non, seulement Autochtone.



métissées, seize autres se décrivant comme blanches. Dans un contexte de fortes tensions sociales autour des enjeux de racisme et de décolonisation des institutions artistiques – qui forment la toile de fond des discussions actuelles les plus audibles sur la liberté artistique – cet élément de diversité ethnoculturelle me paraissait incontournable. Je visais initialement une proportion allant de 40 à 50 % d'artistes autochtones, noires ou de couleur : la proportion actuelle est plutôt de 38,5 %. Les difficultés que j'ai rencontrées pour obtenir des réponses positives à mes demandes d'entretiens de la part de personnes racisées expliquent ce résultat.

Plusieurs raisons peuvent aider à comprendre cette faible réponse, qui s'observe surtout chez les artistes de l'Ontario et des provinces Atlantiques – autrement dit, hors de mes réseaux professionnels, essentiellement québécois. La méfiance en est une. Deux professionnelles du milieu artistique avec qui j'ai discuté pour préparer ma recherche, toutes deux familières avec la scène torontoise, m'ont avertie que les personnes autochtones ou racisées y étaient très méfiantes à l'égard des chercheur·euses et des institutions blanches. Les commentaires de la participante 15 sur les chercheuses blanches corroborent cette affirmation (j'y reviendrai). De manière générale, les personnes racisées mentionnent leur crainte, lorsqu'elles sont sollicitées par une personne ou une institution « blanche », d'être invitées pour faire bonne figure (ce qu'on appelle en anglais « *tokenism* ») : comme chercheuse universitaire blanche, j'ai sans doute suscité les mêmes appréhensions. Deux des artistes racisées (participantes 6 et 13) ont par ailleurs demandé à me parler par téléphone avant d'accepter mon invitation. Dans nos échanges préliminaires à l'entretien, la participante 13 m'a d'emblée avertie que nous n'avions peut-être pas les mêmes « perspectives par rapport à l'art ». La participante 6 cherchait surtout à s'assurer

que son anonymat serait bien protégé : il s'est avéré qu'elle considérait comme un risque le fait de parler ouvertement et sans euphémisme du racisme auquel elle fait face dans le cadre de son travail. En début d'entrevue, elle souligne que la question de la liberté en art ne devait pas être limitée au « sujet de l'appropriation culturelle et toutes ces questions autour de la diversité » (elle mentionne les enjeux du corps de la femme, de la pornographie et de la nudité). Une autre rencontre avec des artistes chercheur·euses noir·es – survenue hors du cadre des entrevues – fut aussi révélatrice des attentes des personnes racisées envers ma recherche. Je leur explique que ma recherche doctorale porte sur la liberté en art : l'un d'eux comprend que je parle de la « la belle liberté » artistique. Lorsque je précise que ma recherche vise plutôt à examiner le revers de ce type de conceptions modernes et libérales, cela provoque un revirement complet de leur part, et la discussion peut dès lors aborder les problèmes de racisme.

Je mentionne ces trois exemples pour mettre en lumière le genre d'attentes avec lesquelles ma recherche semble avoir été reçue par les artistes racisé·es, reflétant des a priori généralement imputés (parfois à raison) aux personnes blanches : priorité accordée à la liberté d'expression sur d'autres considérations (l'égalité des accès, par exemple), incompréhension de la réalité des personnes autochtones, noires et de couleur, et manque d'efforts pour intégrer significativement les perspectives non-blanches dans leurs recherches et projets. Sans doute ces craintes sont-elles justifiées. Néanmoins, elles m'apparaissent importantes dans le cadre d'une recherche portant précisément sur la liberté et, notamment, sur la liberté d'expression, puisque ces a priori – et les miens – forment eux-mêmes une limite possible à cette liberté. Ils ne manqueront pas, en outre, de teinter les résultats de cette recherche.

Une autre raison probable est le faible intérêt relatif de ces artistes à discuter du sujet annoncé de la recherche, soit la liberté des artistes, dans un contexte sociétal de discussions polarisées sur la liberté artistique que la plupart des artistes racisé·es rencontré·es ont décrites comme des sources d'épuisement. À l'inverse, j'ai été surprise de la réponse largement positive, voire empressée, d'artistes blanc·hes très établi·es et reconnu·es (participant·es 8, 16, 23 et 24). Ces mêmes artistes, ainsi que d'autres personnes blanches bénéficiant d'une moindre notoriété (participants 2 et 14), ont fait preuve d'un égal enthousiasme à plonger dans le sujet des discussions actuelles sur la liberté artistique, l'appropriation culturelle et le racisme, devançant systématiquement mes questions sur ce sujet. De toute évidence, le sujet les interpellait, et iels ressentaient le besoin d'en parler à cœur ouvert (suivant l'idée – qu'iels reprennent explicitement – selon laquelle il y aurait des choses que l'on ne peut plus dire publiquement). Leurs attentes face à mes propres plis de pensées sont vraisemblablement similaires à celles des artistes racisées : on s'attend à ce que je sympathise avec le point de vue des personnes blanches (le leur, en tous cas) et que je prenne le parti de la liberté d'expression. Ces attentes partagées induisent cependant chez les artistes blanc·hes un sentiment de confiance, une couleur de peau partagée les amenant à supposer qu'iels pourront me dire ce qu'iels ne pensent plus pouvoir dire ailleurs.

Une troisième raison possible, enfin, mérite d'être soulignée : la forte sollicitation actuelle des artistes racisées par les institutions artistiques et universitaires, qui peut limiter leur disponibilité et leur intérêt<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Les participant·es 3, 4, 5, 15, 21 (toutes des personnes noires ou autochtones) m'ont confirmé être beaucoup plus sollicité·es depuis quelques années – depuis un point tournant qu'iels identifient variablement comme

Outre la participation à l'étude d'un nombre important de personnes racisées, trois artistes se définissent comme Acadien-nes, et une comme Franco-Ontarienne. Toutes les personnes interviewées ont grandi dans l'une des trois régions suivantes ou y habitent depuis plusieurs années : le Québec, l'Ontario ou les provinces de l'Atlantique<sup>70</sup>. Douze ont pour langue maternelle le français, douze l'anglais et deux une autre langue. Seize d'entre elles s'identifient comme femme (cis), neuf comme homme (cis), et une comme personne transgenre. Concernant leur identité sexuelle, six artistes se définissent comme queer ou bisexuelle, et deux comme hétéros avec des tendances queers<sup>71</sup>. Une participante s'identifie comme neurodivergente. Iels ont dans la vingtaine (2, soit 7,7 %), dans la trentaine (6, soit 23,1 %), la quarantaine (7, soit 27%), la cinquantaine (6, soit 23,1 %) ou ont plus de soixante ans (5, soit 19,25 %). Suivant la tendance généralement observable dans le milieu de l'art professionnel canadien (Maranda, 2020, p. 32), la majorité d'entre eux (16) se présente comme venant de familles de la classe moyenne ou moyenne-basse (*lower-middle class*), une minorité (6) se disant issue de la classe ouvrière ou d'un milieu pauvre et quatre (4) autres disant venir de la classe moyenne aisée (*upper-middle class*).

J'ai pris le parti de la diversité dans l'objectif non pas de tracer un portrait sociologique exact et statistiquement probable – ce qu'aurait favorisé un corpus beaucoup plus ciblé et uniforme –, mais de rendre visible un large éventail de perspectives et

---

les mouvements *Idle No More*, *Black Lives Matter* ou l'enquête sur les femmes autochtones disparues ou assassinées.

<sup>70</sup> Quantifier le nombre d'artistes de chaque région est un exercice difficile, puisque plusieurs d'entre eux ont habité plus d'une région. Selon leur lieu de naissance, sept sont nées au Québec, quatre en Ontario, huit dans les provinces de l'Atlantique et sept dans un pays autre que le Canada. Selon leur lieu de vie actuel, dix habitent au Québec, sept en Ontario, quatre dans les provinces de l'Atlantique, une dans un autre territoire canadien et quatre aux États-Unis.

<sup>71</sup> La question de l'orientation sexuelle n'a pas été posée de façon systématique, aussi ces nombres ne constituent-ils qu'un minimum.

d'expériences. Les fractures observables, au premier coup d'oeil, dans les débats sur l'appropriation culturelle me sont apparues incontournables : axe ethnoculturel, d'abord, générationnel ensuite, linguistique enfin<sup>72</sup>. Inclure des personnes de groupes divers pour chacun de ces axes s'est avéré nécessaire pour relayer l'ensemble des points de vue autour de ce sujet, aujourd'hui central dans les discussions sur la liberté des artistes.

Le corpus formé se démarque en outre par la diversité des disciplines qui y sont représentées : arts visuels, 10 (38,5 %); théâtre, 5 (19,3 %); arts inter ou multi, 3 (11,6 %); danse, 3 (11,6 %); littérature, 2 (7,7 %); performance, 2 (7,7 %) et art audio, 1 (3,9 %). Ici encore, l'idée est de prendre en compte une multiplicité d'expériences professionnelles, dans des pratiques ayant chacune leurs caractéristiques propres. Les modalités de la pratique – en solo ou en groupe, la possibilité plus ou moins grande de créer et de diffuser son travail en-dehors des institutions, la diversité des profils représentés au sein d'une discipline donnée – peuvent ainsi influencer les discours et les pratiques. Néanmoins, toutes les personnes participantes ont en commun d'être des artistes professionnel·les, suivant la définition du Conseil des arts du Canada, c'est-à-dire qu'ils diffusent leur travail dans des institutions reconnues, qu'ils consacrent le plus de temps possible à la création et que leur travail est reconnu par les autres artistes professionnel·les. Autrement dit, toutes les personnes interrogées ont en commun une insertion dans un même contexte professionnel ou, pour parler comme Pierre Bourdieu, par l'occupation d'une même fonction à l'intérieur d'un champ donné. Dans le cadre d'une étude sur la liberté et l'engagement politique des artistes, ce critère garantit une uniformité qui, à mon avis,

---

<sup>72</sup> Les accusations portées contre un Québec francophone « attardé » et « raciste », formulées par des observateur·ices du Canada anglais, ont été légion dans les médias et ont fait l'objet de recherches distinctes (Howard).

l'emporte sur les disparités propres aux disciplines. Nous verrons ainsi que la relation des artistes aux différents conseils des arts – et, à travers eux, leur relation à l'État – est un élément structurant très fort de leur relative liberté. Peu importe la discipline, les institutions professionnelles et les conseils des arts sont sans aucun doute les premiers alliés redoutables avec lesquels les artistes doivent apprendre à composer, négociant ainsi de facto les limites de leur liberté.

Quoiqu'il en soit, occuper un même champ et une même fonction – celle de producteur·ices de biens et de services artistiques – ne veut pas dire que les positions des un·es et des autres soient équivalentes : une fonction (dans un champ) n'est pas une position (dans une hiérarchie). Un champ, au sens que donne Bourdieu à ce terme, est un espace de luttes pour le pouvoir (Bourdieu, 2001)<sup>73</sup>. Tout comme il y a une certaine dose d'artifice dans l'usage de la catégorie « artiste canadien·ne », il y en a une autre dans l'amalgame, au sein d'un même corpus, d'artistes ayant des parcours parfois très dissemblables. Je réfère en particulier à leurs rapports variables à l'institution. Chacun·e de ces artistes bénéficie de certains accès, mais l'importance de ces derniers varie énormément. La participante 17, une jeune artiste visuelle franco-ontarienne venant tout juste de recevoir sa première bourse substantielle d'un conseil des arts, n'a certainement pas les mêmes accès que le participant 16, un chorégraphe et interprète dans la soixantaine qui a longtemps été directeur d'une troupe de danse prestigieuse. Pour s'assurer une communauté de soutien,

---

<sup>73</sup> Ou comme l'écrit Loïc Wacquant (2018), « [a] social space as a historical distribution of possible ». Le champ est à la fois un espace d'autonomie relative pour les acteur·rices d'une sphère d'activités donnée, et un espace de luttes symboliques et objectives entre ces acteur·ices : « Régies par un *nomos* commun, fondées sur une même croyance dans le jeu (*illusio*), les prises de position s'affrontent autour de la définition légitime de l'activité en jeu (champ de luttes). Mais loin d'être arbitrées par leur force intrinsèque, ces prises de position le sont par les rapports de force objectifs qui régissent l'espace des positions occupées par les agents. » (Shapiro, 2020, n. p.).

cette jeune artiste a d'ailleurs dû co-fonder son propre organisme, une galerie autogérée par un collectif.

Ces discontinuités des positions à l'intérieur du champ de l'art sont normales et productives pour cette recherche. Elles témoignent du caractère imaginaire de la catégorie « artiste canadien-ne », une catégorie qui ne délimite pas simplement la formation discursive à l'étude dans cette recherche, mais qui lui préexiste dans le langage d'une institution comme le Conseil des arts du Canada. En ce sens, sa consistance a des conséquences économiques et politiques très concrètes, puisqu'elle donne ou refuse l'accès au financement public.

### *3.1.2 Formation discursive et choix de corpus*

La question du site et des modalités de production des discours étudiés n'est pas anodine. Il faut aussi expliquer en quoi l'analyse de discours se prête à l'étude des corpus de cette recherche – ou inversement, comment ces corpus se prêtent à une analyse de discours. Traditionnellement, l'analyse de discours s'intéresse principalement aux énoncés produits (directement ou indirectement) par l'institution : on y étudie les discours des individus en tant qu'ils sont eux-mêmes des produits de l'institution – pour leur aptitude à refléter un certain système de pouvoir, en somme. L'énonciateur·rice doit témoigner d'un positionnement dans une formation discursive<sup>74</sup> et exprimer les valeurs communes d'une

---

<sup>74</sup> La formation discursive est un concept de Foucault, qui correspond à un regroupement d'énoncés rassemblés selon leur « rapport à un lieu d'énonciation », à « une certaine identité énonciative historiquement circonscrite » (Maingueneau, 1991, p. 18).

collectivité, plutôt qu'une individualité (Maingueneau, 1991, p. 18). Autrement, son discours ne nous dirait rien ou bien peu du champ que nous souhaitons comprendre.

Néanmoins, la contribution des participant-es à cette recherche n'est pas simplement celle d'une masse de données, qu'il s'agirait d'extraire et de mettre en correspondance pour définir les valeurs des « artistes contemporain-es » en tant que groupe homogène. Chacun-e d'entre-eux amène une expérience propre, porteuse d'une perspective singulière, et plusieurs – sinon la plupart – réfléchissent activement aux dimensions politiques et éthiques de leur travail. Ce sont tous-tes des collaborateur-rices dans l'élaboration de la pensée que je présente ici. Je devrai donc à la fois penser *à partir* de leurs discours, et penser *avec* leurs idées, qui sont autant de manières singulières de naviguer dans un monde qui épuise au moins autant qu'il nourrit.

Aucun individu ne peut s'extraire de son milieu, de ses discours et de ses valeurs, mais il peut choisir d'occuper différentes positions au sein de celui-ci, chacune présentant une forme idéologique singulière pouvant dévier de la norme, jusqu'à un certain point. C'est le cas des personnes interviewées, qui adoptent des postures plutôt diversifiées par rapport à l'institution (et au discours normatif que celle-ci génère). On peut donc se demander si, en tant qu'élocuteur-rices, iels (re)produisent ou non ce que Maingueneau appelle un « discours autorisé » (1991, p. 22), et autorisé par qui. Nous verrons que les participant-es doivent en fait naviguer le discours autorisé du champ de l'art s'iels souhaitent accéder aux institutions qui rendront possible le développement d'une carrière professionnelle, qu'iels ont conscience de devoir le faire, et que plusieurs d'entre eux expriment des réticences à le faire. En donnant la plus large place aux discours d'artistes de tous les degrés d'avancement professionnel – plutôt que ceux des grandes institutions



de l'art – cette recherche examine ce que Maingueneau nomme « l'interdiscours », c'est-à-dire la relation inévitable entre une formation discursive donnée et les discours qui lui sont extérieurs et qui en tracent la limite<sup>75</sup>. Autrement dit, les discours des artistes permettent d'observer les frontières du discours autorisé dans le champ institué de l'art, entre le « dicible » et l'« indicible »<sup>76</sup>. « L'énonciation », nous dit Maingueneau, « est de part en part traversée par la menace du glissement dans ce qu'il ne faut pas dire, dans ce qu'il ne faut surtout pas dire... » (Maingueneau, 1991, 20).

Ce glissement, j'ai aussi voulu l'observer, dans un corpus distinct que j'ai appelé, en introduction, « la rumeur de l'art ». La rumeur, c'est « ce qui ne se laisse pas clôturer dans les dispositifs d'une institution de parole. » (Maingueneau, 1991, 21) Pour avoir œuvré dans le milieu artistique depuis une vingtaine d'années, je n'ai aucune difficulté à observer l'existence d'une parole déviante, circulant en sourdine et dans les coulisses de l'institution, sélectionnant plus ou moins soigneusement ses destinataires. On y vilipende couramment les politiques de telle personne à la tête d'un organisme de diffusion, on se plaint des choix de tel-le ou tel-le critique, on y rit d'une figure haut placée ou d'un-e

---

<sup>75</sup> « L'objet de l'AD n'est pas tant la formation discursive elle-même que sa frontière constitutive. » (Maingueneau, 1991, p. 20).

<sup>76</sup> Selon leur position dans le champ de l'art professionnel, on peut s'attendre à ce que les artistes rencontrés aient des discours qui se collent plus ou moins au discours admis. Selon Bourdieu, la tendance veut que les acteur·ices les plus établi·es d'un champ relayent un discours dit orthodoxe, alors que les plus jeunes recrues y importent un discours dit hétérodoxe. Néanmoins, ce ne sont que des tendances générales, et la frontière entre le dicible et l'indicible apparaît comme une ligne aussi mouvante que subjective. Dans le contexte social actuel, la détermination de ce qui relève du « dicible » fait l'objet d'une lutte aux issues incertaines : pour les un·es, les discours anti-oppressifs sont devenus la norme inattaquable qui impose son vocabulaire à l'ensemble de la société; ceux qui adoptent ces discours sont pourtant la cible d'attaques féroces, dans les médias, devant les tribunaux et dans les arènes politiques. Cependant, tout en étant fortement contesté dans la sphère publique, le discours anti-oppressif se révèle de plus en plus présent au sein des institutions, rendant discutable son appartenance à l'ordre de l'indicible. Il semble que nous ayons affaire à une crise de l'autorité – suivant Thomas Kuhn (1972) – dans laquelle s'affrontent deux paradigmes. Dans ce contexte, il faudra se rappeler que les rumeurs de l'art ne sont pas toujours à ranger du côté de l'hétérodoxie objective, mais seulement du côté de l'hétérodoxie perçue (on pourra aussi parler de risque perçu).

collègue pris·e en grippe, on y exprime franchement ses préférences esthétiques et politiques, mais aussi ses amertumes, ses jalousies, ses déceptions. À l’heure où émergeaient au Québec les débats acrimonieux sur l’appropriation culturelle et le racisme au cinéma (*of the North*, de Dominique Gagnon, sorti en 2015) et au théâtre (*SLĀV* et *Kanata*, de Robert Lepage, présentées en 2018), les discussions sur ces sujets se sont en partie déplacées vers les espaces interstitiels. Chez les artistes blanc·hes, je pouvais entendre mes collègues administratrices de centres d’art remettre en question les politiques d’inclusion du Conseil des arts du Canada (auxquelles elles se conformaient en pratique), ou discuter passionnément du racisme allégué du *mashup* documentaire de Dominique Gagnon. Le tout, avec le sentiment que ce qui y était dit n’aurait pas pu l’être devant certaines personnes ou dans certains milieux, par crainte de mettre en péril son financement ou de se faire taxer de raciste. Nous pelletions nos sentiments d’angoisse et de doutes dans des espaces ressentis comme sécuritaires.

C’est dans ce contexte que j’ai décidé de me pencher également sur ces discours indisciplinés, ces innommables du champ institutionnel. L’existence et la vigueur de ces paroles sans garde-fous laissent entrevoir la multiplicité des oppositions prenant à rebrousse-poil les efforts d’homogénéisation de l’institution. Elles forment la matière d’un corpus distinct, élaboré par observation participante. Recueillies dans mes réseaux professionnels entre mars 2019 et avril 2022, ces paroles représentent un faisceau relativement restreint d’élocuteur·rices, issu·es principalement du milieu des arts visuels québécois, avec une forte prépondérance de personnes blanches. La pandémie de COVID-19 a par ailleurs grandement limité les possibilités de rencontres en personne dans le milieu artistique, et donc les occasions d’observer ce qui s’y discutait et de le faire dans

des cercles éloignés de mes circuits habituels, de même que les possibilités de voyager. Il ne faudra donc pas lire mes notes d’observations participantes comme représentatives de l’ensemble des artistes canadien·nes, mais plutôt comme un témoignage de l’existence de certaines croyances – l’idée qu’il serait dangereux d’affirmer certaines choses en public – et certaines relations à l’institution et, par extension, à l’État qui les finance.

Un troisième corpus vient compléter les entrevues et l’observation participante de la rumeur, qui se base sur une autoethnographie. De juin 2020 à mars 2022, j’ai colligé mes réflexions, sentiments et réactions à certains événements liés à ma fréquentation de la scène artistique et touchant de près ou de loin aux questions d’engagement politique et de liberté. On y retrouve un grand nombre d’émotions négatives – déceptions, découragement, tristesse, colère – et de questionnements sur le sens de la pratique artistique professionnelle. S’il m’est parfois difficile d’identifier ce qui distingue ces notes d’un quelconque journal intime – en-dehors de l’objet des textes –, elles offrent tout de même une trace de la complexité des réactions affectives qui ont accompagné mes réflexions sur la liberté artistique. Outre qu’elles donnent un aperçu de la dureté du milieu des arts et des obstacles auxquels se heurtent la plupart des praticien·nes, elles retracent aussi le difficile travail exigé pour négocier le virage idéologique récemment amorcé, de gré ou de force, par le champ de l’art. Mon expérience – celle d’une femme blanche en mi-carrière ayant accumulé un certain nombre de succès, mais plafonnant sous le seuil des accès aux musées, au marché et aux collections d’art – rend elle aussi compte d’une perspective limitée par mon profil ethnoculturel et par d’autres caractéristiques. Les données de l’autoethnographie me serviront néanmoins de base pour m’aider à interpréter les discours de mes collègues blanc·hes.

### 3.1.3 Anonymat et véracité

Ces trois corpus ont donc été construits suivant l'hypothèse que les artistes ne disent pas la même chose selon qu'ils s'adressent à une personne ou à une autre, selon qu'ils sont « écouté-es » par l'institution ou non. En elles-mêmes, ces discontinuités nous disent quelque chose de cette liberté revendiquée comme une composante essentielle de la création artistique : j'aurai l'occasion d'y revenir. Suivant cette hypothèse, il m'apparaissait important d'offrir un cadre permettant aux participant-es de s'exprimer avec le plus d'honnêteté possible, ce qui m'a amenée à privilégier des entretiens anonymes. Cela n'empêchait pas d'une part, je l'ai mentionné, que chaque artiste abordait l'entrevue avec son lot d'a priori à mon égard – et à l'égard de la recherche universitaire en général –, ce qui pouvait influencer grandement leur sentiment de confiance et donc, la possibilité d'énoncer une parole « vraie »<sup>77</sup>. D'autre part, il serait illusoire de penser que la parole formulée en entrevue, si anonyme soit-elle, échapperait aux contraintes de la représentation, et au désir de produire une certaine image de soi – image elle-même élaborée en fonction des codes du milieu professionnel.

Une collègue de mon département m'a posé la question de ma proximité avec le milieu étudié, évoquant la possibilité que mon étude serait plus objective si je ciblais une discipline artistique dans laquelle je n'aurais ni ami-es, ni intérêts personnels. La même question se pose au sujet de ma relation aux personnes interviewées. Dans les deux cas, l'enjeu de la proximité m'apparaît comme une arme à double tranchant, l'un positif, l'autre négatif. Si le risque de biais est un problème réel, l'absence de confiance peut l'être tout autant. Le fait qu'une personne me connaisse – généralement de loin : je n'ai interviewé

---

<sup>77</sup> Voir la note 18 du chapitre d'introduction.

aucun-e ami-e proche – avait pour effet de faciliter son recrutement, mais aussi de la mettre suffisamment à l’aise pour, je l’espère, exprimer ses idées avec le moins de filtres possible. En ce sens, je crois avoir davantage gagné que perdu de ma proximité professionnelle avec une partie des participant-es.

Cependant, et pour toutes ces raisons, il faut se demander si la véracité ou l’authenticité est un enjeu dans cette étude, et, si oui, où se situent les risques de déformation. En un sens, il s’agit d’un faux problème : les discours ne sont pas « vrais » ou « faux », ils *sont*, et leur existence témoigne d’une réalité qu’ils contribuent justement à produire. Néanmoins, l’analyse des entretiens est aussi un exercice d’interprétation : que veut dire la personne qui parle ? Cette interprétation sera en partie très littérale : après tout, j’ai fourni d’emblée aux artistes rencontré-es les sujets de la recherche et les concepts qui ont servi à coconstruire le texte de l’entrevue. S’iels me parlent de liberté, c’est que je leur ai demandé de me parler de liberté. Et pourtant court partout le bruit – repris par certaines des personnes rencontrées – que l’on ne pourrait plus dire certaines choses. Il importe alors aussi de déchiffrer ce qui est dit sous la surface, non seulement en mots, mais aussi en formes (dans des propos répétés ou des réponses préemptives, par exemple).

Ce qui ne veut pas dire que l’analyse visera à détecter le mensonge ou à découvrir l’élément sciemment caché. Si mon exercice d’autoethnographie révèle une chose, c’est bien le circuit plein de circonvolutions d’une recherche personnelle de sens, de justice et de réconfort, en une période où les discussions et les valeurs du milieu artistique changent rapidement et peut-être radicalement. Ceci amène de nombreuses variations d’affects et de postures, signes non pas de mensonges, mais d’une difficulté à concilier des valeurs contradictoires. La mise en dialogue des trois corpus, au chapitre 6 permettra de mettre en

évidence les tensions générées par la cohabitation de valeurs conflictuelles, qui se révèlent plus facilement dans les discussions privées. En tous les cas, s'il est périlleux d'évaluer l'honnêteté des discours, ceux-ci indiquent néanmoins ce qui est valorisé, en ce moment, par le milieu artistique.

### **3.2 L'importance de la liberté et les conditions nécessaires à celle-ci**

Le premier groupe de questions adressées aux participant·es concerne leur rapport au concept de liberté et la définition qu'ils en donnent. Je leur demande si la liberté est une notion pertinente pour parler de la création artistique aujourd'hui, si cette liberté est nécessaire à la création et si les artistes jouissent d'un surcroît de liberté par rapport à d'autres professions ; comment ils définissent cette liberté de l'artiste; les limites possibles qu'ils entrevoient à cette liberté; et, concrètement, quelles limites ils ont rencontrées dans leur pratique.

Si l'on pouvait avoir des doutes quant à la persistance de la liberté comme valeur phare de la création artistique, ceux-ci se dissipent rapidement. Vingt-quatre d'entre eux (sur 26) répondent par l'affirmative, indépendamment de leur âge, de leur appartenance de genre, de classe ou ethnoculturelle. « C'est vital. [...] [J]e peux pas respirer si je sens la moindre contrainte. » (participante 8) Pour 17 répondant·es, la liberté est associée à une réalité vécue. Elle s'inscrit dans le mode de vie (une flexibilité d'horaire, un retrait perçu du système capitaliste et de ses valeurs, une mobilité géographique ou le choix personnel d'une position marginale par rapport au système institutionnel de l'art – huit répondant·es), dans la possibilité de faire ce qu'on aime (deux répondant·es), ou dans l'acte de création

lui-même (de par sa nature méditative, la possibilité d'une expression individuelle ou celle de créer d'autres mondes, ou encore par son aspect expérimental et imprévisible – 10 répondant-es). « Moi c'est pour ça que je fais ça [être artiste]. C'est pour être libre. Je veux pas rentrer dans un carcan social. Je veux pas faire partie de la machine. » (part. 10)

Pour huit participant-es, la liberté est décrite comme un idéal ou une potentialité, une sorte d'objectif ou de fil conducteur de la pratique<sup>78</sup>. On l'associe alors à une quête personnelle (quatre répondant-es), à un thème central *de* la création (un répondant-e), une exigence absolue de la production de l'art ou d'un art de qualité (quatre répondant-e), ou l'objet d'une lutte nécessaire (deux répondant-e). Pour trois artistes du groupe, enfin, elle se manifeste dans une liberté d'expression qui serait propre à (ou amplifiée dans) cette profession, et qui permet de poser un regard critique sur le monde (politique, notamment). Pour le participant 23, l'art constitue même un outil dans la recherche d'une plus grande liberté : « [It is] very helpful. It has always been. And I think, for one thing, because there are no rules. »

### 3.2.1 *Oui, mais*

Pour une minorité d'artistes, l'importance de la liberté en art est catégorique : « It's definitely a necessity. » (part. 18) « Yeah absolutely [...] I mean, I guess the freedom of being able to express what you want to express, and also the freedom of being able to produce what you want to produce. » (part. 17) Mais pour la grande majorité, la réponse

---

<sup>78</sup> Les lecteur-ices pourront déjà constater que le découpage des chiffres en sous-catégories ne correspond pas nécessairement à une addition simple ( $A1 + A2 + A3 = A$ ), mais que le total des chiffres de chaque sous-catégorie excède celui de l'ensemble ( $A1 + A2 + A3 > A$ ). C'est que les participant-es pouvaient donner une réponse s'inscrivant dans plus d'une sous-catégorie. Ce sera le cas pour l'ensemble des données présentées ici.

prend plutôt la forme d'un « oui, mais » [voir le *Tableau 2 – Conditions et limites de la liberté artistique*, en annexe]. Et plus l'on creuse la question des contraintes, plus le « mais » gagne en importance. Vingt et un des artistes ayant répondu « oui » soulignent du même souffle les limites à cette liberté, ajoutant leurs bémols à ceux des deux participant-es qui ont répondu par la négative. La participante 15, une artiste autochtone<sup>79</sup> multidisciplinaire basée à Toronto, éclate de rire lorsque je lui demande si la liberté est un concept pertinent pour parler de création artistique :

No! [laughing] No one gets to be free in their artistic decisions and choices. Everything's based on limitations of your economic possibilities [...] I don't believe freedom is a part of art. I think it's all about accessibility and access. Art's just about access and opportunity. (part. 15)

Le participant 14, Oliver Kellhammer<sup>80</sup>, répond aussi par la négative, soulignant à son tour les effets de classes sociales : « I think the people who are the freest are the most financially privileged. So, they have more freedom to do what they want and also to impose their aesthetic on others. »

Des participant-es nuancent leurs propos en affirmant que le potentiel libérateur de l'art, quoique réel, serait rarement accompli : « [Les artistes] ont la chance de pouvoir [être libres] mais ils ne le font pas. » (part. 2) Tous-tes les artistes identifient d'ailleurs des limites ou des conditions nécessaires à la liberté artistique lorsque je leur pose directement la question<sup>81</sup>. Ce sont les conditions matérielles de production qui sont le plus souvent invoquées, et de loin (vingt participant-es) : économiques d'abord (y compris les attentes

---

<sup>79</sup> Pour préserver leur anonymat, j'ai choisi de ne pas préciser le nom des Premières Nations ni des communautés auxquelles appartiennent les participant-es autochtone et d'utiliser plutôt ce dernier terme, quelque peu générique.

<sup>80</sup> Oliver Kellhammer, un artiste visuel établi à New York, m'a demandé après-coup de publier son nom.

<sup>81</sup> Je retiens ici les premières réponses des artistes : d'autres éléments feront parfois surface plus tard dans l'entretien, notamment les limites éthiques de la pratique, qui ne seront souvent évoquées qu'au moment d'aborder les discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle.



du marché de l'art), mais aussi le temps disponible, la flexibilité et la mobilité géographique. Et, bien sûr, les conditions économiques sont directement liées au milieu social et familial de l'artiste, de même qu'à l'accès ou non à du financement. Les artistes savent qu'il leur faut composer avec le lot qui leur est imparti à la naissance, d'une part, et avec les exigences de système dans lequel ils s'insèrent, d'autre part.

L'argent représente une contrainte dans la mesure où la plupart des artistes tirent de leur pratique des revenus nettement insuffisants à leur survie (Patrimoine canadien, 2 mai 2022), avec pour conséquence que ces revenus dépendent soit du financement public (en particulier des bourses des conseils des arts au niveau fédéral, provincial ou municipal), soit du marché de l'art, soit d'un travail indépendant<sup>82</sup>. Ce dernier diminue en retour la disponibilité d'une autre ressource nécessaire à la pratique : le temps. La coexistence de ces deux contraintes (d'argent et de temps) crée une situation sans issue, dans laquelle les artistes doivent choisir de deux maux le moindre pour s'assurer un maximum de liberté. Occuper un emploi extérieur à la pratique limite par ailleurs l'obligation de se plier aux attentes du marché ou des institutions : « [I]t's weird because having a job obviously tempers my ability to have freedom, to be in the studio. But, simultaneously, it allows me a freedom to not have to put that kind of commercial pressure on the work itself. » (part. 18)

Dans un groupe de réponses connexes, six personnes soulignent des limites socioculturelles autres que le revenu familial : l'éducation et la famille, l'accès au savoir, le racisme, l'âgisme, les abus de pouvoir, le réseau ou la communauté de soutien, l'intérêt

---

<sup>82</sup> En 2019, 56,8 % des artistes interrogés pour le compte de Patrimoine canadien ont déclaré avoir tiré moins de 50 % de leur revenu de la pratique artistique; 57 % ont affirmé avoir gagné moins de 40 000 \$ (Patrimoine canadien, 2 mai 2022). Pour des données sur la précarité financière des artistes, voir la section 5.5 du chapitre « Une lecture par les affects », dans la présente thèse.

général de la société envers l'art ou le régime politique (la démocratie comme condition de la liberté artistique). Iels affirment donc que la liberté est une qualité variablement impartie selon l'âge, la couleur de la peau, et le milieu familial. Notons que personne n'a encore évoqué la variable du genre, qui restera un sujet de discussion relativement rare : j'y reviendrai. La participante 21, une danseuse et chorégraphe d'origines africaines et asiatiques évoque la façon dont les attentes liées au profil ethnoculturel influencent les contours de la liberté artistique :

[T]his is a generalization, but generally a white artist can make art about anything. And there's a lot of room for them to explore different areas. But then when an artist of color makes something it's always like "Oh, are you making [...] a piece of work about being Black or about your experience as a racialized person?" (part. 21)

La participante 3, une artiste de théâtre noire, renchérit :

I don't have the freedom to be mediocre. [...] But there's tons of mediocre art practice, you know? Practice by white folks, but when you're a person of color and you've got that one opportunity, that one slot that they have in their season or... You have – it has to be beyond reproach. (part. 3)

Les contraintes, dans ce cas-ci, interviennent au moment de l'interprétation de l'œuvre, mais son interprétation influencera aussi la production d'œuvres futures (car elle fera l'objet d'une évaluation lors de demandes de financement, par exemple) et la possibilité pour l'artiste de s'insérer dans certains milieux professionnels. Les disparités de chance entre les artistes blanc·hes et les artistes racisé·es ne sont évoquées, à ce stade de l'entretien, que par quatre participant·es (dont trois sont elles-mêmes racisées), mais elles reviendront plus tard dans les discussions. Retenons pour l'instant cette question importante : la liberté, peut-être, mais pour qui?

D'autres artistes évoquent l'importance des opportunités offertes – ou non – par le milieu familial, en ce qui a trait au réseautage et au soutien financier, mais aussi à la

confiance en soi. Cette artiste interdisciplinaire, dont les deux parents sont autochtones et qui a grandi dans sa communauté, déplore que les efforts des institutions pour intégrer des artistes autochtones ou de couleur<sup>83</sup> permettent rarement de transcender les barrières de classes :

It's just so interesting to see who gets to [break the boundaries of the institution's walls] [...] A lot of them already have a certain level of... Like they have non-Indigenous family and they have access to [a] different type of education already. And they have institutional fluency. And they have parents who are teachers. It's little things like that stack up, and they make your ability to ask for what you need different. And to ask for change, and to ask for any flexibility [...] When I see who gets, who pushes, who tows the line, it's people who have a sense of self, but also a sense of "I get to ask for this." (part. 15)

En outre, le quart du groupe (sept participant-es) mentionne les contraintes imposées par les institutions de l'art : attentes des subventionnaires et des jurys, des donateur-ices et des organismes de diffusion, ainsi que l'existence de règles non écrites dans le milieu.

[A]lthough we want to believe that we're free to say what we want to say, or make what we want to make, there's a lot of pressure to do a certain type of work because [...] of institutional pressures. Or because the market wants a certain type of work. [...] I see a lot of artists my age [in her 20's] or in my community trying to figure out what their freedom is in relation to those things. [...] They have to find a way to find their freedom, but still navigating within the confines of the art world. (part. 17)

Le participant 16, qui a longtemps été directeur artistique d'une importante compagnie de danse, abonde dans le même sens :

I talked about my freedom at [B – name of a dance company] but what I didn't mention was my freedom was really circumscribed by the fact [that] I always had one eye on this broader audience that the company had. [...] Not only was I being assessed according to the standards of the arts councils with the programming, but also for our audience and our donors.

---

<sup>83</sup> Je privilégie l'utilisation des termes employés par les personnes interviewées (ou leur traduction vers le français) pour rapporter leurs propos.

### 3.2.2 *Limites psychologiques : être l'artisan-e de sa liberté*

Dans les affirmations qui précèdent, les artistes mettent l'accent sur des facteurs qui échappent à leur contrôle, en accord avec les constats d'une approche sociologique bourdieusienne. La liberté artistique, comme l'art, est considérée comme un produit social inégalement distribué, gardé par des portes dont la plupart d'entre nous ne possédons pas (toutes) les clefs. Une partie des répondant-es, néanmoins – plus du tiers (9 participante-es) – évoque aussi des limites psychologiques à la liberté artistique, qui elles dépendraient plutôt de la volonté et de la maîtrise de l'individu : l'ego, le besoin de plaire et l'ambition (4 part.), la soumission aux appuis extérieurs (3 part.), le manque d'inventivité (1 part.), la fermeture à l'autre (1 part.) ou la soumission à des cadrages identitaires (1 part.) – c'est-à-dire, selon ce dernier, le fait de se revendiquer comme « artiste autochtone », par exemple, plutôt qu'artiste tout court (part. 23). Le milieu artistique, son fonctionnement et son imaginaire amplifient aussi les contraintes auto-imposées à la liberté :

[J]e pense que la première chose [la première limite à la liberté], c'est qu'on fait tous ça, je pense, probablement, fondamentalement, parce qu'on veut être entendu, et peut-être encore plus parce qu'on veut être aimé. Et souvent, c'est le contraire qui se passe! [...] Donc il faut, je pense, renoncer à ça. Renoncer... à la notoriété, en quelque part. (part. 24)

Les artistes ont ce filtre [de l'ego], fortement. Puis encore plus parce qu'on vit tellement une vie insécurisante, on s'expose tout le temps. [...] Fait que notre liberté est une drôle de place pour un artiste, parce qu'il faut se libérer de nos peurs, il faut apprendre à dealer avec l'anxiété d'une façon saine, et de l'instabilité. Puis ça, c'est notre milieu naturel. (part. 2)

En sommes, ces artistes conçoivent la liberté comme une chose que l'on peut, en partie ou en totalité, cultiver soi-même, indépendamment des autres, par l'intégrité personnelle ou par le renoncement aux promesses de la profession. La volonté individuelle peut même

transcender les contraintes sociales, selon certain-es. La participante 13, une jeune danseuse d'origine haïtienne, affirme ainsi – en faisant référence aux effets du racisme : « I think there's a lot that doesn't want me to be free, but I am free. I am whatever I want to be. So, my art practice does not limit itself to whether I get a grant or not. » Le participant 23, un artiste visuel, définit la liberté ultime comme une prise de conscience :

[There is a] level where freedom is recognized as consciousness. On that level it's an engagement with the self. You could say true self. You can say there is no separation, there is no distinction, there is no distance. *You are freedom*. If you recognize that, if you realize that, there is no excuse. (Part. 23 – je souligne)

Autrement dit, reconnaître que sa liberté dépend ultimement de soi permet, selon lui, de cesser de se plier à des forces extérieures.

Entre contraintes extérieures et agentivité individuelle, il s'avère que de nombreux·ses artistes n'ont pas le sentiment de *posséder* une liberté (elle ne leur est pas donnée), mais de la *créer* par diverses stratégies, telles que : se maintenir à la marge des institutions (part. 5 et 6) ou se battre contre les obstacles (part. 8 et 19), effectuer un travail d'introspection dans et pour sa pratique (part. 2), faire le choix d'adopter un mode de vie singulier ou modeste (part. 7 et 19), la recherche d'un savoir (part. 13) ou d'une forme de débrouillardise et d'entraide (part. 20). Ces artistes se fabriquent une liberté par la pratique, et ont généralement le sentiment que ce travail est nécessaire. Leur liberté est le résultat de choix. Comme le dit la participante 18, « I think if you look at any artist who appears to be completely free, they have support somewhere. » Pour les autres, la liberté restera toujours partielle.

### 3.2.3 Limites éthiques

Dans l'identification des limites à la liberté, une minorité importante (12 participant-es) souligne enfin les considérations éthiques qui doivent guider l'acte de création. Dans un contexte où les discussions sur ce sujet vont bon train depuis quelques années, au sein des institutions artistiques et universitaires, et dans les médias, on s'étonne presque que ce nombre ne soit pas plus élevé. Pour trois de ces artistes – une femme autochtone dans la quarantaine (part. 5), une femme d'ascendance autochtone et blanche dans la cinquantaine (part. 4) et une artiste métissée dans la quarantaine (part. 21) –, il s'agit d'une limite volontaire, évidente, qui prend la forme d'une responsabilité envers les communautés, les personnes et les histoires avec lesquelles on travaille :

Il y a une question d'intégrité. Et de responsabilité. Pour moi, ces choses sont connectées aux communautés autochtones, aux communautés d'art autochtones et aux communautés [de la Première nation A]. [...] Je dois consulter avec les gens [*sic*], impliquer les gens, puisque je parle de choses culturelles dans mon art [...] [J]'estime que c'est nécessaire toujours de ne pas oublier d'où ça vient et de confirmer que ça vient... que c'est fait d'une bonne façon. (part. 4)

Dans une approche un peu singulière, une artiste autochtone mentionne l'importance des limites éthiques à la création – volontairement imposées et acceptées –, mais il ne s'agit pas pour elle d'une responsabilité envers une communauté ou envers la société en général :

« No, I think it's a responsibility toward the object and the kind of history of the objects. »

Celle, notamment, de ne pas gaspiller un bon matériau.

Pour quatre personnes blanches dans la trentaine ou dans la quarantaine (part. 11, 19, 20 et 22), il s'agit d'une limite acceptée, mais apprise à la faveur des discussions récentes sur l'appropriation culturelle : elles relatent toutes une expérience (ou une période) d'apprentissage vécue dans la confrontation ou dans des efforts de dialogues et d'écoute. Pour quatre autres artistes (part. 8, 16, 23 et 24 – trois d'entre elles sont blanches, l'une se

décrit comme métissée, et elles ont toutes plus de soixante ans), la limite éthique est évoquée, mais perçue comme imposée de l'extérieure et largement refusée : on pourrait plutôt parler, dans leur cas, de limites morales. Ces quatre personnes devancent d'ailleurs toutes mes questions au sujet des discussions sur l'appropriation culturelle et le racisme, pour en dénoncer les effets dits liberticides. Le sujet leur tient visiblement à cœur.

Déjà, l'intérêt pour la dimension éthique de la liberté se manifeste différemment chez différents groupes sociaux. Très valorisée chez deux des trois artistes autochtones, elle est à l'inverse perçue comme un problème chez une partie des artistes blanc·hes, plus précisément chez les plus de soixante ans. Les artistes blanc·hes plus jeunes se situent quelque part entre les deux : cette question fait partie d'une réflexion qui leur a été imposée par des événements ayant perturbé leur regard sur la pratique, avec des effets qu'ils acceptent, mais cette réflexion leur reste en quelque sorte étrangère. On constate ici une différence générationnelle dans les perspectives sur les luttes anti-oppressives, surtout les luttes antiracistes et décoloniales. Plus les personnes sont âgées, plus elles réagissent négativement aux revendications qui accompagnent ces luttes. Si elles ne sont pas complètement fermées à l'idée d'une plus grande équité entre les groupes ethnoculturels, les modalités d'implantation de cette équité – souvent perçues comme trop rapides ou trop agressives – les heurtent dans leur conviction que la liberté d'expression devrait l'emporter sur les autres considérations.

Au cours des entrevues de ce dernier groupe, plusieurs personnes expliquent qu'elles ont dû mener leurs propres luttes pour parvenir à la reconnaissance professionnelle. La participante 8 dénonce le sexisme du milieu du théâtre, qui a selon elle compliqué son cheminement; la participante 24 relate le nécessaire travail d'organisation

du milieu culturel francophone que ses collègues et elle ont dû accomplir, ce dans une région à majorité anglophone, pour pouvoir imposer leurs projets. La liberté dont elles parlent ne leur a pas été donnée : elles ont le sentiment de l'avoir acquise dans la lutte, contre les embûches sociales et en prenant la parole *malgré tout* et contre le groupe dominant. La liberté est donc intimement liée, dans leur histoire personnelle, à la contestation des règles. Or les conditions qui offrent aujourd'hui un peu plus de liberté à une partie des artistes sont en partie le résultat de règles, imposées par les conseils des arts. Néanmoins, si les conseils peuvent apparaître comme le groupe « dominant » qui impose sa règle et auquel les artistes doivent résister, dans la dynamique entre artistes établi-es et artistes marginalisé-es, ce sont les premièr-es qui constituent le groupe dominant. J'aurai l'occasion de reparler de ces dynamiques complexes.

\*

Les artistes rencontré-es font montre d'une grande lucidité quant au caractère effectif de leur liberté. Iels ont bien conscience des obstacles à son exercice, obstacles qui échappent pour la plupart à leur contrôle. Leur perspective sur le milieu dans lequel iels évoluent est plutôt déterministe : iels décrivent un milieu fortement structuré, où la mobilité est assortie à des relations de pouvoirs et à des privilèges sociaux et économiques de classes, de genres, d'identités ethnoculturels et de capacités. Néanmoins, leur déterminisme est teinté d'idéalisme (et on verra au chapitre 7 que ce dernier est sans doute ce qui leur permet de tenir le coup, en dépit du premier). L'imaginaire de liberté est très présent et innerve les représentations des activités, modes de vie et positionnement social des artistes : flexibilité d'horaire, autonomie professionnelle et idéologique, mobilité géographique, marginalité face au système capitaliste, liberté de l'acte créatif même. Rien ici qui ne détonne par



rapport à la description faite par Luc Boltanski et Ève Chiapello (2011) du travailleur modèle dans le capitalisme troisième vague, ou à la figure de l'artiste contemporain proposée par Pierre-Michel Menger dans son *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002). Ainsi conçue, la liberté de l'artiste se rapproche de la liberté promue par le capitalisme de service – un capitalisme auquel les artistes tendent néanmoins à s'opposer en théorie. La liberté s'incarne pour eux dans une série de déprises : se déprendre des identités pour n'être qu'« artiste » (part. 23); se déprendre des déterminismes sociaux; se déprendre des contraintes du capitalisme, justement, et du mode de vie qui lui est associé dans l'imaginaire collectif de la classe moyenne canadienne (dont sont majoritairement issues les artistes professionnel·les) – maison en banlieue, 9 à 5, accumulation de possessions, luttes pour de mesquines ascensions professionnelles, etc. Se déprendre, enfin, de soi-même, de son ego et de son désir de plaire.

Cette conception de la liberté comme travail sur soi rappelle les analyses de la liberté moderne proposées par Michel Foucault (2001 [1982]; 1983) et Hannah Arendt (2014b), qui la conçoivent en tant que résultat d'une intériorisation et d'une individualisation progressives. Pour Foucault, l'exercice du pouvoir se déplace progressivement vers le site de l'intériorité des individus, en même temps que le développement des techniques de gouvernement modernes. Ce déplacement ouvre sur une redéfinition du pouvoir, lequel n'est pas compris comme une force s'exerçant de l'extérieur sur les sujets, mais comme une relation à laquelle le sujet participe activement dans ses pratiques. La gouvernementalité consiste alors à rendre celles-ci prévisibles et à les mener dans la bonne direction, remplaçant les relations antagonistes par une « conduite des conduites » (2001 [1982]). Arendt identifie pour sa part une semblable redéfinition de la

liberté pendant la transition vers la modernité européenne, au détriment de l'arène politique et au profit de l'intériorité de l'individu. La liberté moderne n'étant plus comprise comme un agir collectif dans le but d'instaurer un commencement dans la polis grecque, elle s'incarne maintenant dans l'exercice du libre arbitre et dans un travail individuel pour se défaire des contraintes. Liberté et politique deviennent deux valeurs opposées<sup>84</sup>.

L'importance accordée aux formes de déprises dans les discours étudiés équivaut-elle pour autant à un renoncement à participer à cet agir politique, dont Arendt déplore l'effritement dans les gouvernements modernes? Nous verrons, au chapitre suivant, qu'il existe plutôt une forte tension entre, d'une part, cet idéal de déprise – perçue comme une résistance à l'ordre établi et comme demandant un certain courage face au groupe – et, d'autre part, un désir d'engagement politique passablement répandu chez les artistes (à tout le moins, une perception de soi comme acteur·rice politique). Si la liberté n'exige pas nécessairement une lutte sociale, elle demande à tout le moins un travail sur soi et sur sa relation au monde.

### 3.3 Menaces perçues à la liberté

Avec une partie des artistes (11 sur 26), je pousse plus loin la discussion sur les limites à la liberté en leur demandant s'ils perçoivent des menaces, actuelles ou potentielles, à la liberté artistique<sup>85</sup>. Deux participant·es supplémentaires évoquent de telles menaces de

---

<sup>84</sup> Je me pencherai davantage sur ce sujet au chapitre 5 (section 5.1.2).

<sup>85</sup> Je rappelle ici que cette étude ne prétend pas tracer un portrait statistique du milieu artistique, mais bien examiner les lignes de tensions opérantes dans le milieu de l'art au Canada. Pour un certain nombre de questions – comme pour celle-ci –, seule une partie du groupe a été interrogé : leurs réponses n'en sont pas moins indicatives des préoccupations, valeurs et affects du milieu.

façon spontanée (part. 6 et 14) (voir le *Tableau 3 – Menaces perçues à la liberté artistique*, en annexe).

Les éléments de menaces possibles relevant de pressions institutionnelles recourent en grande partie les limites à la liberté artistiques identifiées dans la section précédente. La plupart des participant-es invoquent des pressions possibles de la part des subventionnaires (part. 3) ou des institutions artistiques (part. 2, 8, 14 et 19), souvent pour répondre aux sensibilités (parfois présumées) du public ou des détenteur-ices de capitaux. Le participant 14 remarque ainsi que le manque d'indépendance financière des organismes génère un conservatisme accru dans la programmation. Iels invoquent aussi des ingérences possibles ou réelles d'acteurs externes, comme les gouvernements, les donateur-ices privé-es, les entreprises privées ou un ensemble d'intervenant-es (source systémique).

D'autres ne relèvent aucune menace à la liberté qui soit immédiate (part. 1 et 4) ou propres à notre époque : l'art a toujours dépendu des lieux de pouvoir (part. 18). À l'inverse de l'idée de menaces croissantes, certain-es remarquent que les libertés des artistes marginalisé-es seraient aujourd'hui plus grandes (part. 3) ou que les artistes en général auraient plus d'occasions de dénoncer les abus de toutes sortes (part. 16).

Mais le déplacement de la conversation vers l'évocation du risque permet d'entrevoir certaines réactions épidermiques à l'actualité médiatique (incluant les médias sociaux). Les récentes prises de paroles médiatiques de personnalités du milieu culturel, inquiètes du péril que représenterait, pour la liberté d'expression, une certaine rectitude politique inclusive, ont d'ailleurs motivé cette question. La menace, c'est ce qui *pourrait* advenir et qui représenterait un danger certain : une limite en pire et en plus instable, une

limite sous la forme de l'événement, de l'irruption, de l'anormal – comparativement à la normalité de la précarité financière, des caprices du marché ou des attentes des institutions. Je demande ainsi à mes collaborateur·rices de mobiliser leurs craintes, leurs cauchemars. Participante 1 : « Est-ce que l'art était moins menacé avant que maintenant? Pfff! T'sais, je sais pas comment y répondre sans devenir paranoïaque. » En effet la question induit, volontairement, une dose de paranoïa. Elle demande, en somme, « qui (ou quoi) est contre toi? » En cela, elle diffère de celle portant sur les limites et conditions de la liberté, qui elle peut être pensée sans ennemi.

Le passage vers la rhétorique de la peur est une lourde porte à pousser, mais pour certain·es elle est déjà grande ouverte. Le participant 2, par exemple, en a beaucoup à dire sur une menace qu'il perçoit sur le plan culturel et identitaire. Québécois francophone dans la cinquantaine, plutôt bien établi dans la scène des arts visuels, il décrit des menaces « énormes » qui ont l'ego pour cause profonde, qui sont exacerbées par la pensée néolibérale et qui prennent la forme de discours moraux s'exprimant notamment sur les médias sociaux :

On vit dans une époque absolument désastreuse au niveau de l'ego, parce que la politique actuelle – les gens qui pustulent [*sic*] leur colère sur les réseaux sociaux en pensant qu'ils sont des [...] activistes! Mais moi, je le vois: c'est juste de l'ego qui pustule [*sic*] une colère mal articulée, mal utilisée, pas très intelligente, souvent. Ça veut pas dire que ce n'est pas pertinent, tous les propos, mais... (part. 2)

Il reviendra – et déviara – souvent, au cours de l'entretien, sur ce type de discours (sous-entendu : les discours s'affirmant contre les oppressions) qui expriment un « colonialisme [...] anti-francophone [...] en utilisant un schème de pensée, une structure de pensée qui est absolument américaine » (part. 2).

La participante 8, une metteuse en scène aussi Québécoise francophone, craint pour sa part les effets des politiques d'inclusions :

Par exemple – je vais dire quelque chose de pas politiquement correct, mais en ce moment, il est hors de question de ne pas penser – je ne dis pas que ce n'est pas bien là – mais de ne pas penser à engager des gens ou des acteurs ou des interprètes qu'on dit racisés. Ça, c'est une forme de contrainte. C'est diffus. Bon, je trouve ça bien, mais je veux dire que ça existe quand même. (part. 8)

Les craintes des participant-es 2 et 8, bien que minoritaires par rapport aux autres craintes énoncées par le groupe, font écho aux chaînes discursives mises en branle par les protestations autour de *Kanata* et de *SLĀV*. Quelque chose serait en passe d'être perdu, qui était possédé avant. Quelque chose comme une sécurité identitaire, d'artiste (libre) et de Québécois francophones. Je mentionne dès à présent que la suite de l'analyse montrera que ce sentiment de dépossession n'est propre ni aux Québécois-es, ni aux francophones.

Dans une perspective différente, le participant 9, un jeune artiste blanc originaire du Québec et qui habite aux États-Unis, entrevoit une réaction hostile (*backlash*) d'une partie du milieu artistique contre les politiques d'inclusion déployées récemment. La participante 6 – une artiste multidisciplinaire immigrée d'Amérique latine et qui s'identifie comme Montréalaise – craint aussi les réactions négatives du milieu artistique envers les personnes qui dénonceraient le racisme qui y existe. Cette même participante évoque également la menace d'un « puritanisme » croissant dans le milieu des arts, qui rend problématiques certaines représentations de nudité ou du corps des femmes. Il s'avère qu'une de ses œuvres a été censurée pour cette raison. On s'intéressera dans la section suivante aux manifestations – et non au risque – de censures rencontrées ou relatées par les artistes.

### 3.4 Censure : définitions et localisations

La pleine saisie d'un imaginaire requiert qu'on le mette à l'épreuve de la réalité. Dans le cas qui nous occupe : quand et dans quelles circonstances les artistes rencontrent-ils une opposition à l'exercice de leur liberté? Je leur ai donc posé la question, à savoir s'il y a des moments où ils ont senti que leur liberté d'artiste se trouvait entravée. J'ai reçu une grande variété de réponses, assorties d'une pluralité de localisations et de formes, dont l'ensemble fournit le matériel d'une typologie des censures.

#### 3.4.1 *De la censure dure à la censure molle*

Avant d'entendre les commentaires des artistes interviewé·es sur le sujet, il faudrait demander : de quoi parle-t-on lorsque l'on parle de censure? Toute entrave à la liberté ne constitue pas nécessairement une censure, mais le mot est souvent utilisé lorsqu'il est question d'une telle entrave, du moins lorsqu'on ne l'attendait pas. En construisant ma typologie autour de ce terme, je souhaite répondre à une question que les manifestations contre l'appropriation culturelle et le racisme en arts ont soulevée, sans y répondre : qu'est-ce qu'un acte de censure? Le mot est fortement connoté négativement et, pour cette raison, constitue une arme conceptuelle redoutable. Il est aussi sujet à débat, comme on l'a vu dans la lutte sémantique entourant les incidents *SLĀV* et *Kanata*. Des artistes blanc·hes ont dénoncé une censure, employant ce mot autant pour désigner la décision du Festival International de Jazz de Montréal d'interrompre les représentations de *SLĀV*, que les

pressions exercées par les manifestant-es, qui visaient la même chose<sup>86</sup>. Loraine Pintal, directrice du Théâtre du Nouveau Monde, affirmait : « Sans liberté artistique, on n'est rien. Pour moi, ça [les manifestations] a été un geste de censure. » (Bouquet et Legagneur, 42 min.) Les manifestant-es, de leur côté, dissocient souvent leurs gestes de la censure. Le rappeur Emrical (Ricardo Lamour), membre du Collectif SLAV Résistance explique : « Nous n'avons pas les moyens de censurer une œuvre. Je ne suis pas ministre... » (Bouquet et Legagneur, 40:30 min.)

La confusion entre un usage fort et un usage faible du terme est sans doute imputable à la succession historique et à la cohabitation moderne de plusieurs définitions de la censure. « Au sens propre, le terme "censure" désigne à la fois l'action de condamner un texte ou une opinion, d'en interdire sa diffusion, et l'institution qui prononce cette condamnation. » (Duval, s. d.) La censure est donc définie à la fois comme un acte ou une prise de position et comme une institution ayant le pouvoir de rendre la condamnation effective. Il est vrai que le mot provient d'une fonction publique dans la Rome antique : les censeurs étaient des magistrats chargés d'établir la liste des citoyens et d'en exclure les personnes de mauvaises mœurs (*ibid.*). Cette lecture étymologique conduit naturellement à porter notre attention sur une forme de censure qu'Arnaud Esquerre (2020-21) nomme « institutionnelle ».

---

<sup>86</sup> Certain-es manifestant-es ont précisé ne pas avoir demandé le retrait de la pièce. C'est le cas de Marilou Craft, dont la lettre dans le magazine *Urbania* a contribué au déclenchement des manifestations (Craft, 2017). À l'inverse, une lettre publiée sur les médias sociaux le 2 juillet 2018 et signée par plus de 1500 personnes, relayée par le Collectif SLAV Résistance, qui en est vraisemblablement l'instigateur (elle fait partie de leur dossier de presse), fait de l'arrêt des représentations leur première revendication : « Nous appelons les artistes, producteurs et autres acteurs culturels impliqué.e.s dans la pièce *SLAV* à arrêter leur participation à ce projet. Nous appelons également Ex machina (la compagnie qui produit ce spectacle) à annuler les dates de représentations restantes et à créer de l'espace et des opportunités pour des projets dirigés par des personnes noires dans lesquelles ces personnes pourront raconter leurs propres histoires. » (Collectif SLAV Résistance, 2018, p. 18).

À cette définition de la censure, il faut toutefois en ajouter d'autres. Nathalie Goedert (2011) affirme qu'aujourd'hui, le terme

s'applique à un ensemble de mécanismes officiels ou confidentiels et à une multitude d'acteurs plus ou moins légitimes, qui interdisent, réprouvent ou punissent une expression considérée comme dangereuse pour une communauté entière ou pour un public jugé plus particulièrement vulnérable. (Goedert, 2011, p. 10)

Judith Butler (2017) défend aussi une définition plus élastique de la censure, qui s'étend à l'ensemble des règles du dicible et du non dicible, explicites et implicites. Pour elle, la censure n'est pas que ce qui intervient après-coup sur le discours, mais un ensemble de dispositifs structuraux qui orientent sa production.

Que la censure s'exerce de manière explicite ou implicite, performative ou structurelle, l'aspect de pouvoir, et plus précisément d'un pouvoir accoté à une structure institutionnelle ou politique, importe. Historiquement, dans les sociétés occidentales, l'art est produit et diffusé grâce au soutien d'institutions et de personnages puissants : « L'art, s'il n'est pas tout bonnement, depuis deux siècles au moins, l'otage du pouvoir [...], n'a le plus clair du temps pas joué d'autre rôle que servir la politique ou les appareils par lesquels l'exercice politique s'accomplit. » (Ardenne, 1999, p. 22) L'Église, les monarques, l'État et la grande bourgeoisie sont les pouvoirs discrétionnaires qui autorisent la création, positivement par leur soutien financier, ou négativement par la proclamation d'interdits. Dans les démocraties modernes, les artistes obtiennent progressivement plus de liberté face aux deux formes d'ingérence, positive et négative. Au Canada, l'institution de lois encadrant la liberté d'expression a mis un frein aux possibilités d'exercice d'une censure négative directe, peu importe sa source. Dans le domaine artistique, l'introduction depuis



les années 1950<sup>87</sup> d'un financement public substantiel géré par des organismes réputés indépendants des pouvoirs politiques<sup>88</sup> et distribués avec l'accord de jurys de pairs artistes, a permis de multiplier les sources de financements pour les artistes, moins dépendant-es du marché et des pouvoirs discrétionnaires des élus. Les événements de censure directe, localisable et coercitive ont « quasiment disparu de l'horizon de nos sociétés démocratiques occidentales » (Roussin, 2020, p. 18).

Néanmoins, la création artistique reste soumise à différentes formes de contrôle plus subtiles et venant de sources variées. Le marché de l'art, par exemple, n'a pas besoin d'interdire : il lui suffit de soutenir ce qu'il approuve et de délaisser le reste. Les musées font la même chose, de même que les institutions de l'art en général. L'État ne désigne pas (la plupart du temps) les projets ou les artistes qui bénéficient des fonds publics, mais intervient par l'imposition d'un cadre bureaucratique établissant les critères de leur sélection par les conseils des arts et les ministères responsables de la culture (définition de ce qu'est un-e artiste professionnel-le, choix des profils d'artistes ou des types de pratiques qui seront soutenus en priorité – l'art numérique, l'art autochtone, l'art hors des centres urbains, les artistes ayant plus de dix ans de pratiques, etc. – , et dans les limites de quel budget) (D'Andrea, 2017b). Ces critères sont le fruit des décisions croisées de plusieurs acteur·rices (juré·es artistes, fonctionnaires, comités consultatifs, directeur·ices de

---

<sup>87</sup> Le Conseil des arts du Canada a été créé en 1957, à la suite des recommandations de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada (le Rapport Massey). Des conseils provinciaux sont apparus plus tardivement, par exemple le Ontario Arts Council en 1963, le Conseil des arts du Nouveau-Brunswick en 1991, le Conseil des arts et des lettres du Québec en 1994 et le Arts Nova Scotia en 2011. Ils sont complétés, dans plusieurs grandes villes (Montréal et Toronto, notamment) par des conseils municipaux. Créé en 1946, le Community Arts Council of Vancouver – qui n'est affilié à aucun gouvernement – fut le premier du genre en Amérique du Nord (source : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/community-arts-council-of-vancouver-emc>).

<sup>88</sup> Voir Brunette (2020a) pour une analyse critique de cette présomption que les conseils des arts seraient à l'abri du politique.

l'organisme, orientations ministérielles, donateur·ices externes, etc.). Les gouvernements font et refont les lois qui encadrent la profession artistique, et imposent les enveloppes budgétaires des conseils des arts (Gattinger, 2017, ch. 4).

En-deçà même de l'idée de préférences imposées à la création et exercées de façon plus ou moins directe par des acteur·rices autres que les artistes, la création est régie par un ensemble de règles souvent implicites, portées par tous·tes les acteur·rices du « champ » de l'art (Bourdieu, 2002). Cette notion de champ, chez Bourdieu, tout comme celle de discours chez Foucault, a contribué à faire émerger une lecture du pouvoir, conçu comme décentré, que les individus contribuent à produire en même temps qu'ils sont traversés par celui-ci (Foucault, 1976; Bourdieu, 2001). Cette lecture développe l'argument marxiste selon lequel la principale forme d'exercice de la domination n'est pas coercitive et contrôlée par l'État, mais idéologique et répartie dans toutes les structures de la société, y compris les structures économiques et culturelles. Roland Barthes écrit ainsi que « [l']instrument véritable de la censure, ce n'est pas la police, c'est l'*endoxa* [...] [L]a censure sociale n'est pas là où l'on empêche, mais là où on contraint de parler. » (Barthes, 1971, cité par Le Rider, 2015, p. 181-82). Ces lectures ont fortement remis en cause la conception moderne de la censure, comprise comme une force coercitive et répressive et émanant d'un pouvoir centralisé et extérieur au contexte d'élocution. Elles sont à la base d'une nouvelle théorie de la censure (*new censorship theory*), dans laquelle celle-ci apparaît comme une force diffuse, productrice de discours (et non seulement répressive), qui s'exerce dans l'ensemble des structures sociales et chez les individus mêmes (Bunn, 2015; Roussin, 2020; Post, 1998). Une censure qui agit *dans* le champ de l'art, et non par l'intervention d'une puissance extrinsèque à celui-ci. Constatant la forte influence de ces idées, Philippe

Roussin (2020) n'annonce rien de moins qu'un changement de paradigme, signalant la fin du monopole libéral sur la définition de la censure.

Selon cette conception élargie et plus actuelle de la censure, l'intervention des personnes qui ont milité contre la pièce *SLĀV* peut très bien être comprise comme l'une des sources de son annulation. Dans un système de prise de décisions relativement diffus, faisant intervenir une multitude d'acteur·rices et de structures<sup>89</sup>, les manifestant·es participent certainement de l'enchevêtrement de pouvoirs qui ont décidé du sort de la pièce. On peut néanmoins s'interroger sur l'utilité de nommer « censure » tout acte intervenant dans la production, la circulation et la réception de l'art, ce qui risque d'empêcher toute discussion sérieuse. Certain·es commentateur·ices adoptent ainsi un usage élargi du mot censure, pour y inclure toutes sortes de pressions exercées sur les milieux universitaires et culturels par des groupes militants, contre diverses oppressions. L'usage faible du terme donne une force de frappe rhétorique évidente à leurs arguments, dans lesquels le terme « censeur » permet de démoniser des groupes ayant pourtant un faible pouvoir dans la société<sup>90</sup>. Robert Post signale à ce sujet que « [t]o the extent that the new scholarship conceives censorship as "pervasive and insistent in all disciplines that mediate language," the force of censorship as a normative concept must proportionally diminish. » (Post, 1998, p. 2 – citation de Holquist, 1994, p. 17).

Si l'emploi du terme « censure » n'est donc pas tout à fait impropre – que ce soit étymologiquement ou conceptuellement – à décrire les interventions douces de l'État

---

<sup>89</sup> *SLĀV*, c'est le produit de la rencontre du Festival international de jazz de Montréal (FIJM) comme diffuseur, du Théâtre du Nouveau Monde (TNM) qui l'accueille sur sa scène, de la compagnie Ex Machina qui la crée, et des conseils des arts qui soutiennent les un·es et les autres.

<sup>90</sup> Voir, par exemple, Amadiou et Talon-Hugon, 2020.

moderne, du marché et de la société civile dans le champ de l'art, il a l'inconvénient d'amalgamer des pratiques et des degrés de puissances très variables. Ne serait-ce que pour rendre compte de ces disparités – de même que des lignes de forces politiques existant au sein du milieu artistique –, il me semble plus fructueux de comprendre « censure » dans son sens le plus large de contrôle du message, tout en établissant des distinctions entre différentes formes d'intervention : ingérence, pressions, invisibilisation et autocensure. Cette typologie n'est pas empruntée à la théorie existante (je n'en ai trouvé aucune qui me permettait de raffiner suffisamment mon analyse), mais émane des entrevues elles-mêmes. Sans être parfaite, elle permettra d'observer les multiples déclinaisons contemporaines des limitations à la liberté artistiques, de la plus franche à la plus discrète.

### 3.4.2 *Censure diffuse et procédés d'exclusion*

Le milieu étatico-capitaliste de l'art que nous connaissons aujourd'hui définit principalement ses contours par des procédés d'inclusion et d'exclusion. Selon le philosophe et sociologue Geoffroy de Lagasnerie, c'est la fonction même de l'art (on pourrait préciser : de l'art institutionnalisé) de produire de l'exclusion sociale (2020, p. 59-60). Il n'y a qu'à penser à l'exclusion traditionnelle (et toujours effective) des femmes de la sphère artistique, dont l'historienne de l'art Linda Nochlin a analysé l'aspect systémique dans les années 1970 (Nochlin, 1988).

Le participant 2 (et d'autres) relève cet aspect exclusif : « C'est pas vrai que parce qu'on est dans le milieu de l'art contemporain, que c'est la plus grande ouverture, on veut découvrir des nouvelles affaires. *Fuck off!* [...] C'est un des milieux les plus exclusifs. » (part. 2) Nous reviendrons dans le chapitre 4 (section 4.1) sur les perceptions des artistes à

l'égard de leur milieu professionnel, largement décrit comme proposant un faible soutien et étant traversé de manœuvres politiques à tous les échelons.

Il n'y a plus, dans le Canada actuel, d'organisme ayant pour fonction officielle d'autoriser ou d'interdire la diffusion d'œuvres, de textes ou d'autres objets médiatiques, ou d'en modifier le contenu – comme le faisait autrefois, par exemple, le Bureau de la censure du Québec<sup>91</sup>. Avec pour résultat qu'aujourd'hui la censure survient toujours sans qualification officielle, toujours à partir d'un autre socle d'autorité. La censure contemporaine, lorsqu'elle prend la forme d'un geste d'interdiction ou de destruction, est une ingérence. Lorsqu'elle tente d'interdire ou de modifier une œuvre ou un discours sans pouvoir décisionnel, il me semble plus pertinent de parler de pression. La censure peut aussi intervenir de façon plus subtile, voire indétectable, comme l'invisibilisation ou l'autocensure : c'est l'idée que défendent les perspectives postmodernes mettant l'accent sur la dimension systémique et intériorisée de la surveillance des discours.

En-deçà de l'acte visant à faire taire, il y a celui dont la fonction est de produire une hiérarchie sociale de valorisation – tant monétaire que symbolique – et qui a au moins autant d'impact que la censure franche, voire une efficace infiniment plus grande dans une société libérale. Partant de ce constat, on pourrait proposer que ce qui définit l'acte de censure n'est pas tellement la possession d'un pouvoir décisionnel monopoliste (que la structure du monde de l'art canadien permet peu), que le but de la manœuvre : s'agit-il de maintenir la structure d'exclusion ou de la défaire? Autrement dit : s'agit-il de réduire l'accès à la parole publique ou de l'augmenter? Je propose que ce critère pourrait être utile

---

<sup>91</sup> Le participant 14, Oliver Kellhammer, relate les raids de la Gendarmerie royale du Canada au centre d'artistes A Space (Toronto), dans les années 1980, pour y saisir du matériel et de l'équipement vidéo, parce que les artistes refusaient de soumettre les œuvres présentées au défunt Ontario Board of Censorship.

pour répondre à la question initiale concernant les manifestations récentes contre des œuvres jugées racistes et appropriatives, ainsi que l'étiquette de censure que plusieurs lui ont accolée. Bien qu'on ait effectivement demandé l'arrêt des représentations de *SLĀV*, les manifestations contre la pièce revendiquaient surtout une meilleure représentation des voix des personnes noires dans les institutions artistiques. Si je reprends les types d'interventions proposés plus haut, je dirai que les personnes qui ont manifesté contre la pièce ont exercé une *pression* (par ailleurs transparente), alors que le FIJM a répondu à celles-ci par une *ingérence* (qu'elle soit justifiée ou non).

### 3.4.3 *Au-delà de la menace : petit inventaire des censures*

Quittons la théorie pour revenir à la pratique. Nous avons vu différents lieux où se cristallisaient les craintes, chez les artistes, d'un effritement de leur liberté. Les entretiens m'ont aussi permis de recueillir – lorsque je leur posais la question – des témoignages d'expériences concrètes au cours desquelles iels ont éprouvé un rétrécissement de leur liberté artistique. Qui exerce la censure et quelle forme prend-t-elle? La censure vient-elle vraiment d'où on l'attend?

#### 3.4.3.1 *Ingérence*

Ingérence : « Action de s'ingérer dans l'activité, les affaires d'autrui. » (CNRTL, s. d. e)  
 S'ingérer : « S'introduire indûment ou indiscrètement (dans l'activité d'autrui). » (CNRTL, s. d. f)

Je définirai l'ingérence, dans le contexte artistique, comme l'intervention d'un organe ou d'une personne au-delà de ses prérogatives reconnues, mais à partir des pouvoirs décisionnels *de facto* que confère une position (par exemple, un ministre qui interviendrait

dans le choix de financer une œuvre). Dans ce cas, peu importe la définition qu'on en donne, l'acte de censure est clair puisqu'on y retrouve une volonté explicite (quoique souvent exprimée de manière alambiquée) de faire modifier ou disparaître l'œuvre, contre les choix de l'artiste. La notion d'ingérence est néanmoins imparfaite, car elle suppose une extériorité claire au monde de l'art, un pouvoir surgissant du dehors, contre son autonomie. Or, il est typique qu'un organisme culturel comporte une branche artistique, chargée des contenus, et une branche administrative, chargée des considérations financières, immobilières, publicitaires, etc. Bref, on retrouve de l'« extériorité » à l'intérieur même des structures artistiques. Faut-il alors parler d'ingérence lorsque la branche administrative d'un organisme culturel intervient dans les choix de la branche artistique?

La participante 6, une artiste multidisciplinaire immigrée d'Amérique latine et habitant Montréal, relate une expérience vécue il y a quelques années. Une de ses œuvres a été retirée d'une exposition au sein d'un organisme culturel parce qu'elle représentait un corps de femme nu. « C'est tellement pervers, [...] parce que c'est un homme québécois, pas racisé, qui est à la tête de la salle d'exposition, mais [qui] met sur le dos de la communauté culturelle de son quartier les raisons de la censure », au nom de leurs goûts ou croyances présumées (part. 6). Un autre homme blanc, directeur d'un organisme de soutien aux personnes « de la diversité », a soutenu la décision de retirer l'œuvre.

Chercheuse : Est-ce que tu penses que c'est le genre de réaction ou de censure que tu aurais pu rencontrer parmi tes pair-es artistes ?

Participante : Non. Non, non, non, pas du tout. Non, non, ça vient des directeurs des institutions, qui sont même [pas] des artistes [...] C'est la pensée, c'est la façon de faire des fonctionnaires. Les artistes, je pense qu'on a perdu de l'autorité dans notre domaine. Et ça devient ce type de personnes qui vont diriger – tu sais, il choisit, à chaque fois, des commissaires, mais il dit aux commissaires qu'est-ce qu'il n'expose pas. (part. 6)

Le participant 12, un artiste visuel, a subi l'intervention d'une administration municipale, laquelle exigeait qu'il modifie substantiellement une œuvre devant être présentée dans l'espace public et abordant le sujet de l'itinérance.

[T]he censorship presented itself as: "Oh, no! We love your project, we want to do your project!" So... but it was still censorship and so it didn't say "No you're not allowed to do this." It said "Yes, we want you to do this." [...] [I]t was an attempt to neutralize it. And as soon as we called it censorship: silence. There was neither an acknowledgement nor a rejection, it was just... speech stopped completely. (part. 12)

La censure par ingérence, dans ce cas, ne provenait pas du bureau de l'art public responsable du projet, mais d'une autre division de l'administration municipale, que le participant a compris comme étant responsable de l'itinérance. « And I quickly realized that [...] it saw its mission, at least according to this person [in charge], as making homelessness invisible rather than dealing with homelessness. And the project [...] made visible homelessness and that was what made it impossible. » Le participant relate ensuite ses discussions (à sa demande) avec tout un cortège de fonctionnaires :

They said: "Oh, the problem is the color. You know it'll be distracting for drivers and..." And I'm like "Oh that's easy! Like if the yellow is too bright, is purple okay?" [...] And they're like "No, no, no! It's not the color it's the location. It's too close to the sidewalk and someone might trip on it." "Oh, okay! Well, tell us how far from the sidewalk it should be, we don't want people tripping." » [...] Eventually, [...] the one person from this homeless office [...] spoke for the first time, and he said: "It's well known that there are homeless people in this area, and if the public stops to look at your artwork they will be raped and murdered by homeless people." (part. 12)

Aussi extravagant qu'il puisse paraître, ce genre de discours rappelle les aléas rencontrés par un jeune artiste, Vincent Charlebois, et le centre d'artistes DARE-DARE lors de la réalisation de l'œuvre *Le pelleteur de gravier* (2014). Le projet consistait à déplacer régulièrement un tas de gravier dans les espaces publics du Quartier des spectacles de Montréal, jusqu'à sa disparition. Or, pour obtenir l'autorisation d'intervenir dans l'espace public, DARE-DARE devait à l'époque fournir un cahier de charges au Partenariat du



Quartier des spectacles – qui administre l’espace public dans cette aire du centre-ville –, lequel pouvait alors imposer ses exigences. Dans le cas de l’œuvre de Charlebois : signalisation et délimitation du tas, utilisation d’une bâche protectrice au sol, ignifugation de ladite bâche et emploi d’un gardien de sécurité (pour surveiller le tas de roche). Cela, au nom de la sécurité publique (comme dans le cas de l’œuvre du participant 12) et de la protection des pavés<sup>92</sup>.

Dans chacun de ces cas, la censure ne se nomme pas. Il ne s’agit pas de faire taire une voix discordante ou jugée amoral, mais de protéger le public... protection du public qui bien sûr a longtemps été l’argument au centre de l’exercice d’une censure plus explicite<sup>93</sup>. La principale différence entre, d’une part, les pratiques de l’organisme culturel X (participante 6), l’administration Y (participant 12) et le Partenariat du Quartier des spectacles (Vincent Charlebois), et, d’autre part, des agences comme les défunts Bureau de la censure du Québec et l’Ontario Censor Board, est le discours de justification. Comme l’affirme Yves Lever au sujet de la censure contemporaine dans le domaine du cinéma au Québec : « Le consensus social et le seuil de tolérance de la société se sont imposés à la place des critères tatillons du passé et ils ne sont plus remis en question. Ne demeure que la question de savoir qui va les déterminer : des enquêtes publiques, des sondages, des

---

<sup>92</sup> J’ignore si toutes ces exigences ont été maintenues, puisque ma recherche date du moment de préparation de l’intervention. La documentation photographique de l’œuvre montre à tout le moins l’amoncellement de roches entouré de cônes orange. Je relate cette histoire dans *Art dans l’espace public : Quand les politiques croisent les pratiques* (Brunette, 2014). Ce texte présente en outre une analyse des modalités indirectes et inavouées d’intervention des administrations municipales et des gouvernements dans les processus de création et de diffusion de l’art.

<sup>93</sup> Nathalie Goedert (2011) explique que, dans l’histoire récente, nous sommes passés d’un argumentaire de la protection d’un ordre moral collectif à la protection de la dignité des individus. Ici, il faudrait ajouter l’effacement dû à la protection de l’intégrité physique des individus, qui est aussi et peut-être avant tout le résultat de l’influence des sociétés d’assurance sur la (non) prise de risque des organismes. Sur la gestion de l’incertitude, je renvoie aux propos éclairants d’Antoinette Rouvroy dans la vidéo *Un Soleil difficile* de l’artiste François Lemieux (2017).

études d'experts, le pif des dirigeants politiques, la perception des employés de la Régie ? » (Lever, 2008, p. 294) Dans les exemples ci-haut : un fonctionnaire (ou peut-être un élu) municipal du bureau chargé du dossier de l'itinérance, un directeur d'organisme culturel, et un regroupement de sociétés commerciales et d'organismes culturels et communautaires mandaté par la Ville.

L'établissement de lignes directrices et de réglementations, parfois définies à la suite de processus de consultation d'expert·es ou des usager·ères, permet en théorie de retirer la décision des mains de certains individus pour la rendre « collective », reflet d'un consensus social. Mais les décisions de ces individus restent discrétionnaires : en l'absence de mécanismes de transparence et d'appel qui les obligerait à rendre des comptes et les exposerait à un possible renversement, elles se retrouvent de facto soustraites aux processus démocratiques<sup>94</sup>. Ces décisions demeurent ainsi les fruits d'un système de pouvoir qui se camoufle sous des dehors procéduraux, ainsi que l'a décrit Niklas Luhmann dans *La légitimation par la procédure* (2001). La « réduction de la complexité » par la procédure dont parle Luhman, si elle peut limiter l'éventail des prises de décisions, ne diminue pas le contrôle qu'exercent ceux qui les rendent.

Les participant·es 6 et 12 ne sont pas les seul·es à relater un cas vécu d'ingérence ou de censure directe. Cinq autres le font. Parmi les incidents récents, la·e participant·e 20 raconte les pressions croissantes d'un musée pour qu'iel modifie l'œuvre destinée à y être présentée, au point où iel a cru que l'exposition n'aurait jamais lieu :

[Ç]a commençait à être vraiment juste comme un cauchemar, parce que j'avais l'impression qu'on m'avait donné une occasion pour présenter quelque chose, puis

---

<sup>94</sup> Pour Philippe Aldrin et Nicolas Hubé, la multiplication de processus d'implication des gouverné·es par des consultations de toutes sortes est le symptôme d'un « participationnisme » qui n'est qu'un dispositif de gouvernementalité et non un signe de vitalité démocratique (Aldrin et Hubé, 2016).

qu'à chaque étape on m'enlevait des petits bouts [...] Puis que ça leur faisait peur, puis qu'eux avaient tout le contrôle de le faire. Jusqu'au point où c'était plus clair si j'allais être payé-e. Puis ça faisait deux ans que je travaillais sur ce projet-là. (part. 20)

La participante 8, elle, décrit les ingérences répétées et habituelles des institutions théâtrales dans son travail de création :

[P]ar exemple si un théâtre m'engage pour [...] mettre en scène une pièce. Ça, il y a de l'ingérence tout le temps, tout le temps, tout le temps. Au niveau budgétaire, au niveau artistique, au niveau communicationnel... C'est effrayant! [...] Quand j'étais directrice du [théâtre C], je l'ai senti très concrètement, au point que j'ai claqué la porte. Parce que mon codirecteur, le directeur général me disait : « Ah! Tu sais [...] cette pièce, franchement, moi je ne suis pas sûr, je trouve ça amoral, immoral. » T'sais des trucs ... Ça, pour moi, ça, c'est incroyable. (part. 8)

Le participant 16, ancien directeur d'une compagnie de danse, relate deux expériences de censure ou de tentatives de censure. Dans la première, il explique que deux donateur-ices lui ont écrit pour l'avertir qu'iels ne pouvaient pas continuer de soutenir financièrement l'organisme s'il présentait le travail d'un chorégraphe X, dont iels n'aimaient pas le travail. Dans la seconde, il dénonce l'appréciation moraliste d'un évaluateur de conseil des arts :

I made a work that was presented at [name of the institution] and there was a section which... I mean it wasn't sexually explicit, but it was definitely read as homoerotic [...] And I read an assessment from – it was actually an assessor in Quebec who attacked the work for sexualizing dance and said “We’ve worked so hard in *nouvelle danse* [...] to elevate our work and take it out of this sleaziness of sexualized dancing.” [...] Sure, it was kind of sensuous, but it was mostly very tender, and it was about trust and support. So, for example, that person’s assessment would have an impact on... And in fact I complained about it and said “This person’s not actually talking about the work, they’re talking about their values.” (part. 16)

Bien que ni l'évaluateur ni les deux donateur-ices n'aient un pouvoir de décision final sur la diffusion de l'œuvre ou sur la survie de l'organisme, iels jouissent d'une influence très importante sur la santé financière de l'organisme, qui devra prendre des décisions en conséquence.

Sans donner le détail de son expérience, la participante 4, une artiste autochtone, explique aussi que certaines institutions peuvent exercer des pressions pour éviter les œuvres abordant la question de la restitution du territoire.

Les musées dépendent du financement, souvent, des gouvernements, qui ne seraient peut-être pas d'accord avec le questionnement des territoires, forcément [...] Ça s'est passé avec une amie qui exposait quelque part, puis c'est déjà arrivé aussi à moi. C'est subtil, mais c'est quand même... (part. 4)

### 3.4.3.2 Pressions publiques et pressions diffuses

Pressions : « Action de presser ou de pousser avec effort; résultat de cette action » (CNRTL, s. d. f). On presse « avec effort » parce qu'on ne possède pas le pouvoir d'obtenir de résultats autrement.

Trois artistes rapportent des incidents vécus par d'autres travailleur·euses du milieu artistique, et qui s'apparentent à ce que l'on appelle la « culture de l'annulation » (*cancel culture*). Précisément le genre d'incident qui a bénéficié d'une couverture médiatique notable ces dernières années, à l'inverse des expériences rapportées ci-haut. C'est ce que j'appellerai ici des pressions publiques. Celles-ci représentent un effort de persuasion de la part de personnes n'ayant pas de pouvoir décisionnel, et pouvant prendre diverses formes – par exemple des manifestations, des lettres ou des accusations publiques, ou encore la circulation de rumeurs.

La participante 1, autrice et éditrice, mentionne « l'affaire Vanessa Courville » :

[Vanessa] Courville travaillait à XYZ [...] [E]lle travaillait pour la revue de nouvelles [littéraires], puis il y a un gars qui a envoyé une nouvelle dans laquelle il commet un viol. Puis les éditeurs ont décidé de le publier quand même. Puis Courville a démissionné [pour protester contre cette décision.] (part. 2)<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Pour plus de détails sur cette histoire, voir Annabelle Caillou, 2018.

Pour décrire l'ambiance de travail à l'université où il enseigne, le participant 2 rapporte un incident vécu par une collègue enseignante qui a été suspendue après qu'un « étudiant de mauvaise foi, queer » l'ait dénoncée pour avoir tenu des propos dont il ignore la teneur. Ce climat de dénonciations, dit-il, l'amène à choisir ses interlocuteur·ices, étant dans l'impression qu'on ne peut pas dire n'importe quoi à n'importe qui : « Avec les collègues, c'est un terrain glissant. Il y a des collègues, pour ne pas avoir de problème, qui vont adhérer au discours, au nouveau discours social, et absolument contraignant pour eux. » (part. 2)

La participante 17, enfin, relate les allégations de censure formulées contre un centre d'art privé de Toronto, la Koffler Gallery, qui ont mené à une opération de boycott de la part d'artistes de la communauté torontoise. Iels reprochaient à la galerie, une organisation qui se décrit comme « juive », de censurer les artistes palestinien·nes.

La pression peut aussi se faire plus imprécise, enveloppante. Il devient difficile d'en identifier la source avec exactitude ou même d'affirmer avec certitude qu'il y a exercice d'une pression. Je parlerai, dans ces cas, de pressions diffuses. Celles-ci peuvent provenir du milieu artistique lui-même ou d'acteur·rices extérieur·es.

L'argent est la première (et l'unique) source mentionnée de pression « extérieure » au milieu de l'art – extérieure uniquement dans la mesure où elle n'est pas exercée par des travailleur·euses de l'art ou par des institutions ayant pour mission première le soutien aux arts. En fait, c'est une pression qui n'est exercée par personne en particulier : elle est systémique et découle de nos formes d'organisation sociales. Elle n'en est que plus difficile à contourner. Les considérations économiques peuvent ainsi amener les artistes à accepter

des collaborations ou des commandes avec lesquelles iels sont en désaccord sur le plan idéologique :

[J]e sors de San Francisco qui est comme – le bassin technologique est là! Google, Facebook... Puis ce que ça fait c'est que, justement, les artistes deviennent un peu comme... on est obligé-es de travailler avec eux. C'est là que le *cash* est. (part. 10)

Cette participante, une jeune artiste visuelle habitant aux États-Unis, décrit un milieu dans lequel la production artistique est intrinsèquement liée à l'argent et dépend des détenteur·ices de capitaux pour survivre – une réalité amplifiée dans un pays où le soutien public aux arts est faible et le marché de l'art vigoureux. Elle-même s'est résolue, en dépit de ses réticences éthiques, à accepter une commande d'œuvres de l'une des entreprises GAFAM<sup>96</sup>.

D'après Oliver Kellhammer (part. 15), la censure économique est la forme d'intervention prédominante dans les démocraties libérales contemporaines :

[In] Canada and the United States, you have a fair amount of freedom of cultural expression, provided you have the economic means to make that expression [...] So, if you wanted to direct porn, you can do so. But somebody has to give you enough money to do that. It's not like there's that much censorship anymore. It's more about economic censorship. (part. 15)

La précarité économique peut aussi encourager la soumission des artistes aux institutions pour lesquelles ou avec lesquelles iels collaborent.

I don't have the freedom to ask for more money [because it's not part of my history] [...] I don't have the freedom at this point – I don't have the leverage [...] [S]ay, for example, I was doing a workshop in a university and I'm a guest artist, I'm not a professor with tenure. If I was a professor with tenure, I'd be able to stop or say something if something weird happened (laughing). Or if something happened in the organizing of the workshop I was a part of, or something was a little bit like, I didn't get paid, whatever. You'd be able to put that break on and make a fuss. I can't do that. (part. 15)

---

<sup>96</sup> L'expression GAFAM désigne les cinq géants du web que sont Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

La précarité de statut – et donc la précarité financière – de la participante 15 limite sa possibilité d’affirmer clairement ses besoins, ses opinions et ses limites dans le contexte de l’institution (ici, universitaire, mais la situation est semblable pour les artistes invité·es à collaborer avec un musée ou un diffuseur de spectacles de danse). Sa liberté d’expression s’en trouve brimée, comme le sont aussi les possibilités d’assurer son bien-être et son intégrité physique. Elle ne peut pas « faire un scandale » (*make a fuss*).

Cet exemple suggère que le fait de classer les pressions financières dans une catégorie extérieure à l’art pose problème : c’est, en fait, un bien grand service à rendre aux institutions artistiques qui, après tout, comptent parmi les principaux employeurs des artistes et sont donc partiellement responsables de leur précarité endémique.

Également systémique, mais résolument interne aux structures de l’art professionnel, on retrouve le problème (documenté) des abus psychologiques et des agressions sexuelles, intimement lié à une structure hiérarchique forte et genrée :

[T]he dance and theater world is rife with [...] mind games as part of the work. So everything, from learning as a dance student almost explicitly that you have to learn to do everything that a choreographer says. To like then going into the world and doing auditions and working with people that are just straight up abusive [...] It was really normal and common that choreographers were psychologically abusive, and, in some cases, sexual harassment is fairly common. And we’re starting to speak about it now. So yeah, absolutely, I was always in projects with – I was very often in projects with male – it was almost always male people at the top. Like men in roles of power, in positions of power and... the choreographer, the director... whatever of the company and so... Just how much that was normalized, I think it definitely impeded my freedom. (part. 25)

Ces pressions financières, ou prenant la forme d’abus de pouvoir, sont diffuses au sens où elles sont systémiques et proviennent de partout à la fois, mais elles sont très tangibles,

souvent incontournables, et étayées par de nombreux témoignages et études<sup>97</sup>. D'autres sont diffuses au sens où elles sont exercées par un grand nombre d'acteur·rices – si elles ne sont pas systémiques, elles bénéficient à tout le moins de la force du nombre – et où l'on ne peut les corroborer par des données factuelles solides. Elles sont affaire de perception. Concernant cette catégorie de pressions, les témoignages des participant·es vont dans toutes les directions : prédominance supposée d'un discours dominant anti-québécois qui empêcherait d'exprimer certaines idées ou d'invoquer publiquement un auteur de la droite nationaliste comme Mathieu Bock-Côté (part. 2); puritanisme perçu du milieu à l'égard de la nudité, du corps et du désir (part. 6 et 12); et présomption d'une mise au ban, par les institutions culturelles, des artistes qui les critiquent (part. 2).

#### 3.4.3.3 *Invisibilisation*

Invisibiliser : « 1. Rendre invisible. 2. (au figuré) Soustraire au regard social. » (Le Robert, s. d., s. p.) L'invisibilisation, c'est soustraire à la vue sans même avoir à faire les gestes pour détruire, ce que Max Ophüls a nommé la « censure par inertie » (Goedert, 2011, p.11). Par exemple : ne pas financer la création ou la diffusion d'une œuvre, la tuer dans l'œuf (on n'aura pas à détruire ce qui n'existera pas).

Les pressions sont une force exercée sur un individu, un groupe ou une institution pour produire certains comportements ou discours. Si elles proviennent d'institutions, d'entreprises ou d'autres lieux où se concentre le pouvoir, comme c'est le cas dans les récits rapportés ci-haut, elles constituent une sorte de gouvernance positive sur les individus. Or, la préservation des contours, des acteur·rices et des formes d'art reconnues

---

<sup>97</sup> Pour une étude exhaustive de l'abus de pouvoir dans le monde de l'art et de ses liens avec l'imaginaire de l'artiste génial, voir Quigg (2016). Les dénonciations d'inconduites sexuelles de toutes sortes se sont multipliées dans la foulée du mouvement #MeToo, qui a affecté toutes les disciplines dans de nombreux pays. On pourra lire, par exemple, Fusco (27 mars 2017), Collectif (2017) et Canadian Art (11 mai 2016). Sur la précarité financière des artistes et ses effets, voir le chapitre 6 (section 6.6 - *Vivre sur la ligne de faille*).



ne nécessite pas toujours une action positive de transformation des individus. Souvent, il suffit de « ne pas », à la manière du *Bartelby* d'Herman Melville. Ne pas soutenir, ne pas montrer, ne pas valoriser. La personne ainsi invisibilisée n'a pas la possibilité, même abstraite, de résister à son cadrage. Elle est produite comme non-sujet de l'art<sup>98</sup>.

Ce processus, identifié par plusieurs participantes comme une « invisibilisation », est perçu comme une force s'exerçant contre les personnes minorisées – dans les récits rapportés : les femmes et les personnes racisées. Cette perception est en phase avec une réalité documentée d'exclusion systémique qui vise autant les femmes que les minorités de genre, les personnes autochtones, noires ou de couleur, ou encore les personnes en situation de handicap<sup>99</sup>.

La participante 3, une femme noire dans la cinquantaine, pointe vers les biais racistes pour expliquer ce qu'elle perçoit comme un manque relatif de soutien et de reconnaissance du milieu théâtral à son égard : « I feel like I'm about 10 to 15 years behind my white peers. Because of opportunities that have been made available to them that haven't necessarily been made to me. » Elle donne comme exemple une pièce qu'elle a créée sur le sujet de la brutalité policière contre les jeunes noir-es :

[I]t was very well received. But still it's not been seen in Toronto, you know in places where it should be seen. But there is a play that was written by a white woman about a black cop that shoots a black kid [...] And that has been seen across Canada and all the major theaters. So if you're a white woman, you can write a play about that and you're [seen?] to be edgy [...] But if you're a black person and you're writing this, then it's just "Okay, well, they're just doing their thing" [...] So, they don't take it as

<sup>98</sup> Les critiques féministes, antiracistes et décoloniales formulées contre le monde institué de l'art ont toutes dénoncé la scission historique entre sujet et objet, le sujet de l'art – de manière très prédominante un homme blanc – ayant la légitimité de représenter tous les autres groupes d'humains (femmes, personnes autochtones et racisées), ramenés à une position d'objet.

<sup>99</sup> Parmi les nombreuses publications sur ces sujets, on pourra consulter les ouvrages suivants : sur le sexisme dans les arts, National Museum of Women in the Arts (s. d.) et Coles et al. (2018); sur le racisme dans les arts, Carpenter et al. (2018) et Henry et al. (1998); et sur le capacitisme dans les arts canadiens et les efforts visant à le contrer, Chandler (2019) et Leduc et al. (2021).

seriously. And it was [...] aesthetically a beautiful piece and got really great reviews and good audience feedback and... So, it's not like it's a lesser piece. (part. 3)

Un constat partagé par la participante 4, une artiste autochtone, qui déplore que la culture dominante « écrase » les autres cultures, notamment en s'autorisant à s'approprier leur histoire et leurs expériences. Ce processus d'écrasement peut aussi passer par l'imposition de critères dits « esthétiques », et donc réputés exempts de considérations politiques. Relatant ses expériences parfois pénibles de participation à des comités d'évaluation, la participante 6 (une personne métissée) explique :

C'est un peu comme l'expérience de la censure. Une gang de gens... qui [ne veut] pas que ce travail collectif aille ailleurs que [vers] le statu quo. Aille ailleurs que certaines expressions qu'on reconnaît déjà. Et c'est ça qu'on va soutenir. Mais les autres [pratiques] : « C'est pas professionnel. C'est de l'artisanat. Ces sujets-là, ça nous intéresse pas » [...] [C]ette façon de s'exprimer, c'est pas celle qu'on est habitué [de voir], alors... on ne la comprend pas. Mais on fait pas non plus l'effort de la comprendre. Ce qu'on connaît déjà, ça nous rassure. (part. 6)

Certaines pratiques se trouvent alors évacuées des circuits de soutien, au nom d'une esthétique dominante qui est bien sûr celle des personnes et des groupes sociaux qui ont historiquement pu accéder aux institutions qui la définissent. Et lorsqu'enfin on ouvre les accès aux personnes qu'on négligeait la veille, celles-ci doivent accepter de produire le type d'images et d'objets correspondant aux normes d'une esthétique revisitée, mais au sein de laquelle leur place demeure circonscrite à un rôle et à une histoire précise. La valorisation récente et nouvelle des pratiques artistiques de personnes noires ou autochtones est intervenue en écho à l'amplification d'un discours activiste dénonçant leur sous-représentation (et leur représentation déformée) au sein des institutions. Comme l'ont souligné de nombreuses personnes, cela a entraîné chez ces institutions un désir de se présenter comme des alliés des causes anti-oppressives, sans que cela ne se traduise nécessairement par des modifications en profondeur de leurs pratiques. Cela, à son tour,

semble avoir pour effet que des institutions sont moins intéressées à intégrer des pratiques qu'à intégrer un propos, celui des activistes antiracistes et anticolonialistes :

I've witnessed it because I worked at an art gallery in the past [...] [T]he director assigned me a curatorial project and said "Okay, you're going to work with this [artist of colour] [...] And I want you to show [this work]." And [that was a work] that had to do with the artist's experience of oppression [...] But when I spoke with the artist [they were] like "Oh, I wish I could just show whatever I wanted because I also [make] other stuff." [...] My hands are tied by the institution and while [this artist] gets a really wonderful exhibition opportunity, [they don't] get to show the work that [they want] to show, because right now the discourses talk about something that relates to your race and not your other interests. (part. 17)

Ce que décrit la participante 17, une artiste blanche qui travaille dans le milieu culturel torontois, n'est pas un phénomène subi uniquement par les personnes racisées. Tous·tes les artistes doivent composer avec les attentes de l'institution, laquelle a pour mission première de produire sa propre valeur, et non celle des autres. Payé·es pour générer du discours, les commissaires mettent souvent le propos (le thème) avant les bœufs, c'est-à-dire avant les artistes – à moins que l'artiste ne soit le propos, ce qui reste le privilège d'artistes très connu·es. La capacité qu'a un·e artiste d'imposer ses choix dépend de son caractère « remplaçable » ou « irremplaçable » – bref, de sa valeur marchande. Dans un contexte de forte compétition entre des artistes nombreux·ses et précaires, la plupart d'entre eux ne sont qu'un fournisseur de services parmi d'autres, peu importe la couleur de leur peau. Ce récit montre néanmoins une tendance du milieu à impartir à certains groupes sociaux des fonctions politiques précises, et une limite certaine aux efforts récents des institutions pour répondre aux critiques qui leur sont adressées par les personnes marginalisées, alors que l'intégration peut se révéler superficielle et sans écoute<sup>100</sup>. La participante 26, une artiste

---

<sup>100</sup> Sur les transformations du milieu de l'art contemporain canadien et les attentes des personnes noires, lire Syrus Marcus Ware (2020).

interdisciplinaire métissée de Toronto, relate une expérience du genre avec une institution artistique :

I was with a feminist [collective] performing at [an art institution]. And then we found out that the next week [...] they were going to have the woman who was the lawyer for Jian Ghomeshi do a talk for the patrons<sup>101</sup>. And that was really upsetting because our [collective] work was all about misogyny and sexism [...] So, it just felt like a slap in the face that that was not even considered [...] There doesn't feel like there was much consideration there. I guess we weren't censored or anything but that is just one of the barriers working with an institution. (part. 26)

Dans ce récit – à l'inverse du cas précédent –, il ne s'agit pas d'un cas d'invisibilisation du travail artistique des femmes, mais de leurs critiques. Celles-ci ne sont pas passées sous silence en tant qu'œuvre (la performance féministe s'est produite comme prévu), mais leurs attentes de cohérence et de gestes politiques concrets de la part de l'institution sont ignorées. L'intégration au sein du milieu professionnel exige de faire des compromis éthiques et politiques – comme dans le cas de la participante qui a accepté la commande d'une entreprise du GAFAM.

#### *3.4.3.4 Autocensure et adaptation : négocier avec soi-même et avec les autres*

Autocensure : « Censure exercée sur soi-même. » (Le nouveau petit Robert, 1996, p.160) Par exemple : s'interdire, consciemment ou inconsciemment, de dire quelque chose, par crainte que cela n'ait des répercussions négatives sur sa carrière.

Les récits qui précèdent font état de pressions ou d'ingérences que subissent les artistes et qui leur sont imposées par des personnes tierces. Un dernier groupe de témoignages concerne plutôt les pressions ou considérations que l'artiste s'impose à lui-même et qui l'amènent à modifier son travail ou ses propos.

---

<sup>101</sup> Jian Ghomeshi est un ancien animateur à la radio CBC, accusé, puis acquitté en 2016, d'agressions sexuelles sur trois femmes et d'étranglement sur l'une d'entre elles (Metha, 2019).

Le terme « autocensure » a une tonalité grave, dramatique, signe d'une incapacité de l'individu à affirmer sa pleine liberté d'expression, mais le caractère hétérogène du processus de création, sa nécessaire interaction avec d'autres personnes et d'autres groupes, implique de réfléchir aux limites pratiques et éthiques de cette liberté. Tout n'est pas toujours bon à dire et, pour dire quelque chose, il faut parfois en taire une autre. « C'est quoi la liberté? [...] Si tu l'acceptes, la *game* [de l'art institutionnel], il faut que tu te plies un peu à des modes de production », me dit la participante 5, qui fait le choix de rester en marge des institutions théâtrales afin de préserver l'intégrité de son travail, qu'elle destine d'abord aux communautés autochtones. Or, même l'intégrité demande un effort d'adaptation qui peut prendre des airs d'autocensure :

[S]i tu parles à un public, plutôt qu'à un autre, bien tu vas te censurer, tu vas changer ce que tu vas dire [...] Parce que ce n'est pas utile des fois, puis aussi parce que tu ne veux pas blesser. Tu veux pas déplaire. Je dis pas qu'on change tout puis on devient des petits serviteurs, mais on va quand même [s'adapter]. (part. 5)

Dans plusieurs des témoignages, le terme « adaptation » est plus approprié qu'« autocensure ». Le public, les institutions de soutien ou d'accueil, les collaborateur·rices amènent chacun·e leurs attentes, que l'artiste ne peut pas ignorer. S'engage alors un processus de négociation avec soi-même pour déterminer le juste degré d'adaptation acceptable ou souhaitable. La participante 19, par exemple, qui a une pratique d'art audio et radiophonique, pèse le pour et le contre d'une adaptation de son travail aux souhaits de son diffuseur :

[T]here's a piece I'm working on now that is going to air supposedly on CBC 1. And it's a national show, so it's a great opportunity. And I see it in a certain way and the producer is not seeing it that way. So, I'm kind of going "Well, do I just go in her direction so that it can just get to air? And I can get paid and everyone's happy? Or do I fight to have more creative control? (part. 19)

La participante 21, établie depuis peu dans une ville des provinces atlantiques, reconnaît avoir transformé sa pratique et sa personne pour s'adapter aux attentes d'un milieu plus conservateur : « I realized after I'd lived here for a few years that I had gotten smaller. I was not as vocal. Even my clothing was not as bright as it had been before. » Cependant, cette transformation de soi n'est pas perçue comme nécessairement néfaste : « I don't want people to feel alienated by my art, so there is some sort of – there is a process of negotiation in that. » (part. 21)

Un travail de prise en compte de l'autre s'est aussi imposé au participant 22, cette fois dans un contexte plus conflictuel, qui l'a amené à s'interroger sur la valeur de ses impulsions créatrices initiales. Plusieurs personnes ont critiqué une scène de l'une de ses œuvres, une scène « très violente » dans laquelle l'agression sexuelle prenait des allures de rapport amoureux :

[À] un moment donné je me suis dit : "Bien, qu'est-ce que ça donne? Bon, il y a une certaine poétique, il y a un certain élan, oui il y a une certaine surprise, mais qu'est-ce que ça donne comme ancrage? Bien pas grand-chose..." Fait que je l'ai enlevée. Je ne considère pas forcément ça [comme] de la censure ou tout ça... je veux dire, être à l'écoute puis aussi de voir "Ok, bien... J'ai pas besoin de ça." (part. 22)

Si ces formes de considérations éthiques ne sont pas nouvelles<sup>102</sup>, elles ont acquis une importance inédite sur le plan collectif, devenant un critère incontournable dans certains milieux. Elles ont, par exemple, fait leur entrée dans les formulaires de demandes de

---

<sup>102</sup> On pourrait penser que l'importance des questionnements éthiques sur ce que doit faire l'art est le signe d'une grande révolution morale propre à notre époque, mais j'en doute. Il n'y a qu'à penser aux multiples courants d'artistes politiques, de la Commune de Paris à Jean-Paul Sartre, en passant par les Avant-gardes russes dans les années suivant la révolution d'Octobre et les muralistes américain-e-s des années 1930, ou encore aux réflexions sur la force et les limites de l'art à la suite de l'Holocauste, par Paul Celan, Claude Lanzmann et d'autres. Néanmoins, les éléments pris en compte dans ces questionnements ont certainement évolué pour inclure des considérations sur les oppressions de genres, racistes, coloniales et capacitistes.

subventions de certains organismes<sup>103</sup>. Imposée par d'autres que soi, l'éthique devient morale et peut être perçue comme une violence induite contre la liberté de création mettant en péril la vitalité de l'art et du milieu :

[J]e pense que c'est quelque chose qui urge cette année, il y a une urgence dans la prise de parole. Il y a quelque chose qui est préoccupant, il y a quelque chose qu'il faut discuter sur la place publique. Qui nous concerne et qui, des fois, ça peut être très inconfortable d'apporter cette discussion-là sur la place publique – ou ces thématiques-là. Mais il faut avoir le courage de le faire, je pense, puis la force. (part. 24)

Paradoxalement, cette participante ne prend pas la peine de nommer ces choses innommables, qu'il faudra comprendre entre les lignes, au fil de l'entretien, comme étant le résultat des « excès » perçus de rectitude politique :

"Ça, vous ne pouvez plus faire ça. Ok, ça vous pouvez faire ça." J'ai beaucoup, beaucoup de difficulté à m'ajuster à cette époque de *politically correct*. Parce que ça aussi pour moi ça crée des balises et c'est contre la liberté artistique. (part. 24)

Ses propos vont dans le sens de ceux des participant-es 2, 8 et 17, trois artistes de différentes disciplines (arts visuels, théâtre et danse) qui ont en commun leur âge (plus de 50 ans), leur appartenance ethnoculturelle (personnes blanches), et l'impression que les artistes peinent aujourd'hui à exprimer des critiques ou des bémols au sujet du virage inclusif actuel des institutions.

Ce que dépeint la participante 24, c'est le risque toujours présent de choisir ses sujets de manière à éviter les vagues. Une adaptation préventive : une autocensure destinée à préserver sa place dans une communauté où parler, c'est se situer, et donc rompre des liens en en tissant d'autres. Le participant 12, pourtant beaucoup plus réceptif aux changements en cours, fait un constat similaire :

---

<sup>103</sup> Le Conseil des arts du Canada demande aujourd'hui aux artistes qui posent leur candidature à des programmes de subvention de fournir aux artistes collaborateur-ices des cachets respectant les normes de l'industrie et de garantir des conditions de travail sécuritaires, ainsi que de présenter, le cas échéant, un protocole guidant l'utilisation de contenus culturels autochtones.

[T]here are unspoken social... pseudo consensus, that people who participate in that field know what to do and what not to do, and these are never spoken about and rarely questioned. And those are real in ours as in any other social space. And I think that there are institutional ways of working that definitely have real shapes and contours that determine what happens, or what doesn't happen. (part. 12)

Ce « pseudo-consensus » s'érige sur les bases d'un certain nombre de « tabous », de « choses dont on s'entend implicitement qu'il vaut mieux ne pas parler » [ma traduction]<sup>104</sup>. Par exemple : « Ruffling feathers, causing discomfort ». Je demande à cet artiste s'il s'autocensure : « Without a doubt. For sure. » Pour lui, l'autocensure survient pour faciliter l'insertion dans un milieu qui exige de préserver une harmonie superficielle, d'éviter de créer des remous. Pour ce membre de la communauté artistique torontoise, critiquer l'engagement superficiel de certaines personnes ou institutions dans la lutte contre le racisme (ce qu'il nomme « virtue signaling ») est un exemple de choses à ne pas dire : « I think it's extremely difficult to talk about that. People are having those conversations, but they know they have to keep it very quiet... » (part. 12)

Comme la participante 24, le participant 12 a le sentiment qu'il est préférable de ne pas « brasser les choses » (part. 24) pour éviter d'ouvrir les plaies superficiellement recousues. La nature de ces choses, cependant, est comprise différemment par l'une et par l'autre. Nous voyons poindre deux visions très différentes des effets des discussions sur le racisme sur la liberté d'expression, un sujet qui sera creusé davantage à la section 3.5.

L'un des paradoxes frappants du rapport qu'entretiennent les artistes à la parole s'incarne dans la colère avec laquelle iels peuvent réagir à certaines oppositions, tout en s'adaptant docilement à d'autres. Sans vouloir prendre à partie une artiste plus qu'une autre, les commentaires de la participante 24 en offrent un exemple probant. Bien qu'elle

---

<sup>104</sup> Paroles originales : « ...things we all agree without agreeing that we're not going to talk about them. »



affirme qu'il « faut avoir le courage » de « discuter sur la place publique » de sujets non consensuels, elle s'avère aussi très inquiète de ses commentaires – pourtant bénins – à propos d'un organisme subventionnaire, parce que l'institution pour laquelle elle travaille dépend du soutien financier de celui-ci. À la suite de l'entrevue, elle me demande de retirer certains passages par crainte de représailles : c'est d'ailleurs la principale crainte qu'elle exprime lors du processus d'anonymisation de l'entretien<sup>105</sup>. Plus précisément, elle me demande de remplacer les noms de certaines personnes ou positions au sein de l'organisme subventionnaire par l'expression dépersonnalisante de « gouvernance », typique du langage néolibéral – ce langage qui dépolitise et désincarne les structures et les relations de pouvoir (Deneault, 2013). Ce faisant, elle épure elle-même son vocabulaire pour ne plus viser personne, mais seulement le fonctionnement général d'une machine abstraite qui roulerait toute seule. Ce rapport de crainte face aux subventionnaires est révélateur d'une limite puissante à la liberté de l'artiste. Il est aussi indicateur du fait que cette participante ressent le besoin de tempérer ses critiques à l'égard des conseils des arts *en dépit* des mécanismes d'attribution des subventions, lesquels sont supposés ne dépendre que de la volonté de jurys de pair-es. Ce qui m'amène à poser la question : d'où vient la censure?

#### 3.4.4 *D'où vient la censure?*

Dans l'exercice de cartographie des censures qui précède, j'ai traité séparément de catégories qui, en réalité, se touchent et s'emboîtent : ingérence, pressions, invisibilisation, autocensure et adaptation sont parfois difficiles à distinguer. Le terme « autocensure », on

---

<sup>105</sup> Certain-es artistes qui avaient exprimé leurs craintes quant à la préservation de leur anonymat ont été invité-es à participer au processus d'anonymisation.

l'a vu, se distingue mal du concept de l'adaptation. On pourrait dire que l'adaptation est une censure qui a trouvé sa justification éthique, alors que l'autocensure conserve un élément de culpabilité aux yeux de la personne qui la commet. Nous avons également mentionné que l'ingérence est une catégorie tributaire d'une extériorité aux contours insaisissables. Pourtant, l'attribution d'une position d'extériorité agit souvent comme un critère lorsqu'il est question de déterminer si une décision donnée constitue une censure ou une procédure normale<sup>106</sup>. Or, bien malin-e celui ou celle qui saura déterminer où commence le milieu « normal » de l'art et où il s'arrête. Que veut dire « extérieur à l'art » dans un milieu où les intérêts esthétiques sont toujours dépendants d'intérêts économiques et politiques, y compris pour l'artiste? Aussi bien dire que la catégorie d'ingérence n'est pas fermée, mais qu'elle se situe dans un continuum d'interventions visant à produire certains types d'œuvres et de discours et à en faire taire d'autres. La complexité de l'écheveau et l'impossibilité de démêler le choix esthétique du choix politique ou économique suggère d'emblée que quelque chose cloche dans la notion d'autonomie de l'art.

En dépit de leur porosité, j'ai tenté de répartir les expériences d'empêchement du plein exercice de la liberté artistique en catégories distinctes, ce dans le but de comprendre deux éléments précis : 1. leur source (qu'est-ce qui crée l'empêchement?), et 2. leur forme, c'est-à-dire le degré de coercition exercé. Les catégories proposées offrent surtout des indications de forme, mais un second regard, plus attentif, permettra aussi de préciser les sources de ces empêchements.

---

<sup>106</sup> J'ai analysé ailleurs comment l'évacuation de la sphère artistique des personnes ayant milité contre les pièces de théâtre *SLĀV* et *Kanata* a été utilisée pour dévaloriser leurs revendications et les présenter comme de la censure. Voir Brunette, 2021b.

Il est particulièrement intéressant de s'interroger sur ces sources, dans le contexte actuel où des voix s'élèvent pour dénoncer un climat soi-disant liberticide, dans lequel « on ne peut plus rien dire » – expression où le pronom impersonnel « on » camoufle un groupe très précis, principalement composé d'hommes blancs cisgenres, hétérosexuels et capables, et où le « plus » renvoie à une époque mythique dans laquelle il est entendu que l'on pouvait tout dire. Il est aussi habituel de voir une partie du milieu adopter un discours d'intrusion du politique lorsque des incidents décrits comme de la censure ont lieu : les pressions (notamment celles des activistes) politiseraient un champ qui devrait, laisse-t-on entendre, rester purement esthétique. J'ai développé ailleurs une critique du discours de l'irruption du politique dans l'art, un discours qui repose sur (et entretient) le mythe d'une autonomie fantasmée de la sphère artistique, tout en permettant d'évacuer les indésirables et les trouble-fêtes – par exemple : les artistes racisé-es qui ont exprimé leur colère face aux récentes pièces de Robert Lepage (Brunette, 2021b). Dans cet article, j'analysais la façon dont l'establishment du théâtre québécois a décrit les manifestant-es contre la pièce *SLAV* comme des béotien-nes, extérieur-es au champ de l'art (ce qui n'était pas le cas) et dont les pratiques étaient contraires à la démocratie. J'y défendais l'idée que cette évacuation rhétorique s'inscrit dans un arsenal défensif plus large basé sur une « fragilité artistique », c'est-à-dire sur la présomption que l'art est toujours menacé par l'irruption du politique – lequel, naturellement, serait extérieur au champ artistique. Or, en entretenant l'idée que l'autonomie de l'art – valeur quasi existentielle du milieu – s'opposerait au politique, on repousse hors du champ artistique tout discours abordant les relations de pouvoir existant *au sein* de celui-ci. Ces deux types de discours (on-ne-peut-plus-rien-dire et l'irruption du politique) reposent sur l'invocation d'une espèce d'Eden, un ailleurs

utopique où la liberté est présentée comme l'état habituel des humains (dans les démocraties) ou des artistes (dans le champ de l'art), que viendraient perturber quelques personnages importuns. Un examen des topos de son empêchement met rapidement à mal cet idéal.

Pour aller jusqu'au bout de la logique de ces discours, partons du concept – trompeur – de « sphère autonome de l'art », entendue comme une zone comportant un intérieur, un extérieur et une frontière pour les délimiter. Jouxant la sphère de l'art, et extérieures à celle-ci, il y aurait les sphères économique et politique (et d'autres encore qui m'intéressent moins ici). C'est le modèle schématique de la pensée libérale, tel que l'a dépeint Marx dans *Sur la question juive* (2006). Si nous suivons ce modèle, nous pouvons répartir ainsi les cas de pressions de toutes sortes qu'ont relatés les artistes interviewé-es (voir le *Tableau 4 – Cas de censure ou de pressions rapportés*, en annexe) :

1. Censures ou ingérences institutionnelles :
  - 5 cas proviennent des institutions de l'art (conseils des arts, musée, direction d'un théâtre, organisme culturel)
  - 2 cas proviennent d'entités extérieures à l'art (administration municipale, donateur-rices)
2. Pressions publiques et diffuses :
  - 7 cas proviennent des institutions de l'art (maison d'édition, musées, groupe d'artistes, personnes en positions de pouvoir dans les institutions de l'art, milieu de l'art en général)
  - 3 cas proviennent d'entités extérieures à l'art (universités, entreprise privée)
  - 1 cas provient de milieux internes et externes (source systémique)
3. Invisibilisation :
  - 6 cas internes à l'art (milieu des arts, musées, comités de pairs)
  - 1 cas venant de milieux internes et externes (source systémique)
4. Autocensure et adaptation :
  - 7 cas dont les sources sont internes au milieu (artistes, milieu de l'art, radiodiffuseur)
  - 1 cas ayant des sources internes et externes (milieu de l'art et milieu social)

Au total, seulement 5 cas de censures et d'empêchements à la liberté résultent d'interventions d'acteurs·rices que l'on pourrait dire externes au milieu artistique, contre 25 cas où le contrôle provient du milieu. Deux autres récits impliquent à la fois le milieu des arts et d'autres milieux. La très grande majorité des cas mentionnés de censure dure ou molle sont donc le résultat de gestes et de choix de directions d'institutions de diffusion ou de financement, de collaborateur·rices et des artistes. Même les sources décrites comme « externes » dans ce schéma proviennent en réalité de partenaires privilégiés des institutions de l'art (la Ville, entreprise et donateur·ices privé·es, universités) et non, comme cela advenait dans le passé, d'institutions tierces, comme l'Église ou le censeur d'État.

Ceci indique deux choses : qu'il n'y a pas, dans les faits, de sphère de l'art autonome (ce que répète la littérature sociologique depuis des décennies) et qu'il y a un certain décalage entre la perception collective des menaces à la liberté artistique (en particulier dans les médias) et la réalité des limites rencontrées par les artistes.

#### *3.4.4.1 Il n'y a pas de sphère autonome de l'art*

Les obstacles rencontrés pour répartir les expériences des artistes dans des catégories claires et étanches, entre contrôle auto sécrété et ingérence extérieure, témoignent d'un milieu qui doit sans cesse composer avec des considérations économiques et politiques qui lui sont internes, et que les gens du milieu manipulent consciemment et constamment. Cela témoigne également, en somme, d'un champ foncièrement « impur », forcé d'accepter les pressions de ceux qui permettent de payer les salaires et les structures, ou de faire mousser les carrières. Dans ce champ tissé d'interdépendances, les rencontres déterminantes pour une carrière sont le fruit de privilèges et de coups de chance au moins

autant que du travail ou du mérite : l'invisibilisation n'est que le revers de la production de valeur, qui – dans le système capitaliste, mais aussi dans l'horizon nationaliste du soutien public – est son but premier. Pour produire de la valeur, il faut aussi produire du déchet, ce que les institutions artistiques font en abondance<sup>107</sup>.

L'une des grandes difficultés des discours qui tentent de classer les épisodes d'annulations de certaines productions artistiques (*SLĀV*; *Kanata*; *of the North*; *Open Casket* de Dana Schutz; *Scaffold*, de Sam Durant) ou de démission forcée de travailleur·euses du milieu (Hal Niedviedsky; Vanessa Courville), c'est que ces événements sont le produit d'une chaîne de forces s'arrimant les unes aux autres. Par exemple, les représentations de *SLĀV* ont été interrompues par la décision du Festival International de Jazz de Montréal (FIJM), dans la foulée de manifestations de militant·es antiracistes (des artistes en grande partie), elles-mêmes appuyées par un artiste vedette du festival, Moses Sumney, qui a annulé sa prestation. Les manifestant·es et Sumney ont certainement joué un rôle décisif dans cette annulation, mais c'est le FIJM qui avait le pouvoir de trancher. Par ailleurs, celui-ci l'a vraisemblablement fait pour éviter les effets négatifs du scandale sur le soutien de ses commanditaires, essentiel à la bonne santé financière de l'organisme. Dans le cas relaté par le participant 2, où une artiste enseignante a été suspendue de ses fonctions, la décision a été prise par l'université, mais à la suite de la plainte d'un·e élève, qui bénéficie d'un levier moral amplifié par la prévalence du

---

<sup>107</sup> Parmi les déchets courants : les corps blessés des personnes – notamment les danseur·euses – travaillant dans des conditions inadéquates et ne bénéficiant pas de soins spécialisés (ostéopathes, physiothérapeutes, chiropraticien·nes, etc.), les corps (de femmes) usés par le travail et le vieillissement, qui à quarante ans sont rendus inutilisables selon les standards du milieu, les artistes fatigué·es des horaires variables et imprévisibles, des salaires ridicules et du manque endémique de soutien ou d'intérêt, et qui se retirent de la profession en catimini.

discours anti-oppression et du levier économique dont iel jouit en tant que client-e de l'institution. L'artiste enseignante, elle, dépend fort probablement du salaire que lui verse l'université pour poursuivre sa pratique artistique et, par ricochet, de l'appréciation de ses élèves, ce qui pourrait l'amener à modifier ses propos. Alors, qui décide?

Le contrôle s'exerce selon le principe de la chaîne de domination décrite par Étienne de La Boétie (1530-1563) dans son *Discours de la servitude volontaire ou Contr'un* (2002) : les institutions font pression sur les artistes parce que les bailleurs de fonds font pression sur elles; les conseils des arts font pression sur les institutions et les artistes parce qu'ils doivent justifier leur existence auprès des gouvernements qui les financent; les artistes font pression sur d'autres artistes ou sur eux-mêmes pour assurer leur survie et leur réputation dans un marché ultra-compétitif. Il n'y a pas d'intérieur et d'extérieur à l'art : le « monde de l'art » n'est pas une sphère close, mais une flaque qui se dissout dans le sable du social. Tout au plus peut-on faire la distinction entre initiateur-rices et décideur-euses.

Autant que la source, la forme de contrôle peut être délicate à classer. S'agit-il de coercition, de pression, d'adaptation? Autrement dit : l'effet indésirable aurait-il pu être évité? Cette question est indissociable de celle de l'agentivité des artistes, sur laquelle je reviendrai au chapitre 5. Où s'arrêtent les contraintes sociales et où commence la responsabilité individuelle d'un choix? La participante 15 souligne qu'elle ne peut pas « faire un scandale » lorsqu'elle travaille dans une institution où elle n'a aucune sécurité d'emploi. La vérité – et c'est bien sûr ce qu'elle sous-entend – est qu'elle *peut bien* « faire un scandale », mais qu'elle risque d'en payer les conséquences professionnelles, et que le spectre de ces conséquences a un effet sur sa liberté artistique. Un-e puriste pourrait lui

reprocher de se plier à des contraintes avant même de lutter, mais ce serait ignorer l'objet implicite du commerce de son silence : une carrière personnelle, certainement, mais aussi la possibilité d'utiliser cette carrière pour faire avancer certaines idées, certaines luttes. Comme le disait la participante 5 : on joue aussi la « *game* » du système de l'art pour bénéficier de la liberté d'expression accrue dont jouissent les artistes.

#### 3.4.4.2 *La perception à l'épreuve de la réalité : paranoïa et culture du silence*

Just because you're paranoid, don't mean they're not after you.

– Kurt Cobain (1991)

Si je reviens aux réponses données par les personnes interviewé-es à la question « Y a-t-il des menaces, aujourd'hui, à la liberté artistique, et quelles sont-elles? » (section 3.3), on constate que la grande majorité des menaces perçues (11 cas sur 17) sont elles aussi associées au milieu de l'art (voir le *Tableau 3 – Menaces perçues à la liberté artistique*, en annexe). Le grand nombre d'expériences de censure rencontrées *dans* le monde de l'art n'est pas surprenant, dès lors que l'on comprend que le champ de l'art se construit sur une tectonique de forces luttant et s'alliant les unes avec les autres. Ce qui l'est davantage, c'est la disproportion de l'attention placée par une partie du milieu et des médias sur les menaces à la liberté artistique provenant de personnes ou de groupes jugés externes au milieu, à commencer par l'influence des mouvements antiracistes et décoloniaux<sup>108</sup>. Une petite minorité d'artistes interviewé-es (essentiellement des personnes blanches de plus de cinquante ans) adopte un discours similaire, identifiant les « menaces perçues » ou les cas

---

<sup>108</sup> Francis Dupuis-Déri fait le constat d'une enflure semblable au sujet du milieu universitaire dans *Panique à l'université. Rectitude politique, wokes et autres menaces imaginaires* (2022).



de censure vécus à un phénomène idéologique contemporain, dans lequel le discours et les politiques du milieu de l'art seraient contrôlés par les dictats de la lutte contre le racisme et autres oppressions sociales.

Pour la majorité d'entre eux, cependant, les empêchements à une pleine liberté artistiques sont le fruit d'un ensemble de considérations économiques et politiques, entre lesquelles ils doivent naviguer de façon pragmatique, en sacrifiant une partie de leurs aspirations. Ce qui était peut-être vrai à une certaine époque – la représentation du censeur comme symbole d'une ingérence du politique ou du religieux dans la création artistique – ne l'est plus : nous sommes beaucoup plus près d'une gouvernance basée sur la diffusion du pouvoir entre les mains d'un grand nombre de dispositifs, telle que l'a décrite Michel Foucault (2001 [1982]), et de l'intériorisation des moyens de contrôle par le sujet « libre », dépeinte par Deleuze dans son « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » (1990). Les artistes se surveillent eux-mêmes et les un-es les autres, et acceptent de se plier par anticipation aux attentes présumées d'institutions qui sont jugées cruciales à leur avancement ou, simplement, à leur survie. Dans le système d'évaluation par les pair-es, qui gouverne l'attribution des subventions par les conseils des arts fédéral et provinciaux, ils sont même directement impliqués dans les processus de sélection entre les pratiques valorisées et les autres. Comme le souligne le participant 12 :

[A]n arts grant is evaluated by other practitioners in the field. So if it's an artist grant it's evaluated by other artists. [...] So, the actual evaluation of a grant – will it get the money, or not get the money – that's decided by peers [...] And if we don't fund political art that's because our peers don't want to do it [...] [I]f there's censorship it's because we're doing the censorship. (part. 12)

Un autre exercice délicat consisterait à départager, chez les participant-es, censures vécues et perception de censures (voir le *Tableau 4 – Cas de censure ou de pressions rapportés*,

en annexe). Certaines des expériences relatées ont été vécues par les participant·es, alors que d'autres ont été vécues par des personnes tierces et ont été rapportées. Certain·es participant·es ont été confronté·es à une opposition autoritaire, décisive et de source identifiable à leur liberté artistique (part. 4, 6, 12 et 20). D'autres ont vécu des pressions tout aussi tangibles, mais dont l'influence était moins directe (part. 8 et 16). D'autres propos relèvent plutôt de l'observation générale : ils décrivent le fonctionnement du milieu dans son ensemble, parfois en s'appuyant sur une expérience personnelle (par exemple, lorsque la participante 6 décrit un milieu puritain, elle se base en partie sur l'incident au cours duquel un diffuseur a décidé de retirer son œuvre pour cause de représentation de la nudité). Parfois, ces observations ne sont étayées par aucun récit, mais sont en phase avec les observations statistiques ou scientifiques (c'est le cas des observations de la participante 25 sur le sexisme et les abus de pouvoir dans le milieu de la danse). Un petit nombre de récits semble être totalement ou en grande partie spéculatifs (du moins, la·e participant·e n'a pas fourni de preuves à ses récits). Trois d'entre eux concernent la dévalorisation présumée de certains propos et idées dans le milieu des arts : le puritanisme observé par le participant 12, l'impossibilité d'exprimer des idées proches du nationalisme québécois (part. 2), et l'impossibilité de dire certaines choses dans une « époque de *politically correct* » (part. 24).

Un quatrième récit porte sur l'exclusion systématique que pratiqueraient certaines institutions muséales à l'encontre des personnes qui les critiquent publiquement. Le participant 2 donne l'exemple d'Isabelle Hayeur, une photographe et vidéaste qui a poursuivi en justice la Biennale d'art contemporain de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal, pour bris de contrat (Clément, 24 octobre 2016) :

[E]lle est finie. Elle est sur la blacklist. Tous les gens qui se sont élevés contre le Musée d'art contemporain pour la Triennale [québécoise] il y a quelques années, là, [quand] il y a eu des signatures: la blacklist, elle existe. (part. 2)

La nature perceptuelle de plusieurs récits des participant-es – et même de tous ces récits, jusqu'à un certain point – amène la question de la véracité, qui se déploie sur une vaste échelle allant du fait vérifiable à la spéculation. On distingue, dans ceux-ci, un éventail de relations à la réalité... ou à la peur. La part spéculative contenue dans tout récit n'indique pas que celui-ci soit faux : elle indique son caractère non vérifiable. Nous ne saurons jamais si telle artiste a bien été mise à l'index, même si elle disparaissait complètement du radar institutionnel. Nous ne saurons jamais si le fait pour un-e artiste de « faire un scandale » nuit vraiment à sa carrière<sup>109</sup>. On ne pourra que formuler des conjectures. Et c'est à cela que je souhaite en venir : à la nature conjecturale du parcours des artistes.

Dans un essai exploratoire sur le rapport des artistes canadien-nes à la bureaucratie, l'auteur Hal Niedzviecki avance l'idée d'une relation paranoïaque aux organismes subventionnaires, dans le « anxiety-ridden world of the Canuck creative » (Niedzviecki, 2000, p. 255). Selon lui, l'incertitude entourant les modalités et les critères réels d'attribution du financement condamne les artistes à adopter une relation affective trouble aux conseils des arts :

A faceless verdict is issued; lacking context or explanation or encouragement, one can easily mistake that verdict as more powerful and knowledgeable than anyone – including the jury making the decision – ever meant it to be. Artists have always needed funding. They used to – and I suppose a lucky few still do – have personal patrons who would let them use the little hut at the end of the driveway, provided they made themselves available for a quick exchange of bons mots on the patron's way in and out of the mansion. It wasn't exactly security, but at least it was honest: you knew

---

<sup>109</sup> Certaines théories proposent exactement l'inverse. Selon Angela Vettese (1991), le scandale est l'une des quatre stratégies comportementales communes chez les artistes pour assurer leur promotion (avec les stratégies de l'occultation, du poète maudit et de la *jet set*) (dans Zorloni, 2013, ch. 4). Le scandale, dans ce cas, ne mettra vraisemblablement pas en cause les institutions artistiques.

what was expected of you, and what you might get in return. And you were dealing with a human being whom you could butter up, antagonize, beseech and otherwise scheme around. How do you work your charm on a form? How do you wheedle a change of mind out of a rejection letter? (Niedzviecki, 2000, p. 259)

Dans un monde professionnel incertain, où l'artiste est sans cesse à la recherche de la prochaine pierre sur laquelle poser son pied, la spéculation devient une seconde nature<sup>110</sup>.

Dans *Se défendre. Une philosophie de la violence* (2017), Elsa Dorlin développe l'idée que la « proie » – la personne en situation dominée – doit effectuer un travail d'anticipation des attentes et de la psychologie du chasseur (ou du dominant) dans l'espoir d'éviter d'en subir les violences. Cette violence « détermine les individu.e.s qui la subissent à être constamment à l'affût, à l'écoute du monde et des autres; à vivre dans une "inquiétude radicale" [...] Il s'agit alors de développer une série de raisonnements pour déchiffrer autrui » afin de normaliser ses gestes et d'anticiper ce qu'ils pourraient nous faire (Dorlin, 2017, p. 175). La « violence » du monde de l'art est bien sûr incomparable avec celle des relations de domination historiques abordées par Dorlin, telles que l'esclavage des personnes afro-américaines et les violences sexuelles faites aux femmes. Néanmoins, on

---

<sup>110</sup> Je ne compte plus les discussions avec mes collègues pour tenter de déchiffrer les critères réels des conseils des arts pour l'attribution de financement, à la lumière de l'expérience des un-es et des autres comme pair-e évaluateur-ice, comme employé-e ou comme candidat-e. Encore récemment, je me suis retrouvée dans une conversation avec des travailleur-euses des arts de la scène, où une administratrice soutenait que Simon Brault, le directeur du Conseil des arts du Canada, avait probablement son mot à dire dans l'attribution des subventions aux organismes (en contradiction totale avec le principe d'évaluation par les pair-es mis de l'avant par l'institution). Elle disait partager cette croyance avec d'autres administratrices du milieu (à nos côtés, sa collègue opinait). Le fait que des organismes et des artistes puissent tout à fait recevoir une évaluation très positive *et* un refus ou une baisse de financement contribue, je crois, à entretenir l'idée d'interventions personnelles ou politiques dans l'attribution de ce dernier.

Une discussion sur Facebook, en août et septembre 2023, faisant suite aux résultats des derniers concours de subventions d'artistes du Conseil des arts du Canada, a pris la forme d'un exercice spéculatif collectif foisonnant. Amorcée par l'énoncé « So many people without success in their Canada Council grants, me included. What is up CAC? », la conversation a suscité 208 commentaires. Parmi ceux-ci on retrouvait des remarques sur l'arbitraire du processus, sur son manque de transparence (incluant le fait que le Conseil ne publiait pas les taux de succès des demandes), sur la supposition que les artistes qui s'en sortent le mieux sont ceux qui acceptent de se plier aux attentes, sur les causes possibles du nombre élevé de refus et sur ce qu'il conviendrait de faire ou de ne pas faire dans une demande de subvention. La discussion se concluait par un appel de plusieurs à troquer le modèle des conseils des arts par un revenu universel garanti.

retrouve chez les artistes une semblable « inquiétude radicale » provenant de leur incapacité à comprendre les motivations des structures bureaucratiques et des institutions qui détermineront s’iels pourront quitter leur emploi alimentaire, ou s’iels auront la possibilité de montrer leurs œuvres. Cette psychologie anticipatrice est souvent leur seul outil pour évaluer la solidité ou le glissant du chemin qu’iels empruntent. Nous développerons au chapitre 6 les implications affectives de cet état d’incertitude et leurs effets sur les politiques du milieu artistique.

L’inquiétude radicale n’est pas qu’un pur produit du hasard de l’économie capitaliste, selon la fable voulant qu’on ne peut empêcher le scorpion de piquer la grenouille. Elle procède aussi de choix. Par exemple, les institutions contribuent activement à ce climat d’incertitude lorsqu’elles reproduisent, pour protéger leurs assises, une culture du silence qui balaye sous le tapis certains faits et gestes de ses membres et protégé-es. Dans la conversation Facebook mentionnée en note 41, plusieurs artistes soulignent le mystère entourant les taux de succès des demandes de subventions au Conseil des arts du Canada. Je me souviens d’une époque où le Conseil des arts et des lettres du Québec indiquait ce taux dans ses lettres de réponse : il ne le fait plus aujourd’hui, et ce choix renforce l’incertitude. La relation paranoïaque des artistes aux institutions est encore amplifiée par la situation de compétition constante dans laquelle iels baignent. Si l’on s’en tient à l’espace limité et contrôlé des institutions, l’art est un jeu à somme nulle, où chaque réponse favorable a pour revers un refus – ou plusieurs. L’inquiétude anticipatrice se double d’une spirale interprétative, grille d’analyse bricolée à partir de ses succès et insuccès, et de ceux des autres – en particulier ceux des collègues qui réussissent mieux

que soi (ou qui en donnent l'impression). Ce qui mène à cette question inlassable et dangereuse : pourquoi lui ou elle plutôt que moi?

En mentionnant ces différents points de friction qui affectent l'imaginaire des artistes, je repose la question de leur liberté : par quoi et comment se trouvent-iels enlacé-es, psychologiquement, retenu-es dans un schème de pensées comme dans un tourbillon, alors que l'eau s'écoule sans problème – librement – juste à côté?

#### *3.4.5 Invisibilisation de la censure ou du contrôle*

[T]here are unspoken social... pseudo consensus, that people who participate in that field know what to do and what not to do, and these are never spoken about and rarely questioned. And those are real in ours as in any other social space. And I think that there are institutional ways of working that... definitely have real shapes and contours that determine what happens, or what doesn't happen.

– Participant 12

Ces commentaires d'un participant, déjà cités, ouvrent à une compréhension globale et diffuse de la notion de censure, qui n'est pas concentrée entre les mains d'un petit nombre de gardien·nes des clefs, mais qui est un effet collectif, fruit d'une intériorisation ou d'une sorte d'absorption capillaire, une infusion. C'est tout le milieu qui respire, ensemble, un air saturé des tabous qu'il produit, reproduit et s'impose à lui-même.

Le contrôle du discours est le produit d'un accord entre plusieurs parties. Entre l'autocensure et des formes de censures plus clairement intrusives, il n'y a qu'un pas et ce pas dépend du désir d'intégration de l'artiste – ou, pour le dire plus crûment, de sa soumission aux règles. L'ingérence et l'invisibilisation ne deviennent censure que si

l'artiste résiste à la pression. Ainsi, il y a une différence d'attitude entre la participante 8, qui se révolte contre les commentaires insidieux de son directeur général au sujet de l'amoralité d'une pièce (section 3.4.3.1, p. 137), et la participante 21 qui décrit les attentes conservatrices de sa communauté d'accueil (section 3.4.3.4, p. 148) : la première refuse net de modifier son travail, alors que la seconde le fait sans que personne n'ait à le lui demander. On pourrait aussi comparer l'intériorisation, par la participante 19, du dilemme créé par la nécessité de choisir entre l'adaptation aux attentes de sa productrice et le respect de l'intégrité de ses propres désirs (section 3.4.3.4, p. 147), et le choix du participant 12 de confronter les administrateurs municipaux qui veulent l'amener à modifier son œuvre sans avoir à rendre la censure explicite (section 3.4.3.1, p. 134). Dans le premier cas, la productrice pourra vraisemblablement continuer à exprimer ses « préférences », alors que dans le second les administrateurs ont été forcés d'énoncer leurs balises et d'exposer les raisons politiques de celles-ci. L'intériorisation de la décision et l'adaptation aux pressions implicites par les artistes permettent à l'institution de continuer comme si de rien n'était, invisibilisant ainsi la censure.

Dans ce contexte d'intégration des artistes au système de prise de décisions et d'intériorisation de la surveillance, ceux-ci participent donc activement au contrôle du discours. La multiplication des censures « molles » – pressions diffuses, invisibilisations systémiques et intériorisation de la censure – pose la question du choix de l'artiste. Iel n'est pas mis·e devant le fait accompli d'une interdiction : iel doit choisir d'aller de l'avant dans ses désirs ou non, et sans pouvoir prédire les conséquences de ce choix. Iel n'est pas absolument obligé·e de collaborer avec une institution ou un donateur problématique. Cette liberté de choisir, qui est aussi obligation de choisir, peut devenir un fardeau dans la mesure

où le poids de l'autorité est transféré à l'individu chargé de se gouverner lui-même (Fromm, 2021). En un sens, l'énonciation d'une censure claire a l'avantage de faciliter le choix de l'artiste, placé·e à une intersection dont les chemins sont plutôt bien tracés : accepter ou refuser. Dans le système de censure diffuse combinant ingérences internes et externes, pressions précises ou diffuses, invisibilisation indémontrable et adaptation volontaire flirtant avec l'autocensure, il n'y a ni chemin ni intersection; qu'un champ ouvert de possibles dans lequel se cachent les écueils. Pire : l'« ennemi » est intérieur. C'est un collaborateur, une ancienne collègue, un futur allié.

Cette ouverture pose la question de l'agentivité des artistes, en particulier dans leur relation aux institutions de l'art. Elle remet en cause un imaginaire de la censure conçue comme une puissance s'abattant par la volonté d'une main ennemie, ou à tout le moins ignorante : la main de la religion, la main du pouvoir politique, etc. Un imaginaire où l'individu est pensé comme impuissant, soumis à la botte d'institutions surpuissantes et obscurantistes.

### **3.5 Le cas des discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle**

Je ne peux clore ce chapitre sans parler des discussions qui, dans les dernières années, ont fait affleurer sur bien des lèvres un discours enflammé sur la liberté artistique et la censure. Parce qu'elles ont été omniprésentes dans le paysage médiatique canadien dans les dernières années, et parce qu'elles ont ramené au premier plan l'argument de la liberté d'expression, j'ai voulu savoir ce que les participant·es pensaient des discussions récentes sur les sujets du racisme systémique en art et de l'appropriation culturelle. Je m'attarderai



surtout à leur perception des échanges qui entourent ces enjeux : que pensent-ils de la manière dont se déroulent ces discussions? Y participent-ils et sinon, pourquoi? Autrement dit, comment exercent-ils ou croient-ils pouvoir exercer leur liberté d'expression dans ce cadre précis? Sans rendre compte de l'ensemble des commentaires recueillis, j'examinerai surtout les éléments liés à la liberté d'expression : l'enjeu de la violence perçue de ces échanges, le retranchement qu'elle génère vers des cercles de discussions privés ou semi-publics, et les conceptions de la liberté exprimées dans ces discussions *sur* les discussions.

### *3.5.1 Existence et importance de ces discussions*

Plusieurs participant-es (8) relatent des expériences vécues de discussions délicates, réussies ou achoppées, autour des enjeux des politiques identitaires. Il peut s'agir d'un groupe d'élèves universitaires protestant contre le corpus de lectures d'un cours, à prédominance masculine, hétérosexuelle et blanche (part. 20), de demandes formulées par de jeunes artistes pour retirer certains mots d'une pièce de théâtre ou d'un poème (part. 8), ou encore du report tardif de la diffusion d'une pièce parce que l'événement organisateur veut faire de la place dans sa programmation pour des artistes racisé-es (part. 16). Une autre artiste blanche reçoit des commentaires, critiques ou positifs, après avoir reproduit – pour exprimer sa solidarité – un mot-clic populaire du mouvement Black Lives Matter (part. 18). D'autres relatent des incidents qu'ils n'ont pas vécus directement, mais qui alimentent leur réflexion sur le sujet.

À l'exception d'un participant (23), ce sont toutes des personnes blanches qui ont fait de tels récits, et je me suis demandé pourquoi. J'ai réalisé que ces événements ne m'avaient

pas été racontés en réponse à une question précise ou récurrente, mais au hasard de l'entrevue. Leur irruption dans notre dialogue semble en dire davantage sur ce dont ces artistes avaient envie de parler que sur la fréquence de ce genre d'incidents – qui cependant, reste notable. Les artistes racisé·es, pour leur part, ont exprimé à plusieurs reprises leur réticence à participer aux discussions sur l'appropriation culturelle et l'inclusion, pour des raisons qui ne sont pas celles des artistes non racisés. J'y reviendrai. Néanmoins, ces récits – et autres commentaires – corroborent l'observation populaire selon laquelle ces discussions sont aujourd'hui incontournables dans le milieu artistique : « It's also really big here in Toronto. The discussion. And I think in a way there's no way not to be involved... » (part. 12) Un autre participant de la région torontoise renchérit :

I would say the writing community is sort of looking at everyone to make sure that no one is benefiting from a false connection to a community like Indigenous community [...] It's pretty black and white. That's just not acceptable within the community right now this appropriation of stories of people who have been disadvantaged. (part. 11)

Il existe donc, présentement, un climat commun dans lequel la prévalence des discussions sur diverses formes d'oppressions est forte, et n'est pas qu'une création médiatique. Rien qui étonnera qui que ce soit œuvrant dans le milieu des arts canadiens. Le sentiment que ces conversations sont importantes est aussi largement partagé – et affirmé – avec force par les artistes blanc·hes. Pour les artistes racisé·es, elle est surtout attendue depuis longtemps, et plusieurs interrogent son arrivée tardive dans le milieu *mainstream* : « It's not like George Floyd was murdered and that's when these things became an issue, right? (laughing) » (part. 21).

Or, comme dans le cas de mes questions sur l'importance de la liberté dans la création artistique (section 3.2), cette importance est souvent accompagnée d'un « mais ». La grande majorité des artistes rencontré·es expriment des réserves quant à ces

conversations, en particulier en ce qui concerne leur impact et leur forme. Avant toute chose, c'est le caractère polarisé, pénible ou violent des discussions récentes que déplorent presque tous·tes les participant·es, qui les qualifient de « whirlpool » (part. 13) ou de « terrain glissant » (part. 2), sur lequel on s'avance avec prudence ou qu'on évite autant que possible. Une dizaine de participant·es les qualifient de « violentes », parfois en pointant du doigt un groupe spécifique (« la gauche radicale » [part. 1 et 8]; les manifestant·es contre *SLĀV* et *Kanata* [part. 5]; les étudiant·es [part. 18]), mais surtout la culture de l'annulation et le phénomène des dénonciations publiques<sup>111</sup> : « il y a une violence par rapport à ce qu'on peut dire ou pas dire » (part. 1). Cette violence perçue est celle d'une gauche bien-pensante anglophone qui se fait du capital personnel en dénonçant les autres (part. 2); celle d'un collectif qui pratique le « lynchage » d'artistes sans avoir pris la peine ni de communiquer avec eux, ni de voir leur pièce (la participante 5, elle-même autochtone, au sujet de *Kanata*); celle, fascisante, d'un groupe de militant·es qui veut faire taire une conférencière sans laisser la moindre possibilité d'un échange de points de vue (part. 7). Cette culture de l'annulation et de la dénonciation, décrite par la majorité des participant·es (16 d'entre eux), est parfois acceptée comme un mal nécessaire – l'effet « normal » (part. 2) d'une période de transition ou d'un exercice de catharsis dont on espère qu'il sera suivi d'un apaisement (part. 1 et 5) –, mais plusieurs en questionnent l'utilité sociale. Sans qualifier les manifestations contre *Kanata* de violentes ou d'excessives, la participante 4 – elle-même autochtone – affirme que cette pièce ou d'autres itérations du

---

<sup>111</sup> Le Merriam-Webster définit la *cancel culture* (« culture de l'annulation » ou « culture de l'effacement ») comme « the practice or tendency of engaging in mass canceling as a way of expressing disapproval and exerting social pressure », et le *call out* (« dénonciation » ou « interpellation publique ») comme l'acte de « publicly criticize or fault (someone) ». Le premier terme renvoie donc à un effort concerté, collectif pour faire taire quelqu'un ou quelque chose, alors que la culture de la dénonciation concerne plus généralement une tendance à dénoncer publiquement des agissements jugés répréhensibles.

même genre ne doivent pas être interdites. Plusieurs déplorent les impacts de cette culture sur les possibilités d'avoir un dialogue social, porteur de guérison : « [cancel culture] doesn't acknowledge the fact that people learn and grow, and change their beliefs, and can make apologies and heal. » (part. 17)

Les personnes blanches ne sont pas les seules à déplorer les excès de cette ambiance d'entre-surveillance. Même les discussions sur l'appropriation culturelle, qui rencontrent le plus de résistance chez les artistes blanc·hes de plus de cinquante ans (les participant·es 8 et 24 expriment leur incompréhension et leur désaccord profond avec l'idée qu'un·e acteur·rice ne puisse pas s'approprier une identité autre que la sienne) provoquent aussi des questionnements chez des artistes racisé·es :

It's really complicated. Because we do need to be able to learn from one another. That's part of how we understand each other, and how we understand who we are, and how we relate to each other. And that's part of how we survive, is through communal and shared knowledge. So, how do we share knowledge in community without claiming knowledge, I guess, is the question. (part. 21)<sup>112</sup>

Sans surprise, les artistes autochtones, noir·es ou de couleur que j'ai interrogé·es apportent une vision de la violence qui diffère de celle généralement exprimée par leurs collègues blanc·hes. Alors que pour les personnes blanches, la violence se manifeste surtout dans les gestes destinés à contrôler la parole, des personnes racisées parlent plutôt d'un manque chronique de prise en considération de leurs idées et besoins, qui s'exprime autant dans les discussions sur les oppressions que dans les efforts déployés par les institutions pour y remédier. La participante 6, une femme métissée, raconte ses tentatives passées et actuelles d'activer des discussions sur le racisme dans le milieu des arts :

---

<sup>112</sup> La participante 21, une artiste noire qui travaille avec des communautés noires et autochtones, rappelle néanmoins que, dans certains cas, le vol culturel est évident et problématique.

Avant que ça explose, *SLĀV* et *Kanata*, j'avais déjà cette conversation [au sein de l'organisme culturel X]. Et j'étais seule, contre tout. [...] Et c'était super triste de voir l'incompréhension, le manque d'écoute, la méfiance. [...] Là, je me sentais vraiment « je suis une menace », parce que je vois les visages des... Ça passait pas. Et je ne parlais pas de racisme. [...] J'ai parlé de discrimination. (part. 6)

Avec l'explosion médiatique associée à *SLĀV* et à *Kanata*, la conversation s'est imposée sur toutes les tables, mais sans devenir plus aisée pour autant :

Écoute, on parlait pas de ça [avec mes ami-es québécois-es]. On pouvait pas parler de ça. Parce que [...] tout à coup, quelqu'un qui me lançait : « Aaah ! Ostie de diversité, j'en ai marre ! » C'est — comment te dire ? Et je sais que ça se passe dans des petits comités, dans les institutions culturelles : « Ah, on a marre de cette histoire de diversité. » Alors peut-être que les gens attendent que ça passe – comme tu dis, la mode – et après, ça va devenir autre chose... (part. 6)

Les personnes racisées ont souvent remis en perspective, dans les médias et ailleurs, la « violence » des militant-es antiracistes décrite par des artistes blanc-hes. Cette perspective, la participante 6 l'explique par une métaphore :

Si tu es en train de marcher sur les pieds de quelqu'un et tu lui fais mal, tu te rends pas compte que tu as les pieds sur l'autre, et l'autre te dit : « Hé! Tu marches sur mon pied », et l'autre ne t'entend pas. « Hé! Tu me fais mal » : il n'entend pas. Et à un moment donné, tu lui fais comme ça [geste de pousser quelqu'un] pour qu'il enlève son pied de sur toi, tu sais, parce que tu es en train d'avoir mal. [...] [T]u fais un geste qui peut paraître violent, mais parce que tu veux te libérer de la douleur. (part. 6)

La « violence » de la poussée est celle d'un geste d'autodéfense contre une agression, résultat d'une douleur et d'une colère que les artistes interviewé-es expriment à plusieurs reprises et dont personne (parmi les artistes interviewé-es, du moins) ne conteste la légitimité. L'appropriation culturelle, par exemple, est perçue comme une forme de violence qui génère colère et douleur :

[W]hat hurts me the most about cultural appropriation is that [...] people love the culture. People love Black culture. Black cultures around the world are celebrated. Yes, they are. But Black people are not. So, aspects of our culture, or our culture is stripped from us. Is used. Money is made. People become famous (laughing) but then we're left behind. (part. 13)

Aux violences historiques qui ont provoqué les discussions actuelles sur le racisme et l'appropriation culturelle s'ajoute la violence d'un manque d'écoute qui perdure et qui suscite agacement et méfiance. Si les femmes racisées remarquent qu'elles sont beaucoup plus sollicitées depuis quelques années (part. 3, 4, 5, 6, 13, 15 et 21), elles savent aussi que cet intérêt soudain est le résultat du contexte politique actuel et d'un désir de bien paraître des institutions et des personnes blanches, qui ne se traduit pas nécessairement par des engagements attentifs et durables. L'inclusion de façade<sup>113</sup> est pointée du doigt à de multiples reprises :

[T]here's a lot of people that I think are piggybacking on somebody else's work. [T]hey're adopting the signifiers of those politics [of inclusion] without doing the politics. Or without even being all – in my mind – all that interested in the politics. They want to develop value through signifying their relationship to those politics. (part. 12)

Ce harnachement aux signifiants des luttes décoloniales et antiracistes est généralement décrit, dans les discussions sur l'inclusion, comme une performativité de l'alliance (*performative allyship*) ou performativité de l'activisme (*performative activism*) (Metta, 20 juillet 2020; Phillips, 9 mai 2020). Dans le cas des institutions, performer l'inclusion se traduit souvent par des déclarations d'intention, ce que Sarah Ahmed a nommé des « engagements non-performatifs » (*non-performative commitment*) (2012) : « non-performatives describes the “reiterative and citational practice by which discourse” *does not produce* “the effects that it names” » (Butler, 1993, citée dans Ahmed, 2012, p. 117 l'autrice souligne). À l'inverse des énoncés performatifs théorisés par John L. Austin dans *How to Do Things with Words* (1982), un énoncé non performatif est donc un énoncé qui ne fait pas ce qu'il annonce. J'utiliserai cette notion de non-performativité pour

---

<sup>113</sup> Je traduis ainsi, à la suite de l'Office québécois de la langue française, le terme « tokenism » utilisé par les participant-es anglophones et souvent employé dans les milieux francophones (OQLF, 2021).

désigner les énoncés, mais aussi les discours au sens large, qui ne produisent pas ce qu'ils annoncent. Serait non-performatif, par exemple, la présentation d'une performance féministe par l'institution X, suivie peu après d'une conférence de l'avocate de Jian Ghomeshi (voir le récit de la participante 26 à la section 3.4.3.3, p. 146). Selon Ahmed, ces engagements non performatifs ne sont pas seulement inutiles – ils sont également dommageables, dans la mesure où la production d'énoncés non performatifs est précisément ce qui permet à l'institution (on pourrait aussi dire : aux individus) de ne produire aucun effet, donc aucun changement : « [T]he failure of the speech act to do what it says is not a failure of intent or even circumstance, but is actually what the speech act is doing. » (Ahmed, 2012, p. 117) Ils permettent ainsi la reproduction du statu quo qui découle de la croyance répandue envers la nature performative de l'énoncé : on prétend et on croit que l'énoncé est en soi un changement.

En critiquant le manque d'écoute et la non-performativité des engagements des institutions et des personnes en position de pouvoir dans le milieu des arts, les artistes racisé·es rencontré·es dans le cadre de cette thèse révèlent une continuité entre les oppressions historiques et leur perpétuation actuelle et future, qui est aussi une forme de violence. Critiquer cette performativité superficielle de l'alliance, à laquelle contribue la production d'énoncés non performatifs, est d'ailleurs considérée comme une parole risquée qui, pour cette raison, circule sous le manteau : « I think it's extremely difficult to talk about that. People are having those conversations, but they know they have to keep it very quiet. » (part. 12) Considérant que l'inclusion des personnes racisées au sein des

institutions est souvent conditionnelle à la production d'un discours sur le racisme<sup>114</sup>, il semble que ces mêmes institutions fassent de cette inclusion une technique de production d'un énoncé non performatif : ces artistes sont inclus-es dans la mesure où iels contribuent à produire le discours antiraciste et décolonial qui rendra superflue la mise en place de changements structuraux.

### 3.5.2 Nervosité et surveillance : vers des conversations privées

Que les critiques pointant vers la superficialité des engagements du milieu artistique à l'égard des personnes autochtones et racisées empruntent des voies plus confidentielles, cela témoigne d'un climat perçu par la plupart des artistes comme tendu et difficile à naviguer<sup>115</sup> :

I don't think I felt paralyzed [as author Kazuo Ishiguro has described it], but I felt nervous and concerned. (laughing) [...] I think everyone is concerned about it! [...] you need to be. I mean because people will call you out on it if you have any missteps. You have to be very careful. You have to be smart. (part. 11)

L'auteur et éditeur cité ci-dessus est blanc, mais le participant 12, une personne de couleur (« brown »), peint un tableau similaire, voire pire. Selon lui, l'un des symptômes actuels de ce qu'il qualifie de « dépression nerveuse » de la société canadienne est la surveillance assidue de la frontière entre le bien et le mal :

You're with us, or you're against us. And then people have to decide: are you good? Are you bad? [...] Am I being good? Am I being bad? So people have to police the border between good and bad to make sure that they're not on the wrong side. (part. 12)

<sup>114</sup> Voir les propos de la participante 17 sur les institutions qui ne s'intéressent aux œuvres d'artistes racisé-es que lorsqu'elles abordent le sujet de leur identité (section 3.4.3.3, p.145). La participante 26 tient des propos semblables.

<sup>115</sup> Pour être honnête, et sans vouloir rien enlever aux propos du participant 12, cité au précédent paragraphe, ce genre de critiques fait aussi régulièrement surface sur certaines plateformes engagées sur la voie des luttes anti-oppressives. Voir, par exemple, les magazines d'art *Hyperallergic* et *Canadian Art*, ou encore le livre d'Amy Fong, au titre efficace de *Before I Was a Critic I Was a Human Being* (2019).



Suis-je une bonne personne ou une mauvaise personne? Les discussions des dernières années, en tirant dans plusieurs directions à la fois, ont certainement généré chez les personnes bénéficiant des privilèges de la blancheur et de la masculinité une inquiétude morale. Le « mais » foisonne dans leurs réactions : le mot revient souvent, comme pour excuser un écart possible avec une norme en mouvement, mais aussi pour recomplexifier une situation difficile à embrasser d'un seul bloc. Ceux qui le font – embrasser d'un seul bloc toute la complexité de la situation – sont parfois décrit·es comme des gardien·nes autodésigné·es de la vertu (part. 2, 16 et 23), soit des personnes blanches à qui l'on reproche une pensée à l'emporte-pièce, mais aussi une rectitude morale maniée comme une arme et toujours tournée contre l'autre. Si l'accusation de « gatekeeper » peut être un outil commode pour disqualifier les critiques, l'existence de ces personnes me semble irréfutable. Elle est le résultat logique de l'addition de l'alliance performée et de la persistance de la domination blanche, masculine et cisgenre : là où le gardien·ne des portes est cette personne qui se trouve encore et toujours *dans* l'enceinte du pouvoir, et qui s'assure, en maniant le langage, d'y rester.

À l'inverse de la continuité historique de la violence que décrivent les personnes racisé·es, la violence des gardien·nes survient comme une nouveauté pour ceux qui n'ont jamais eu à marcher sur des œufs. Si les personnes historiquement marginalisées expriment de la fatigue (part. 6, 13) du désintérêt (part. 15) ou de l'exaspération (part. 3, 21, 26) face à la lenteur des changements, les personnes non racisées, elles, tombent des nues et pédalent pour rattraper le coup, ou pour redonner sens à leurs valeurs et à leurs attitudes ancrées :

I think among people, myself included, who haven't been actively part of those conversations, suddenly having to have those conversations feels very nervous. But I

think among the other part of people who have been having those conversations for a long time it feels like the opposite. It feels like “Fuck! Finally I can just say it to people.” (part. 12)

Cette citation du participant 12 est aussi représentative d’une certaine manière de s’exprimer que l’on retrouve chez les artistes naviguant la crête de la vague avec aplomb, en acceptant le virage en cours : celui-ci n’exprime pas ses idées ou impressions personnelles sur le sujet, mais tente d’en présenter, analytiquement, les différents aspects. Les personnes plus privilégiées font état de commentaires émis par des personnes qui le sont moins, ou encore répondent en citant des essais de pensée décoloniale ou antiraciste (le participant 11 construit presque toutes ses réponses de cette façon). Cyniquement, on pourrait dire que ces personnes se protègent en couvrant leurs sentiments-réflexes sous des propositions plus rationnelles qui circulent dans la communauté artistique. On pourrait aussi, simplement, y lire le pli nouveau de gens ayant appris à penser avec les autres.

Dans les deux camps, celui des artistes racisé·es et celui des artistes blanc·hes, les affects négatifs (fatigue, douleur, peur) génèrent une division entre ce qui se dit et se fait en surface, et ce que l’on garde *sous* la surface – la surface étant le lieu où l’on reste impénétré·e et où l’on peut encore avancer maquillé·e. C’est le revers de l’intime. J’ai demandé à mes collaborateur·rices s’iels participaient aux conversations sur l’appropriation culturelle, le racisme et les oppressions dans le milieu culturel, et si oui, avec qui et dans quel contexte. Résultat : la plupart d’entre eux les fuient ou choisissent leurs interlocuteur·ices et les lieux où prendre la parole. Certain·es s’impliquent dans ces discussions par devoir (part. 6 et 9), tout en les considérant comme « dangereuses » (part. 6) ou difficiles. Des personnes racisées refusent de participer à ce genre de discussions avec des personnes blanches ou, plus précisément, des personnes n’ayant pas

fait le travail nécessaire à la compréhension des bases des enjeux de la colonisation et du racisme, afin de préserver leur énergie et s'occuper de conversations plus fructueuses (part. 3, 13 et 15).

Les médias sociaux suscitent une grande méfiance, étant considérés comme des vecteurs de polarisation et de violence (part. 8, 20, 21 et 25) desquels il vaut mieux se tenir loin (part. 8, 9, 18 et 20), ou encore comme des chambres d'écho improductives (part. 3 et 9) :

I wonder sometimes if that's always the helpful way. The kind of really combative, non-personal things. It just feels like a battle ground. It's kind of evil (laughing) doing it on social media. (part. 25)

Or nous connaissons tous-tes des gens qui ne s'en privent pas, placardant leur page Instagram ou Facebook de *memes* et de messages d'éducation populaire et d'indignation, avec ou sans émoticône souriant.

Dans ce climat d'évitement partagé, les craintes exprimées par certain-es, au sujet d'un éventuel étouffement de conversations jugées nécessaire, semblent bien légitimes. Si, dans les milieux de la gauche progressiste, on tend à discréditer assez rapidement l'affirmation selon laquelle « on ne peut plus rien dire », il semble néanmoins vrai qu'on ne dit plus certaines choses, et que ces choses sont précisément celles dont il faudrait parler :

The downside of some of the conversations that are happening is that it's shutting down actual discourse. So people don't feel as though they have the ability to speak at all. [...] [So] hard conversations that should actually be happening maybe aren't happening because people are just avoiding topics about representation altogether. (part. 18)

Par conséquent, des conversations se déplacent vers l'espace de la rumeur dont j'ai parlé en introduction. Déjà, dans les entrevues, la rumeur apparaît. C'est le lieu privilégié de l'expression des doléances pour les personnes qui se sentent lésées par l'engouement

soudain pour les pratiques des groupes autrefois ignorés, ou qui constatent simplement qu'elles doivent s'ajuster :

It's the thing that people aren't really talking about right now, except in slightly hushed tones. I've heard from a number of mid-career colleagues that there's absolutely no work for them right now... (part. 16)

Ici ressurgit « ce qui ne se laisse pas clôturer dans les dispositifs d'une institution de parole » (Maingueneau, 1991, p. 21), notamment, les affects tristes de personnes blanches.

Le participant 9, un jeune artiste blanc, hétérosexuel et cisgenre, témoigne de cette émergence sélective de la parole :

Because of my identity, there's an assumption that I feel the same [way as some white, privileged artists do] [...] Which is not the case necessarily, no. [laughs] But then [...] I think there's a sense of safety and a sense of like, "Oh, you understand. You know this." Something that they would never say in front of someone else. (part. 9)

Les « activistes » discutent entre « activistes », et les « réactionnaires » discutent avec les « réactionnaires » (part. 8). J'ai probablement bénéficié moi-même de cette confiance et de cette présomption d'empathie, qui ont sans doute encouragé quelques-un-es des artistes blanc-hes à exprimer opinions et sentiments qu'ils affirment par ailleurs ne plus exposer à tout vent. À une chercheuse racisée, on aurait vraisemblablement dit autre chose – ce qu'on me laisse d'ailleurs deviner. Car, il existe bien sûr des conversations auxquelles les personnes blanches ont difficilement accès. Les conversations sur le « piggybacking » (l'action de faire du millage sur le dos des personnes racisées et de leurs luttes), mentionnées par le participant 12, sont un exemple de ces discussions entre personnes marginalisées qu'on sent qu'il serait risqué de publiciser. Je reviendrai sur ces « autres » conversations.

### 3.5.3 Limites : l'angle du droit

Les participant-es soulignent qu'il existe plusieurs limites humaines et politiques à ces discussions. Parmi celles-ci, les effets potentiellement anesthésiants du discours de l'inclusion, qui privilégie l'accueil de personnes marginalisées dans un système auquel on n'apporte finalement aucun changement structurel. On mentionne aussi la tendance à s'attaquer au maillon faible de la structure de pouvoir – par exemple, une chargée de cours précaire qui fait le travail d'aborder les enjeux de racisme dans ses enseignements<sup>116</sup> – ou la question de la représentativité des personnes qui émettent des critiques au nom d'un groupe. Beaucoup déplorent un manque généralisé de nuances et de compassion dans les échanges, amplifié par les médias sociaux.

Les discussions sur les oppressions racistes et coloniales sont aussi perçues par plusieurs participant-es comme un exercice biaisé par un discours uniquement axé sur les droits (part. 13 et 14) :

When you say “freedom of speech” you’re actually referring to your right to not be pursued or to not be held accountable legally. So, it goes back to laws and money. But [...] I feel like there’s an aspect of the conversations that’s trying to get to “But what about my humanity?” And those things are always not in conversation when we’re in a racist society or in a white supremacist society. (part. 13)

L'humanité est ainsi laissée de côté, tout comme les changements structuraux. Le terme « débat » lui-même, que j'emploie à plusieurs reprises dans les entrevues, est souvent perçu comme problématique (part. 3, 9 et 20) : « I think that whenever the debate is a debate then it's problematic. Because again it's that sense of defining something within a system that's already skewed towards the dominant culture. » (part. 3) Les médias ont abondamment

---

<sup>116</sup> Je renvoie ici à l'affaire Verushka Lieutenant-Duval, une jeune enseignante blanche suspendue par l'Université d'Ottawa après que des étudiant-es aient porté plainte parce qu'elle avait utilisé le mot en « n » dans le contenu de son cours (Radio-Canada, 31 août 2022; Bruemmer, 20 octobre 2020).

utilisé ce cadrage voulant que deux opinions également légitimes s'affrontent : l'une qui affirme que la liberté d'expression autorise les artistes à travailler avec tous les matériaux et de la façon qui leur semble la meilleure, l'autre qui défend que le respect des groupes minorisés implique qu'ils modifient leurs manières de faire. Cela peut sembler tout à fait normal dans le contexte de l'idéologie du libéralisme politique, dont le trope du débat équitable est l'un des motifs clefs. On n'a qu'à penser à John Rawls et à son « voile d'ignorance », qui permettrait aux acteurs-ices du débat de faire abstraction de leurs conditions et intérêts personnels (Rawls, 1971). Pour une personne racisée, on peut cependant imaginer qu'il ne s'agit pas de balancer deux valeurs d'importance égale, présentées par des groupes socialement égaux, mais de s'assurer que son humanité soit respectée, avec tous les droits que cela comporte. Des droits qui se manifesteront, par exemple, par la possibilité que soient reconnues son histoire, sa culture et sa valeur comme artiste<sup>117</sup>.

Très loin de la forme idéalisée du débat libéral, dans laquelle deux adversaires de forces égales s'affrontent dans une arène dont les codes sont acceptés par tous·tes<sup>118</sup>, cette discussion est perçue par les artistes comme le reflet d'un état de guerre. Les conditions qui permettraient à chacun·e d'exprimer ses idées et d'être entendu·e ne sont pas réunies, en particulier dans les médias sociaux, « [where] we're only seeing the things that we want to see. [...] It's just noise really, [it] just becomes noise. » (part.3 ) La colère et l'ego

---

<sup>117</sup> En dépit des critiques pertinentes adressées au modèle libéral de la discussion politique, le terme « débat » m'apparaît néanmoins adéquat pour désigner les discussions actuelles, c'est-à-dire une « discussion généralement animée entre interlocuteurs exposant souvent des idées opposées sur un sujet donné » (CNRTL, (s. d. d.)). Mon usage du terme est descriptif et non prescriptif.

<sup>118</sup> Hannah Arendt a dépeint la façon dont le modèle politique grec, duquel nous héritons, s'est construit sur l'évacuation rhétorique de la domination hors de la sphère politique (2014a). Cette évacuation accompagne la présomption d'une joute objective, dans laquelle les acteur-ices se battent à armes égales et devraient donc, par conséquent, respecter les règles du jeu commun.

(part. 2 et 5) amènent les un-es et les autres à se fustiger mutuellement, sans respect pour la parole de l'autre (part. 7 et 8).

Si des personnes blanches ont l'impression d'un amenuisement de la discussion politique dans la sphère publique, il semblerait plus juste de parler d'un fractionnement de cette sphère. Sont partiellement désertés, par les personnes qui ne s'y retrouvent pas, des espaces d'échange d'idées considérés dans le modèle libéral comme les piliers incontournables de la vie démocratique : médias, institutions d'enseignement, institutions culturelles, institutions politiques. « Désertés » n'est d'ailleurs pas le meilleur mot, puisque celui-ci suggère que les personnes en question y ont déjà été les bienvenues. Le refus exprimé par plusieurs artistes racisé-es (part. 3, 13 et 15) de faire partie de « la » conversation s'avère surtout un non-désir de faire partie de « cette » conversation : la conversation du groupe dominant, dans des espaces régulés par ce groupe. Il s'accompagne d'un désir de construire des conversations alternatives, qu'iels créent et gèrent, et qui portent bien davantage qu'une pulsion négative de retrait :

[I]n Indigenous and racialized spaces, the conversations are about responsibility to ourselves, to our communities, to each other... and protocols – we're having conversations about protocols of how do we preserve cultural heritages that have been here for a millennia and still make contemporary practice. So that's an interesting conversation, that's such an interesting conversation! [...] It makes me so excited! [...] [T]he sort of quiet conversations that are about "how" and "moving forward" and... And the possibility, and the imagining of the future, and the dream space – you know, coming back around to the freedom. (part. 3)

Certaines conversations se terminent, d'autres s'amorcent, chacune avec leurs propres accents et leurs propres angles morts, sciemment ou inconsciemment. En qualifier certaines de publiques et démocratiques, alors que de toute évidence bien des personnes s'en sentent exclues, c'est continuer de s'accrocher à la vision idéalisée de la vie politique véhiculée par le modèle libéral.

### 3.5.4 Différentes conceptions de la liberté

J'aimerais conclure cette section en examinant les conceptions de la liberté qui ressortent dans ces discussions *sur* les discussions. Les médias dominants ont fait une large place aux voix relayant la perspective classique d'une liberté artistique qui serait d'abord redevable de la liberté d'expression des artistes, encombrée du moins d'obstacles possibles (Lefrançois et Ethier, 2019). Comme le soulignent Lefrançois et Ethier dans leur analyse des contenus médiatiques entourant l'affaire *SLAV* :

[A]ucun article [analysé] ne soutient l'idée que le statu quo, c'est-à-dire une sous-représentation de groupes minoritaires dans les arts de la scène, est susceptible de porter atteinte à la liberté d'expression, à la liberté comme non-domination. Aucun article [analysé] ne défend des mesures d'action affirmative ou l'idée que certains groupes sociaux minorisés sont en droit d'exiger que soient rectifiées des injustices sociohistoriques. Aucun article [analysé] ne mentionne que les opposants à la présentation de la pièce ont fait usage de cette liberté d'expression en se réunissant dans la rue comme arme critique pour des opprimés ou forme de conscientisation par la praxis. (Lefrançois et Ethier, 2019, n. p.)

La perspective majoritairement relayée par les médias en était une défendant la liberté d'expression *de la majorité blanche*, une liberté s'exprimant dans un contexte sociohistorique nettoyé de ses inégalités ethnoculturelles, brimée par des militant-es représentant une menace pour la démocratie. Cette perspective concorde avec la définition libérale de la liberté d'expression en tant que droit fondamental, garanti pour tous-tes dans un régime démocratique, d'exprimer ses idées en rencontrant le moins de contraintes possibles<sup>119</sup>. Elle s'accorde étroitement avec deux des principes du libéralisme politique : égalité dans la règle (égalité des chances et règles communes, prévisibles et connues) (Liebich, 2000) et priorité du droit sur le politique (Spitz, 1995).

---

<sup>119</sup> Voir le chapitre 2 de cette thèse (section 2.5.1).



Qu'en est-il alors de la liberté d'expression de personnes appartenant à un groupe à qui sont systématiquement retirés les moyens de se faire entendre? Dans la pensée libérale, égalité des chances ne veut pas dire, comme le souligne Liebich (2000), égalité des résultats. Cela veut seulement dire que tous-tes pourront accéder *en droit* à la liberté d'exprimer leurs idées, leurs croyances et leurs sentiments. Bien que la liberté d'expression, dans les démocraties libérales, implique « l'émission *et* la réception du message » (Wachsmann, 2008, p. 630 – je souligne), assortir cette liberté d'un droit à un accès équitable aux moyens de se faire entendre constituerait une violation du principe libéral de faible intervention des pouvoirs politiques. Car le libéralisme classique se caractérise aussi par un faible contrôle étatique des moyens de production, y compris dans les sphères médiatique et culturelle. Selon cette conception, la liberté d'expression est la liberté de jeter ses idées personnelles dans un marché commun des idées, où elles trouveront ou non preneur, sans que cela confirme ou viole les droits de la personne qui les énonce<sup>120</sup>. Assurer des accès égaux à un « marché » *dans les faits* (et non seulement en droit) obligerait l'État à contrôler les choix des institutions, organismes et individus qui le composent, et constituerait non pas un droit, mais un « service » (Laboulaye, cité dans Laquière, 2008)<sup>121</sup>. Autrement dit, le fait que les personnes autochtones, noires et de couleur soient systématiquement sous-représentées dans les productions culturelles canadiennes ne serait pas un déni d'égalité des chances, puisqu'en droit et en principe, rien

---

<sup>120</sup> Sous l'entrée « Liberté d'expression » du *Dictionnaire des droits de l'homme*, Patrick Wachsmann (2008) cite un jugement de la Cour des États : « le bien suprême est atteint le plus sûrement par le libre commerce des idées, [et] la meilleure preuve de la vérité est la capacité de la pensée à se faire accepter dans un marché ouvert à la concurrence » (Juge Holmes, *Abrams v. US*, 250 US 616, 630; cité p. 628).

<sup>121</sup> « Obtenir du travail et recevoir de l'instruction, est-ce donc un droit qui appartient à l'individu par sa seule nature? [...] Ce n'est pas le respect qu'il demande, c'est un service qu'il exige. » (Edouard Laboulaye, *Considérations sur la Constitution*, 1848).

n'oblige les producteurs à le faire. Leur sous-représentation est un effet de la liberté dont personne n'est responsable<sup>122</sup>.

La conception libérale de la liberté d'expression détache le droit de la réalité sociale, tout comme elle détache l'égalité politique de l'égalité économique (la première ne dépend pas de la seconde). Or les personnes racisées qui ont manifesté contre l'appropriation de leur culture, leur sous-emploi et leur sous-représentation dans le milieu culturel, font cette distinction. La question pour elles, on l'a vu dans les entrevues, n'est pas tant d'avoir le droit de s'exprimer que d'avoir la possibilité d'être entendues. La « violence » de leurs gestes est le résultat de l'extraordinaire capacité d'absorption de la parole dissidente de la société libérale, qui permet l'expression en droit sans distribuer également les moyens qui rendraient l'expression audible. C'est ce qu'affirme la métaphore du pied employée par la participante 6 : la douleur du racisme a été énoncée de toutes les façons, mais ce dernier persiste toujours.

La conception libérale met aussi l'accent sur les libertés individuelles. Ce faisceau étroit permet de percevoir la censure lorsqu'elle s'exerce contre une voix ou un objet singulier, tout en laissant de côté la censure systémique dirigée contre un groupe, ou celle qui utilise l'argent ou le droit comme arme offensive. Valérie Lefebvre-Faucher (2019) rappelle quelques-unes des formes que peuvent prendre, en pratique, les limites à la liberté

---

<sup>122</sup> Le fait que des institutions publiques aient adopté, ces dernières années, des politiques ou des lignes éditoriales qui visent à passer d'une égalité en droits à une égalité de fait, ou à rendre plus égalitaire en fait l'accès de tous-tes au « marché » des idées, des imaginaires, des représentations, etc., provoque d'ailleurs sa part de rebuffades. Des participant-es visent notamment le Conseil des arts du Canada et de la Société Radio-Canada pour avoir adopté des pratiques ou des discours qui font plus de place aux groupes historiquement minorisés.

d'expression : la censure systémique exercée sur les femmes par leur effacement de l'espace public, et la censure sous forme de poursuite-bâillon<sup>123</sup>.

Lorsque nous abordons ensemble le sujet des discussions sur les oppressions, plusieurs participant·es appellent à d'autres conceptions de la liberté, de ce qu'elle pourrait être. Les artistes des minorités racisées, en particulier, évoquent la dimension relationnelle de la liberté, dans une perspective qui se rapproche davantage de la pensée anarchiste :

If in certain areas artists of color are getting a lot more freedom to create work the way they want to create but Trans artists aren't, then there's a problem there and that's complicated. It's that whole idea that our freedoms are all bound up in one another's. (part. 21)

Bakounine a notoirement écrit :

Je ne suis vraiment libre que lorsque tous les êtres humains qui m'entourent, hommes et femmes, sont également libres. La liberté d'autrui, loin d'être une limite ou la négation de ma liberté, en est au contraire la condition nécessaire et la confirmation. (cité dans Bischoff et Bourguinat, 2015, p. 35)

Cette vision se situe à l'opposé de l'énoncé libéral classique voulant que « ma liberté s'arrête là où commence celle des autres ». Il faut un certain effort, à partir du paradigme politique libéral, pour envisager la liberté comme un bien collectif, pourtant les penseurs libéraux ont bien compris que, pour assurer les libertés à l'individu, il fallait d'abord lui assurer les libertés *politiques* qui lui donneraient les moyens de protéger ses droits (Constant, 1819; Montesquieu, 1748; Tocqueville, 1840). Dans une conception anarchisante, la liberté n'est pas une propriété privée, mais un état à cultiver en commun et que rendent possible les structures sociales :

I think freedom is relative. When people say "Oh I don't have the freedom to do what I want to do now, because I have to be politically correct or..." Then who's... what

---

<sup>123</sup> « Les SLAPP (Strategic Lawsuit Against Public Participation), ou selon l'expression française, les poursuites-bâillons, sont des actions judiciaires intentées par des compagnies ou des institutions contre des individus ou des groupes de pression, en vue de les neutraliser ou de les censurer quand ils dénoncent publiquement leurs activités. » (Ligue des droits et libertés, s. d.)

freedom are you talking about? You're talking about your freedom to be not responsible, and your freedom to not think, to not have to think about things. But it's not the freedom of the people [...] whose stories are being taken, whose lives are being regurgitated through a disrespectful or dishonest practice. So, I think yeah, freedom is really an important thing that needs to be debated, but not in the way that it's being debated now. Like freedom of expression and freedom of speech and freedom... is all bullshit! It's a smokescreen, I think, to the real question of freedom that needs to be debated and talked about, which is the freedom to have [...] my life and my stories treated in such a way that has integrity and can move *me* forward, not just *you* forward [...] And move society forward as a whole. (part. 3)

La liberté de cette participante ne s'incarne pas dans des possibilités pour des individus de se faire entendre *malgré* le collectif, mais dans des possibilités pour des groupes – tous les groupes – de se faire entendre *grâce* au collectif. L'accent est mis sur les libertés collectives – sur la possibilité pour une communauté d'être écoutée, et pas seulement de s'exprimer – et sur le rôle libérateur (plutôt que contractuel et contraignant) de la société. Dans ce contexte, l'égalité est une valeur cardinale. La participante 3, qui est afro-descendante, n'oppose pas ses « droits » à ceux des personnes qui utilisent l'histoire de ses ancêtres. Peut-être parce qu'historiquement, le droit libéral opère surtout en posant des limites aux interventions du collectif (ce que l'État *ne peut pas* imposer aux individus) et non en imposant des obligations positives (ce que l'État ou la collectivité *devrait* faire pour protéger les groupes ou personnes vulnérables) (Gaudreault-DesBiens, 1996)<sup>124</sup>. Pour elle, à l'inverse, le soutien mutuel est ce qui rendra la liberté possible, et non le droit.

Je reviens, lors de l'entrevue avec cette même participante, sur une remarque que j'ai entendue dans une discussion privée, faite par une autre femme noire du milieu des arts (je puise ici dans mes notes d'observation participante). Critiquant les politiques d'une organisation dirigée par des personnes blanches, cette femme (identifiée par les lettres

---

<sup>124</sup> Voir en particulier le chapitre « La Charte et la liberté d'expression », dans lequel Gaudreault-DesBiens fait état des réticences de la Cour suprême du Canada à imposer à l'État de prendre des mesures pour garantir en pratique les libertés des individus et des groupes minorisés.

« Ii »<sup>125</sup>) disait : « Their idea of freedom is *there* [elle place sa main face à elle, au niveau de la poitrine]. Freedom exists as far as they are included. It doesn't matter that people who look like me are not. »<sup>126</sup> Elle ajoute ensuite que, pour elle, la liberté est intimement liée à l'imagination : c'est la liberté d'imaginer un monde différent de ce qu'il est, et la possibilité de se mouvoir au-delà des frontières imaginaires qui nous sont imposées. La participante 3 opine : « [dream time is] such an important part of the [Aboriginal] culture. And same in traditional African cultures or Afro-Caribbean communities – this idea of dreaming and creativity is an important aspect of moving our lives forward. » À l'inverse de cette idée de liberté comme possibilité d'imaginer un futur autre, la première remarque de « Ii » suggère que la liberté, pour les personnes en position dominante, est d'abord la possibilité de reproduire le statu quo. Une critique en phase avec celles qui ont été adressées au libéralisme politique, souvent décrit comme une construction visant à défendre les intérêts de la classe possédante bourgeoise, notamment par les courants marxistes (Macpherson, 2004 [1962]; Marx, 1996).

Un second élément ressort des réflexions de certain-es participant-es; celui-ci concerne la manière dont les discussions sont et pourraient être menées. J'ai souligné déjà la perception générale qu'une violence accompagne ces discussions, en dépit du fait que la nature et la cible des violences diffèrent d'une personne à l'autre. Des participant-es (part. 2, 6 et 14) en appellent à plus de compassion et d'écoute dans les relations que nous avons les un-es avec les autres, non pas *à côté* de la liberté, mais de manière inhérente à celle-ci :

---

<sup>125</sup> Les personnes dont j'ai consigné les propos dans mes notes d'observation participante sont identifiées par deux lettres choisies au hasard.

<sup>126</sup> « Ii », observation participante, notes du 14 novembre 2019.

[In Buddhism] we have a fundamental connection in the realm of being. And with that comes the necessity for compassion. And the whole question of freedom is not an issue if it's mitigated by compassion. And we've forgotten that [...] And also knowing that there's no separation [between beings]. So, that if I do something unkind to you, I'm actually doing something unkind to myself. So, that's, to me a more productive way of looking at it than a question of rights or agency. (Oliver Kellhammer, part. 14)

Ce qui nous ramène à la place accordée aux droits dans ces discussions, étroitement reliée à la question de la possession. Qu'implique au juste le fait de se penser comme individu possédant des droits, et d'organiser ses luttes politiques à partir de ce schéma? Le droit est un élément important du discours politique des artistes contemporain-es en Occident, non seulement en ce qui concerne la liberté d'expression, mais aussi les droits d'auteur – c'est l'un des sujets qui donne lieu à un engagement politique (pour sa propre cause), véhément et généralement solidaire (envers les autres artistes). Les enjeux de droits d'auteur ont constitué et constituent toujours un point majeur des luttes des artistes pour leur survie économique, mais aussi pour leur reconnaissance sociale. Leur élaboration comme enjeu politique remonte précisément à l'époque où se construit la figure de l'artiste moderne, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et est étroitement liée à l'émergence des nouvelles valeurs d'originalité et d'exceptionnalité qui lui sont attribuées. Martha Woodmansee défend même l'idée que ces valeurs ont été construites précisément par les artistes pour protéger leurs intérêts économiques dans l'économie libérale (1994, p.35-55). La création de la figure de l'artiste moderne est inséparable d'un discours sur les (ses) droits individuels, mais il reste que c'est toujours *collectivement* que cette figure devra être défendue pour qu'elle profite minimalement à la base créative : sans lutte politique, les droits individuels ne peuvent être assurés. Dans le chapitre qui suit, je m'intéresserai à cette dimension collective de la liberté artistique, en examinant si et comment elle se traduit par des pratiques politiques – et lesquelles.

### *3.5.5 Quelques remarques sur les clivages et sur la violence*

Les discussions récentes sur l'inclusion et le respect des cultures historiquement opprimées ont été associées à l'enjeu de la violence par un peu tout le monde, mais pour des raisons différentes. Pour les personnes en situation de privilèges – les personnes blanches, dans le cas de ces discussions –, la violence est celle du geste qui veut les faire taire et qui brimerait leur parole : la violence de la censure. C'est aussi celle de l'usage de certains mots comme « raciste » ou « suprémaciste ». Pour les personnes autochtones, noires et de couleur, la violence se situe plutôt dans une histoire multiséculaire d'invisibilisation, de représentations stéréotypées et de vol culturel, qui se poursuit aujourd'hui dans une absence d'écoute et de transformation réelles. On retrouve là deux formes de « censure », qui ne s'exercent pas contre les mêmes groupes et qui ne sont pas reçues avec la même impression de scandale : à l'opposé du sentiment de son droit à la protection et à la liberté exprimé par des personnes blanches, la violence exercée contre les personnes racisées est souvent accueillie avec fatigue, lassitude ou indifférence – de quoi attiser la colère des personnes qui la subissent.

En protestant contre l'exclusion dont elles sont victimes, les personnes racisées répondent à la violence d'un système qui, depuis beaucoup trop longtemps, ignore leurs plaintes, leur colère. Par conséquent, on a constaté ces dernières années l'irruption de stratégies qui ne visent plus le système, mais des individus. Car il y a une prise possible, une zone vulnérable à l'attaque chez l'individu qui, contrairement au système, n'est pas indifférent aux mots : il est le maillon faible de la chaîne, un maillon hautement émotif et attaché à l'image qu'il se fait de lui-même.

Autant la violence de l'accusation peut blesser une personne, en fragilisant son ego et son sentiment de sécurité, autant l'accusation de violence peut aussi faire mal. C'est un trait des sociétés libérales que de s'accrocher à la croyance d'une opposition entre politique et violence, comme si la démocratie moderne avait mis fin aux relations de domination qui excusent la violence de certain·es et attisent celle des autres<sup>127</sup>. Dans ce contexte, dire d'un groupe de pression qu'il est violent, c'est l'accuser de refuser les règles de la démocratie libérale, ce régime réputé le meilleur. Lorsque Betty Bonnifassi, après la débâcle de *SLAV*, dont elle était l'interprète principale, accuse les manifestant·es de les avoir « brûlé·es comme des sorcières » (Bouquet et Lagagneur, 2019), elle exprime sa douleur, mais elle renvoie aussi à l'accusation de violence dans le camp des manifestant·es.

Ailleurs, la douleur ressentie par des personnes qui ont subi et continuent de subir une violence systémique est aussi mobilisée pour justifier des accusations de violence : je souffre, donc tu es violent·e. Ainsi en est-il de la tendance à s'en prendre à un individu comme s'il était l'auteur de siècles d'oppressions, plutôt qu'un transmetteur malhabile ou ignorant. La dose de violence de ces accusations est souvent minimisée par ceux qui les portent (souvent ces fameux·ses allié·es blanc·hes), en traçant une équivalence entre la violence des gestes ou des paroles de la personne fautive et celle du colonialisme et du racisme systémique. L'accusation elle-même serait exemptée de la charge de violence, car elle répondrait à une injustice historique. Or le fait de répondre à une injustice historique

---

<sup>127</sup> Voir la note 118.



ne signifie pas que le geste n'est pas violent : il nous dit simplement que le geste, violent, est peut-être néanmoins justifié<sup>128</sup>. Il est surtout drôlement efficace.

Néanmoins, pour nous aider à penser les situations à risque de dégénérer en accusations et en surveillance, et pour relativiser le poids de nos émotions, la militante des droits des personnes LGBTQ+ Sarah Schulman rappelle l'importance de distinguer le conflit de l'agression :

« La différence entre un conflit et une agression s'illustre par la différence entre une *lutte de pouvoir* et le fait d'*avoir du pouvoir sur quelqu'un*. » Le conflit peut s'assimiler à une lutte de pouvoir, tandis qu'une agression ou une maltraitance passe nécessairement par un phénomène de domination unilatérale [...] L'inconfort, l'angoisse et la confusion font partie de l'expérience humaine [...] Éprouver ces émotions ne veut pas automatiquement dire que quelqu'un est en train de nous faire du mal. (Schulman, 2021, p. 54 – la phrase citée est de Catherine Hodes)

Face à la difficulté d'examiner la justesse et la justice de certaines idées, questions et stratégies, nous nous retrouvons à l'embranchement de deux périls – une alternative infernale, diraient Isabelle Stengers et Philippe Pignarre (2005), ou comme le dit le participant 12 : « You're with us, or you're against us. » Parler et se faire vilipender publiquement ou se taire en se trahissant? Se plier aux nouvelles normes d'acceptabilité sociale ou se révolter contre elles? Entre ces écueils, une troisième voix est aussi possible, que plusieurs empruntent par ailleurs : réfléchir avec la contrainte des questions que nous posent ces « normes » encore très mouvantes (à preuve, tous ces livres sur la liberté d'expression publiés dans les dernières années), voire prendre le risque de se tenir entre l'arbre et l'écorce. « There are no easy answer in this... There just aren't. » (part. 11)

---

<sup>128</sup> Franz Fanon défendait la nécessité d'une violence décoloniale, mais il n'a jamais prétendu que ce n'était pas de la violence.

### 3.6 Conclusions du chapitre

Pour les artistes que j'ai rencontré-es, la liberté reste une valeur incontournable de la création artistique. Cela ne veut pas dire, néanmoins, que cette liberté soit réalité. Difficulté d'accès aux conditions matérielles de production – à commencer par les conditions financières – et autres limites socioculturelles, contraintes institutionnelles, psychologiques et éthiques tracent les contours d'une liberté jamais acquise et inégalement distribuée. Parmi ces limites, seules les limites psychologiques semblent être un problème individuel; penser qu'elles ne seraient *que* cela reviendrait cependant à négliger la forte influence du social sur les psychés (Fromm, 2021). La réalité est que les artistes doivent composer avec une variété de contraintes passives et actives qui encadrent ce qu'ils peuvent ou ne peuvent pas dire et faire. Ou ce qu'ils croient devoir dire ou faire.

Ce qui ressort de ces entretiens, au chapitre des libertés et des censures, est la normalisation de certaines, voire de la plupart de ces contraintes. Les discussions sur l'appropriation culturelle, le racisme systémique et autres oppressions permettent surtout de révéler cette normalisation, qui contraste avec le scandale que provoque la venue de limites inattendues. Alors que les multiples intrusions et adaptations qui régissent le quotidien de la création en milieu institutionnel provoquent très peu de réactions publiques, les demandes faites aux artistes (et aux institutions culturelles) de réfléchir aux enjeux éthiques de leur pratique et d'adopter des mesures de solidarité, de respect et de partage équitable de la parole ont généré une levée de boucliers dans le milieu artistique. Ce même milieu, soutenu par les médias grand public, a identifié le scandale de l'irruption du politique à des minorités ethnoculturelles, tout en continuant d'effectuer les mille petites concessions et compromis nécessaires à l'exercice de la profession.

Ces contorsions d'un peu tout le monde pour s'aménager tant bien que mal une place dans le difficile mais prestigieux milieu des arts forment la principale réponse à la censure molle, qui elle trouve bien peu d'échos sur la place publique. La censure ne se nomme plus : on pourrait simplement l'appeler « la norme ». Celle-ci agit partout, est relayée par tout le monde. Quand se présente une censure directe, doublée d'un pouvoir décisionnel réel, elle agit sans sortir le couperet, adoptant plutôt la forme d'une souricière, d'un labyrinthe sans issue. Nous n'en entendons pas parler aux micros, parce qu'elle provient de « partenaires », d'allié·es potentiel·les – et il faut dire que dans la structure de soutien public-privé qui caractérise le milieu culturel canadien, tout le monde est un·e allié·e de fait ou courtisé·e. Aussi bien dire qu'il serait mal venu de critiquer ou de dénoncer qui que ce soit autre que les personnes franchement exclues du système.

\*

Parmi les contraintes normalisées, je mentionnerais les oppressions basées sur le genre. De fait, elles sont rarement nommées ou, plutôt, ne le sont pas d'emblée. Je l'ai dit plus haut, à la question « Existe-t-il des limites ou des conditions nécessaires à la liberté de l'artiste? », seule une participante a mentionné les relations de pouvoir genrées et les situations d'abus ou de harcèlement (psychologique et sexuel) qu'elles génèrent<sup>129</sup>. J'ai interviewé 16 femmes. En comparaison, 4 artistes autochtones, noires et de couleur ont nommé d'entrée de jeu le racisme comme obstacle à leur liberté artistique, parmi un contingent de 10 personnes. Je m'explique mal cette occultation relative des enjeux de

---

<sup>129</sup> « I was very often in projects with male – it was almost always male people at the top. Like men in roles of power, in positions of power and... the choreographer, the director [...] that was normalized... » (Part. 25). Très tôt dans son entrevue, la participante 8 nomme aussi le sexisme, qu'elle croit être la cause d'une reconnaissance tardive (ou qu'elle juge telle) de son travail. Le sexisme n'est cependant pas invoqué comme une cause d'un manque de liberté, mais d'un retard professionnel.

genre. Il est certain que certaines de mes questions orientaient la discussion vers les enjeux liés aux oppressions ethnoculturelles, mais celles-ci venaient plus tard dans les entretiens, et bien d'autres limites que je n'ai pas moi-même mises sur le tapis ont rapidement été identifiées par les artistes interviewé·es.

Pourtant, un sujet connexe revient ici et là, comme en filigrane : celui des dénonciations d'agressions et de harcèlement sexuels. Celles-ci ont pris beaucoup de place dans le paysage médiatique depuis #MeToo, en 2017, et ont affecté le monde de l'art dans toutes ses disciplines, des artistes aux institutions, en passant par les écoles d'art<sup>130</sup>. Elles ont provoqué leurs lots de mises au rancard, d'humiliations publiques et de discussions agressives, suscité des poursuites judiciaires (côté victimes et côté agresseurs présumés) et justifié la création de lignes de conduite officielles ou tacites que certain·es ont jugé « restrictives ». On pourrait même dire qu'elles ont eu (occasionnellement) des conséquences beaucoup plus drastiques sur la carrière et la vie de certaines des personnes accusées – dans les contextes de poursuites judiciaires, évidemment, mais aussi lors de dénonciations qui n'ont pas été accompagnées de poursuites. Bref, elles font partie intégrante du paysage politico-médiatique sur fond duquel se sont déroulés les entretiens.

Outre la citation de la participante 25, j'ai dénombré trois autres mentions de ces bouleversements post-#MeToo. La participante 26 rapporte l'incohérence des politiques d'un musée sur ces enjeux, lorsqu'il programme à la fois une performance d'un collectif féministe et une conférence de l'avocate de Jian Ghomeshi (voir section 3.4.3.3, p. 146). La participante 1 relate le cas d'une nouvelle littéraire dépeignant une scène de viol depuis

---

<sup>130</sup> Le mot-clic #MeToo a été lancé le 5 octobre 2017, lorsque des femmes commencèrent à dénoncer publiquement les agissements du producteur étatsunien Harvey Weinstein. Il reprenait le nom d'un premier mouvement initié par Tarana Burke en 2007.

le point de vue de l'agresseur et dont la publication a amené la directrice de la revue à démissionner. Le participant 22 relate un incident au cours duquel il a choisi de retirer une scène de viol de l'une de ses œuvres, après que des collaboratrices en aient critiqué l'éthique. Il mentionne aussi qu'en tant qu'homme, il ne peut plus faire dire ou faire n'importe quoi à ses personnages féminins, alors qu'une femme jouirait pour sa part de beaucoup plus de latitude. Je rappellerais aussi la censure institutionnelle subie par la participante 6, qu'elle attribue à un « puritanisme » ambiant et qui concerne – dans son cas du moins – le corps *féminin*.

Le sujet des oppressions basées sur le genre a donc été mentionné à l'occasion dans les entrevues, mais une seule fois pour identifier un obstacle structurel à la liberté des femmes et des personnes minorisées dans le genre. Pourquoi? Serait-ce que les artistes interviewé·es auraient l'impression que la question des inégalités de genre est réglée, comme on l'entend dire parfois? (Précisons qu'elle ne l'est pas [Coles et al. 2018; National Museum of Women in the Arts, s. d.].) Ou alors qu'ils ont le sentiment que ces inégalités, sans être disparues, sont moindres que les inégalités ethnoculturelles? (Bien des femmes occupent aujourd'hui des postes de pouvoir dans les institutions artistiques, même si elles sont encore minoritaires, ce qui n'est pas le cas des personnes racisées.) Il faut aussi souligner que les discussions publiques et les manifestations au sujet du racisme ont été fortement associées au concept de liberté artistique et de la liberté d'expression, alors que, dans les médias, les dénonciations d'agressions sexuelles ont davantage été liées aux blessures individuelles et psychologiques qu'à leurs effets sur les carrières – de manière cynique, on pourrait affirmer que les agressions sexuelles n'ont pas d'effet négatif sur les

carrières... si on accepte de les subir. Aucun agresseur présumé ou avéré n'a invoqué pour se défendre sa liberté de mettre ses mains où il le voulait<sup>131</sup>.

\*

Le contrôle de la parole et des pratiques est l'effet d'agissements collectifs, invisibilisés avec l'accord tacite du groupe, et non le résultat d'une force centralisée, surpuissante et externe au champ de l'art. Le contraste avec l'imaginaire de la censure relayé dans les médias est saisissant, ce dernier présentant les atteintes à la liberté artistique comme une chose inhabituelle et intrusive. Parce que cette pression est diffuse, il me paraît abusif de tracer une ligne claire entre des puissances capables de censure et des puissances impuissantes. J'utilise la répétition consciemment : dans le contexte actuel, réduire les militant·es antiracistes à un état d'opprimé·es, c'est négliger leur rôle dans les changements politiques opérant depuis quelques années dans le milieu artistique. C'est aussi nier le fait que les acteur·rices du milieu ont modifié leurs façons de faire en partie pour se prémunir contre des critiques publiques qui mineraient leur réputation et leurs relations. Il y a dans ces pressions un réel pouvoir et c'est une bonne chose.

Le parcours professionnel des artistes est le fruit de décisions politiques multiples – choix des partenaires, orientations esthétiques, prises de paroles publiques et privées, etc. – mais celles-ci vont en louvoyant, de compromis en compromissions. On y retrouve peu de soumissions franchement scandaleuses ou, plutôt, la soumission ne fait pas scandale. Et

---

<sup>131</sup> Certaines personnes ont néanmoins trouvé important de défendre la « liberté d'importuner » les femmes, au nom de la défense des rituels de séduction hétérosexuels. Une centaine de femmes ont ainsi signé une lettre dans *Le Monde* pour défendre « une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle » (Collectif, 10 janvier 2018).

parce que la soumission ne fait pas scandale, les décisions sont facilitées : à la limite, personne ne semble jamais décider de quoi que ce soit.

Les interventions des militant-es anti-oppressions sont venues trancher dans le continuum de l'habitation, en demandant aux artistes de se positionner publiquement. Face à cette demande, l'activation du scandale permet justement de ne pas le faire : comme l'écrit Rancière dans *La haine de la démocratie* (2005), la mise en branle d'un discours faisant du politique un « excès », un dérangement, est un tour de passe-passe rhétorique dont l'effet est de maintenir le statu quo. L'extériorisation de la censure permet aussi de ne pas examiner ses propres politiques, souvent moins que braves en matière de parole « libre » lorsque vient le temps de dire publiquement les mots qui circulent en petits cercles. Les interventions des militant-es prennent à rebrousse-poil le lissage politique libéral, dans lequel il n'y a pas d'ennemis, mais seulement des adversaires dans une joute balisée et équitable. Elles ont aussi déplacé le terrain de la lutte en-dehors de la sphère strictement symbolique, et renforcé la puissance de joueur-euses autrefois écarté-es de la joute. Elles ont, jusqu'à un certain point, relocalisé la puissance.

Cet aspect du rapport des artistes au politique sera l'un des éléments sur lesquels je me pencherai dans le prochain chapitre. Je m'y intéresserai aux relations des artistes à leur(s) communauté(s) et à leur « milieu », incluant cet État subventionnaire qui suscite des dépendances et, si l'on se fie aux commentaires de la participante 24, des silences.

## Chapitre 4 – L’artiste comme classe de l’encadrement

Carrière : 1. Terrain entouré de barrières et aménagé pour des courses de chars, des courses à pied, des passes d’armes. [...] 3. Distance qu’un cheval peut parcourir sans perdre haleine.

(CNRTL, s. d. c)

Au chapitre précédent, nous avons vu que le milieu de l’art, ses institutions, ses partenaires et les gens qui y gravitent constituent la principale source des limitations à la liberté des artistes. Le milieu est une puissante machine de contrôle des pratiques et des discours des artistes, et pourtant iels y sont et y restent (souvent). Considérant la place importante de la liberté dans leur imaginaire collectif, on pourrait s’interroger sur les raisons de cette incorporation. Qu’y cherche-t-on? Ces aspirations sont-elles en phase avec ce qu’on y trouve? Bref, y a-t-il concordance entre l’imaginaire d’agentivité et de liberté des artistes et la réalité de leurs aménagements professionnels?

Dans les sections qui suivent, j’examinerai les relations complexes et, souvent, paradoxales qui unissent les artistes à leur milieu et aux institutions qui le composent. J’interrogerai les effets des dépendances des artistes à l’État, puisque c’est bien d’État dont nous parlons dans le contexte canadien d’institutions et de pratiques artistiques largement (mais non grassement) subventionnées. Abandonne-t-on notre puissance au profit d’une carrière, dont on peut rappeler ici l’étymologie équestre? La carrière, ce chemin tout tracé et semé d’embûche, peut-elle céder à des formes d’agentivité collectives, aptes à tracer d’autres voies?



#### 4.1 Relations au milieu et aux conseils des arts

Nous l'avons vu, certains aménagements à la liberté artistique font scandale, d'autres non. Tandis que des artistes bondissent à l'idée de mots honnis ou d'interdits moraux, contre quoi ne bondissent-ils pas ? De toutes les sources de censures identifiées par les participant·es, plus de la moitié provenaient d'institutions artistiques, plus encore de ce qu'on appelle « le milieu ». Le milieu, c'est le champ de l'art professionnel, avec ses acteur·ices et ses institutions, qu'il englobe<sup>132</sup>. En anglais, nous employons l'expression « *the art world* ». Si le milieu évoque le nid et une certaine consanguinité – il y a de l'entre-soi dans le milieu – le monde (« *world* ») fait naître l'image du cosmos. Ses possibilités semblent plus grandes (peut-être parce que dans la langue d'Andy Warhol, justement, les possibilités professionnelles *sont* plus grandes) : l'entre-soi est plus vaste. Dans les deux cas, on parle d'une chose qui oscille entre écologie et système, une force centrifuge ou un centre de gravité, autonome et clôturé. C'est là où il faut être, où l'on a désiré être, et aussi là où l'on est aspiré·e. Parce qu'il y a un centre ou un monde, il peut y avoir un ailleurs, qui est en fait un nulle part : dans le milieu de l'art comme dans le *art world*, la marge est l'endroit où l'on meurt.

Considérant que ce milieu est celui où tous·tes les artistes professionnel·les évoluent, on pourrait s'attendre à ce qu'ils lui manifestent un peu d'amour, de désir,

---

<sup>132</sup> Dans mon analyse, je ferai la distinction entre « milieu » et « communauté ». Je fais cette distinction sur la base de ce que les participant·es décrivent, et non des mots qu'ils emploient. Certain·es utilisent ainsi le mot « communauté » pour décrire le milieu professionnel dans lequel ils évoluent, au-delà de leurs liens et affinités personnels. En ce cas, j'inclus leur commentaire dans les observations sur le milieu. Je garderai l'usage du terme « communauté » pour décrire l'ensemble bien plus restreint des personnes et organismes avec lesquels les participant·es sont engagé·es concrètement, dans des projets ou des amitiés, en accord avec le sens fort que donnent à ce mot la grande majorité d'entre eux.

d'admiration. Peut-être est-ce le cas à vingt ans (c'était mon cas à vingt ans), mais passé ce cap, les artistes expriment plutôt une relation d'amour-haine, voire de franche méfiance. Le milieu et ses institutions n'ont pas bonne presse, mais rares sont ceux qui croient pouvoir faire sans.

Jugé sévèrement par à peu près tous·tes les participant·es, on reproche au milieu son corporatisme, sa propension à reproduire les schèmes opératoires du capitalisme (inégalités, vedettariat, insistance sur la productivité), son caractère bourgeois et institutionnalisé, son conservatisme, ses multiples exclusions (racisme, âgisme, exclusions basées sur le genre), son organisation en cliques et ses hiérarchies, son moralisme, sa soumission aux attentes des partenaires, son manque de courage politique et ses prises de position hypocrites et intéressées, la recherche de pouvoir et de prestige qui y prévaut, et l'esprit compétitif et individualiste qui y règne :

C'est un milieu d'exploitation, et de frénésie [...] Il n'y a pas grand-chose qui reste du littéraire en fait, et du processus littéraire et de la beauté de l'art dans le processus de médiatisation des livres, en tout cas. (part. 1)

[C]'est une communauté qui est très, très individuelle quand même, très individualisée, je dirais. C'est vraiment chacun pour soi. C'est plein de rivalités qui ne se nomment pas, qui ne sont pas sur la place publique, il n'y a pas de débat – ni esthétique, ni artistique, comme il y avait par exemple, dans les années soixante-dix. Je veux dire : personne parle de rien... (part. 8)

In maybe more academic and more white art scenes [...] It's not very laughy, jokey, casual. It can feel like we're all holding ourselves up and there's clout involved. There's social capital more involved. (part. 26)

Contre l'idée de l'art qui libère, le milieu artistique est perçu comme bien moins que révolutionnaire.

Dans ce contexte de course effrénée au succès et à l'autopréservation, on déplore une absence chronique de soutien pouvant entraîner des dépressions et de profondes

remises en question. La participante 1 raconte comment la publication de l'un de ses romans, dans lequel elle abordait un traumatisme personnel, a débouché sur un séjour en institut psychiatrique : « Ça m'a plongée en dépression pendant genre... T'sais, j'ai fini à l'hôpital psychiatrique. Ça a été vraiment difficile. [...] Mon éditeur a été complètement absent et [...] il s'en est câlissé. »

L'idée que le milieu artistique carbure au mérite et au talent ne semble effleurer personne. On parle plutôt d'un système qui offre souvent des opportunités à des artistes peu intéressant-es (part. 20), peuplé de passagers clandestins (« free riders », part. 2), enclin à suivre ses propres intérêts et à forger ses politiques en conséquence (plusieurs artistes racisé-es mentionnent la prévalence de pratiques d'inclusion de façade).

Pour toutes ces raisons, les artistes entretiennent une relation distanciée et pragmatique au milieu, mais aussi aux institutions qui le structurent<sup>133</sup>. On reproche à ces dernières à peu près les mêmes choses qu'au milieu – manque d'intégrité, approche récupératrice, conservatisme et manque de soutien – de même qu'une attitude rigide et contraignante, une tendance à s'ingérer dans le travail des artistes et à les exploiter, et une propension à générer des effets professionnalisants ou aliénants sur les pratiques artistiques. Plusieurs artistes s'y sentent d'emblée marginalisé-es, en raison de leur identité ou de leurs propos critiques, ou choisissent de demeurer à la marge parce qu'ils n'en apprécient pas les politiques

---

<sup>133</sup> J'emploie le terme « institution » pour référer aux structures qui soutiennent, organisent et administrent la pratique professionnelle des arts, qui sont à la fois stables et contraignantes (suivant la définition d'Émile Durkheim – voir Tournay, 2011, p. 11).

(part. 5, 6, 7, 15 et 23)<sup>134</sup>. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne les fréquentent pas, mais que leurs modes et leurs lieux d'interactions sont stratégiques ou, du moins, sélectifs.

Researcher: [H]ow would you qualify [your] relationship [to arts institutions]?

Participant: Nuts and bolts. We just get the work done. I try to do things in their timeframes. I just work to fit into their structure. So, I modify whatever I'm doing to make it fit what they want. (part. 15)

Ces stratégies sont souvent perçues comme essentielles à la préservation d'une liberté et d'une intégrité artistique menacées par les attentes institutionnelles :

I know a lot of artists struggle with that [working with institutions]... And the way you might have to censor yourself or kind of dampen your own work in order to fit what an institution is looking for. And how that might affect you as an artist. (part. 26)

Le même type d'approche caractérise leur relation aux subventionnaires publics, nommément les conseils des arts. Amour-haine n'est sans doute pas la meilleure façon de qualifier celle-ci, puisqu'en réalité la plupart des artistes expriment une grande reconnaissance à leur égard et leur attribuent un rôle essentiel de soutien, offrant temps et motivation aux bénéficiaires de bourses : l'expression amour-critique serait plus appropriée. « C'est un outil de liberté », affirme le participant 2. La participante 18 nuance ses propos : à condition de savoir performer dans un système bureaucratique. Tous-tes les artistes rencontrés ont fait des demandes de bourses, à un moment ou à un autre, pour soutenir leur pratique ou pour pouvoir rémunérer leurs collaborateur-ices : « À nos âges [début de la quarantaine]... T'as pas le choix d'avoir des subventions. » (part. 1) De plus, puisque une très grande partie des institutions et organismes culturels au Canada, même privés, reçoivent un soutien financier important de l'un ou l'autre des conseils des

---

<sup>134</sup> Ces artistes qui cultivent une position marginale n'en demeurent pas moins des artistes professionnel·les, fonctionnant au moins en partie dans un cadre institutionnel, mais choisissant souvent de travailler avec des organismes de plus petite taille ou en lien avec des communautés extérieures au champ de l'art. Cette marginalité exprime surtout un désir de ne pas (trop) céder aux exigences de la carrière.

arts, tous-tes les artistes qui y produisent ou y présentent leur travail en dépendent indirectement (et iels le savent). Cette dépendance – comme les autres limites à leur liberté – doit être négociée.

S'adapter aux contraintes des subventionnaires, « ça fait partie de ce que j'ai accepté en prenant part à ce milieu-là » (part. 22). « On fait tous ça. » (part. 24) On deviendrait même très doué-es, à la longue, pour s'adapter :

Participant: You have to think "project" [...] [Y]ou can't let projects arrive. You have to sort of think "Okay well what's my next project?" and "Where's the funding coming from?" So you bend your project to fit that funding.

Researcher: Do you tend yourself to bend it?

P.: I do, yeah – or I have, I should say in the past. I think, less so now, but yeah! I still do. I still do. And I think it's almost a skill now but it's hard to turn off. Because we've been trained so much in that as artists, trained to look for the opportunities or trained to sort of shift our way of thinking about our project so that it fits into some presenters' idea or galleries' idea or a funder or whatever... (part. 3)

Les exigences administratives des conseils des arts (qui par ailleurs ne garantissent en rien l'obtention de financement<sup>135</sup>) imposent un rythme de production et des formats spécifiques. Plusieurs artistes ont également l'impression de devoir répondre à des attentes irréalistes (décrire une œuvre avant que celle-ci n'ait été créée, par exemple) ou idéologiques : l'obligation de se plier à des critères moraux, selon certain-es, ou de produire des œuvres alignées à un discours identitaire à la mode, selon d'autres :

---

<sup>135</sup> Selon les derniers rapports annuels disponibles, les taux de réponses positives aux demandes déposées par les artistes oscillent autour de 30 %. Au Québec (CALQ, 2021, p. 138), il était de 28,6 % – ou 23,8 % des sommes demandées. Au Nouveau-Brunswick (CANB, 2020-21, p. 14), il atteignait 44,9 %. Pour ce qui est de l'Alberta Foundation for the Arts, (AFA, 2022, n. p.), les artistes recevaient une réponse positive dans 26,3 % des cas. En Ontario (OAC, 2021, p. 14), d'après mes calculs, le taux global de réponse positives (artistes et organismes) était de 28,9 %. J'ai cherché à obtenir cette information pour le Conseil des arts du Canada, mais mes interlocuteurs n'ont pas pu me fournir de réponse : il semble donc qu'en 2022, lorsque j'ai fait ma demande, cette information n'était pas colligée ou pas accessible. Cependant, suite aux pressions de la communauté artistique qui protestait contre ce manque de transparence et s'inquiétait d'un nombre apparemment croissant de refus de financement, le CAC a publié le taux de réponses positives au programme *Explorer et créer* de l'automne 2023 : il était de 16,6% (CAC et Chawla, 29 février 2024).

[T]here's a pressure to have in your grant like "Oh, I am marginalized in this way, this way, this way. These are my social intersections and here's how I'm going to address [...] my community in my art." And my grant [application] kind of did follow that line in a way. It was about – with me as a disabled and neurodivergent person. But I have to wonder : if my art did not relate to these intersections or these parts of my identity at all would I have been able to get this grant? Can I just write about love, or write about "oh, I love doll houses or something"? So, there's definitely a feeling – and this goes for a lot of BIPOC artists, a lot of marginalized artists, are feeling that they are forced to make work about their identity when they want to expand and branch out because that's the only way that they can get a grant. (part. 26)

Bien que quelques personnes affirment ne pas adapter leur pratique (part. 4 et 14), la stratégie la plus commune consiste à préserver une distance salubre envers les attentes des conseils des arts, tout en leur fournissant ce qu'ils souhaitent sur papier. Plusieurs personnes disent ainsi adapter leur discours, mais non leur pratique (part. 16, 17 et 21) – un trope assez commun dans les conversations privées<sup>136</sup>. Cette adaptation de parade suppose bien sûr que le langage ne soit pas en lui-même générateur de pratiques, ce dont on peut douter. Mais c'est un risque que toutes les personnes que j'ai rencontrées ont accepté de prendre, au moins à petites doses.

\*

En 2015, des ami-es et moi avons créé et mis sur pied l'événement *Journée sans culture*, une sorte de grève symbolique d'une journée, au cours de laquelle quelque trois cents

---

<sup>136</sup> Notons en passant qu'il est assez révélateur que les artistes ne se gênent pas pour critiquer entre eux les attentes des subventionnaires et partager leurs stratégies de contournement, sachant qu'ils sont les personnes officiellement chargées d'évaluer les demandes de bourses et de subventions. Cela suggérerait que les artistes acceptent de s'entre-administrer une médecine à laquelle ils disent ne pas croire par ailleurs – ou qu'ils pensent qu'ils seront obligés de le faire.

Marisol D'Andrea (2017a), qui a étudié le fonctionnement des jurys de pair-es du Conseil des arts de l'Ontario (OAC), du Conseil des arts de Toronto (TAC) et du Conseil des arts du Canada, observe que chaque jury réinterprète à sa manière les critères d'évaluation vagues des conseils (comme « l'excellence »). Bien qu'elle souligne l'influence des agent-es de programmes dans les décisions et la perte de confiance induite par le manque de bases d'évaluation solides, on pourrait aussi se demander si le travail d'interprétation *ad hoc* effectué par les jurys de pair-es ne constitue pas aussi une négociation active visant à augmenter leur marge de manœuvre. Cette tension entre soumission et agentivité chez les jurys de pair-es mériterait d'être examinée davantage.

travailleur·euses de l'art du Québec se sont rassemblé·es au théâtre Aux Écuries (Montréal) pour réfléchir à leurs conditions de travail<sup>137</sup>. Le Canada était alors dirigé par le gouvernement conservateur de Steven Harper et tout le monde dans le milieu guettait avec anxiété l'annonce de coupes massives dans le soutien à la culture (qui n'ont finalement jamais eu lieu). De manière plus insidieuse, le Conseil des arts du Canada, alors sous la direction de Simon Brault, poursuivait un virage « collaboratif » avec le gouvernement conservateur (Gattinger, 2017, p. 124-25), lequel semblait destiné à prévenir ces coupes en arrimant le milieu artistique à des politiques de rentabilité et de saine gestion<sup>138</sup>. La *Journée sans culture* se voulait aussi un clin d'œil ironique aux Journées de la culture, un événement annuel qui prétend valoriser les artistes tout en les invitant à générer du travail souvent mal payé, pour une consommation de masse hautement digeste, médiée, médiatisée et gratuite (Journée sans culture et al., 2016, ch. « Troubler la fête, rallumer notre joie »). Les travailleur·euses culturel·les qui ont collaboré à la *Journée sans culture* ont dressé une liste de problèmes et de tendances menaçant le milieu à court terme : la valorisation de l'artiste en tant qu'entrepreneur·euse; l'amplification des contraintes accompagnant le soutien financiers (par exemple : la multiplication d'enveloppes à vocations spécifiques, comme l'acquisition d'équipements numériques, souvent jugées secondaires par rapport aux besoins réels); l'invisibilisation de la précarité des travailleur·euses de l'art; les pressions croissantes pour faire plus avec moins; le discours valorisant les retombées sociales et

---

<sup>137</sup> Il s'agissait de Catherine Lavoie-Marcus, Pablo Rodriguez, Jenny Cartwright, Mirna Boyadian et François Lemieux, groupe auquel se sont joint·es maint·es collaborateur·ices. Site web du projet : <http://www.journeesansculture.ca/>.

<sup>138</sup> « [The Harper's Strategic Review process] marked the beginnings of an important turning point in the Council's approach to its relations with the government. It began to adopt a more collaborative style, in which it aimed to be a good corporate citizen and member of "the federal family" – albeit a member with a unique arm's length status and role in the Canadian arts milieu » (Gattinger, 2017, p. 125).

économiques de l'art de manière comptable; les pressions, de la part des subventionnaires publics, pour que les organismes trouvent du financement privé; la logique de développement numéraire des publics (les organismes artistiques devaient depuis peu compter les visiteur·euses pour démontrer leur pertinence). Le tout passant par l'intégration d'une novlangue et de *buzzwords* empruntés à la gestion et au milieu des affaires (Journée sans culture et al., 2016)<sup>139</sup>.

Sept ans plus tard, nos craintes que ce virage, arrimé au discours néolibéral, ne modifie durablement nos pratiques, semblent s'être bel et bien concrétisées. Dans leurs demandes de bourses à la création du Conseil des arts et des lettres du Québec, les artistes doivent désormais justifier la « découvrabilité » (c'est le néologisme employé dans les formulaires) de leurs futures œuvres, et ses « retombées » pour la carrière ou l'œuvre de l'artiste<sup>140</sup>. Un fait symptomatique de la préférence accordée aux industries : pendant la pandémie de COVID-19, le gouvernement québécois de François Legault a prioritairement dirigé les aides d'urgence dédiées au milieu culturel vers les « arts » de la télé (Paré, 20 avril 2020). De nouveaux enjeux se sont ajoutés à la liste, parmi lesquels l'emballement pour les technologies numériques et l'attribution massive de fonds dédiés au développement de ses usages dans les arts, stimulée par le développement des plateformes de contenus numériques, l'importance accordée à l'expansion des publics et, plus récemment, les mesures de confinement associées à la pandémie (Barré et Dubuc, 2021; CAC, 21 avril 2020; Roberge, Nantel et Rousseau, 2017). Les phénomènes de raréfaction,

---

<sup>139</sup> À la suite de l'événement, nous avons publié un livre faisant état des discussions de la *Journée sans culture*, ainsi que d'autres préoccupations qui avaient été oblitérées lors de l'événement – en particulier, le sexisme et le racisme prévalant dans le milieu culturel (Journée sans culture, 2016).

<sup>140</sup> D'après les formulaires de demandes de bourses aux artistes dans la catégorie « création », que ce soit pour les arts visuels, les arts du cirque, le théâtre ou la littérature (version 2022). Ces formulaires ne sont accessibles qu'aux artistes inscrit·es dans le système du CALQ.



d'éviction ou d'augmentation des loyers des ateliers d'artistes, dans de nombreuses villes canadiennes, en sont un autre (March, 2020; Eastside Culture Society, 2019; Caillou, 3 juin 2021). Sur une note plus positive, des subventionnaires ont fini par intégrer des critères de juste rémunération des artistes dans leurs programmes, imposant aux demandeur-euses de décrire les conditions d'embauche des artistes collaborant à leur projet, qui doivent correspondre aux seuils minimums de la profession<sup>141</sup>. Ces seuils étant notoirement très bas dans plusieurs disciplines, cet ajout ne réglera pas le problème de la pauvreté des travailleur-euses de l'art – ni celui de leur précarité –, mais pourrait freiner l'exploitation des artistes entre elleux.

En dépit de ses faiblesses, et en l'absence d'alternatives viables pour subvenir à leurs besoins tout en maintenant une pratique artistique, les artistes restent attaché-es au système public de soutien aux arts. Plusieurs mentionnent une détérioration des conditions économiques rendant possible la pratique artistique dans les dernières décennies, en raison de l'augmentation du coût du logement, des ateliers, et du coût de la vie en général, en particulier dans les grands centres urbains (part. 2, 11, 14 et 21). Dans un contexte économique où il est maintenant très difficile de vivre décemment en occupant un emploi à temps partiel, l'obtention de subventions devient presque une condition à l'exercice de sa profession.

Selon l'enquête nationale *Waging Culture*, basée sur un sondage volontaire des artistes en arts visuels au Canada réalisé en 2017, les revenus bruts que ces dernier-ères ont reçus de leur pratique artistique provenaient, en 2017, à 39,7 % des ventes, à 20,46 % des

---

<sup>141</sup> C'est ce que font notamment le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts et des lettres du Québec.

cachets d'artistes payés par les institutions, et à 39,8 % de bourses (Maranda, 2020, p. 43). Considérant que l'État soutient la très grande majorité des institutions offrant des cachets aux artistes et la quasi-totalité des bourses<sup>142</sup> – sans compter que l'État est également acquéreur d'œuvres à travers les collections d'art des sociétés d'État (Hydro-Québec, Loto-Québec et le Conseil des arts du Canada possèdent d'importantes collections d'art), municipalités, universités et autres institutions publiques, et qu'il contribue très fortement au financement des collections des grands musées –, on devine que les fonds publics constituent la première source de revenus tirés de la pratique pour les artistes visuel·les, avant le marché privé<sup>143</sup>. Dans une perspective interdisciplinaire, le *Rapport sur le Sondage économique auprès des artistes et créatrices/créateurs de contenu canadien* (Patrimoine canadien, 2022) précise que 44 % des artistes interrogé·es avaient reçu un soutien financier direct de l'État sous forme de subvention(s) au cours des cinq dernières années.

D'un côté, les artistes dépendent donc en bonne partie de l'État pour soutenir financièrement leur pratique, ce qui est encore plus vrai des artistes ayant les revenus les plus faibles :

[W]e can be fairly secure in assuming that on the whole, what separates low-income artists from those who are more economically secure are their alternate sources of income. Artists who are financially secure are often secure because their secondary employment is profitable. (Maranda, 2020, p. 40)

Par extension, plus ses revenus de la pratique représentent un haut pourcentage de ses revenus totaux, plus l'artiste dépend du soutien de l'État pour assurer sa survie. De l'autre

---

<sup>142</sup> L'enquête de 2017 ne distingue pas entre bourses de sources publiques et privées, mais l'enquête de 2007, qui le faisait, concluait que les revenus bruts des artistes liés à leur pratique provenaient à 31,3 % de bourses publiques et à 2,4 % de bourses privées. On peut supposer que le secteur public fournit encore aujourd'hui la très grande majorité des revenus de bourses.

<sup>143</sup> Contre le discours populiste de l'artiste-parasite, rappelons tout de même que, comme le souligne l'auteur de *Waging Culture*, les artistes investissent beaucoup plus dans leur pratique, en temps et en argent provenant de leurs autres revenus, que n'importe quel partenaire public ou privé (Maranda, 2020, p. 38).

côté, ce soutien s'accompagne de toute une série de contraintes et de critères qui non seulement en rendent l'accès difficile, mais orientent les pratiques discursives et artistiques. Ces influences (ou ce risque d'influence) sont très bien comprises par les artistes et jugées problématiques – mais navigables – par la plupart d'entre eux. Quelle part de liberté reste-t-il aux artistes, considérant le fort ascendant potentiel de l'État sur leur pratique, par la voie du financement direct et indirect de leurs activités?

#### 4.2 L'État n'est pas neutre

L'une des croyances qui minimisent les effets de la forte proximité des artistes et de l'État est celle de l'apolitisme du financement public des arts. De fait, il existe au Canada certains mécanismes destinés à limiter l'intrusion des gouvernements dans l'attribution du financement, en particulier le modèle du *arm's length* et l'attribution de bourses et de subventions par des jurys de pairs. Or ces mécanismes ont des limites et n'opèrent que pour une partie du système de soutien aux arts et à la culture. Dans *The Roots of Culture* (2017), un livre qui, pourtant, célèbre plus qu'il ne le critique le Conseil des arts du Canada (CAC), la politologue Monica Gattinger identifie plusieurs limites à l'autonomie politique de ce dernier. Notamment, le fait que sa direction, sa présidence et les membres de son conseil d'administration sont désigné-es par le gouvernement en place, et que ce dernier détermine les budgets qui lui sont alloués. Elle mentionne aussi – je l'ai déjà dit – que, depuis l'arrivée au gouvernement de Steven Harper en 2006, le CAC a adopté une approche « collaborative », « [aiming] to be a good corporate citizen and member of “the federal family” », réduisant encore la distance entre les deux (Gattinger, 2017, p. 125).

Plusieurs études témoignent de la tendance directive des politiques du Conseil des arts du Canada. Marisol D'Andrea (2017b) affirme que le gouvernement fédéral exerce une influence sur la distribution du financement aux arts, surtout dans l'implantation de ses orientations générales. Selon Patricia Goff et Barbara Jenkins (2006), le développement d'un modèle de soutien axé sur la participation culturelle à partir des années 1990 arrime le financement des arts à des objectifs de cohésion sociale, de diversité et de citoyenneté culturelle. Alexandre Brassard Desjardins, dans son étude sur la politisation des artistes québécois (2008), rappelle que dans le contexte de l'après référendum de 1995, les artistes boursier·ères du CAC ont reçu une lettre de la ministre du Patrimoine canadien, Sheila Copps, les invitant à « susciter parmi la population canadienne une appréciation de notre pays et de notre citoyenneté » (lettre citée dans Desjardins, 2008, p. 46).

La situation est similaire au niveau provincial. Selon une étude de 2011 (Gattinger, Saint-Pierre, Couture-Gagnon et al.), l'ensemble des provinces canadiennes adopte aujourd'hui une structure politique « hybride », qui conjugue l'intervention d'organismes autonomes (comme les conseils des arts) et une emprise directe des ministères de la Culture. En filigrane de leur soutien aux arts, les provinces visent à soutenir et à affirmer une ou plusieurs identités linguistiques et culturelles, la promotion de la citoyenneté et le développement de la qualité de vie, du tourisme et de l'économie (Harvey, 2011).

Selon Oliver Bennett (1997), les politiques culturelles publiques visent d'ailleurs systématiquement autre chose que le développement des arts et de la culture. Peu importe l'époque et le pays, « cultural policy must produce demonstrable social benefits » (p. 69-70). En se basant sur l'observation des politiques européennes, il identifie trois objectifs courants de l'instrumentalisation de la culture par l'État : les améliorations morales (*moral*

*improvement*), les bienfaits économiques et la construction de l'identité et du prestige de la nation. Ce dernier objectif est classiquement compris comme étant à l'origine de la création du Conseil des arts du Canada, alors que le gouvernement craignait une assimilation de la culture canadienne à la culture étatsunienne (Upchurch, 2016)<sup>144</sup>.

L'époque où les artistes étaient soutenu-es par les monarques pour obtenir de leur part une validation directe de leur pouvoir, sous la forme de portraits somptueux ou d'œuvres leur étant dédiées, est certes révolue en Occident. Alors que le pouvoir politique s'est désindividualisé dans les régimes démocratiques, c'est à l'endroit du système politique dans son ensemble que les artistes interviennent comme fournisseur-euses de légitimité<sup>145</sup>. L'État libéral soutient les arts avec d'autres idées en tête que la beauté du geste. À tous les paliers de gouvernement, incluant le municipal, l'administration publique intervient pour renforcer certaines vertus sociales attribuées à l'art, en organisant la création artistique dans son fonctionnement interne. Elle en définit les budgets, les priorités et les formes de prédilection.

---

<sup>144</sup> Dans son histoire du mouvement des conseils des arts, Anna Upchurch (2016) identifie deux grandes familles d'interprétation de la création du Canada Council for the Encouragement of the Arts, Letters, Humanities and Social Sciences, en 1957. Un premier groupe d'auteur-rices (Bernard Ostry, 1978; Maria Tippett, 1990) la présente comme une réponse à la proximité envahissante de la culture étatsunienne, afin de défendre et de promouvoir une culture et une identité canadienne propre. C'était, effectivement, l'argument principal du rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences – le « rapport Massey » – publié en 1951 et qui fut à l'origine de la création de l'organisme. Un second groupe d'auteur-rices (Philip Massolin, 2001; Jeffrey D. Brison, 2005) argue que le Conseil serait plutôt une réaction concertée des élites intellectuelles canadiennes contre la modernité et l'émergence de la culture de masse (incidence américaine). Voir Upchurch (2016), p. 133-134.

<sup>145</sup> Un exemple notoire de cet usage nous est fourni par les objectifs idéologiques connus des politiques étatsuniennes de financement des arts pendant la guerre froide. Plusieurs auteur-rices ont établi les liens causals entre le soutien, par la CIA, du courant de l'expressionnisme abstrait, et la promotion du libéralisme contre un communisme « totalitaire ». Voir par exemple Guilbaut, 1983.

### 4.3 L'État gère le milieu

L'État se présente à la fois comme un pourvoyeur, un régulateur et un protecteur des arts. Il injecte une grande partie des sommes qui irriguent le milieu artistique professionnel, instaure les lois régissant les pratiques artistiques (telles que les lois sur le statut d'artiste, les droits d'auteur et la liberté d'expression), et met en place diverses politiques destinées à soutenir des groupes minoritaires ou minorisés (femmes et minorités de genre, groupes ethnoculturels, minorités linguistiques, etc.). Les artistes dépendent de son soutien non seulement pour ce qui est de leurs revenus, mais aussi de leur validation.

J'ai reçu au début de 2022 trois réponses négatives à des propositions de résidences d'artistes, auxquelles je souhaitais participer pour développer un projet artistique qui me tenait à cœur, mais sur lequel je n'avais jamais le temps de travailler. À la troisième réponse, j'étais en larmes, enragée et découragée (ces réponses n'avaient rien d'exceptionnel, mais les refus cumulés depuis des années et la somme de travail investie dans ces dossiers finissaient par me peser). Mon partenaire de l'époque m'a fait remarquer que je n'avais pas réellement besoin du soutien d'une résidence pour faire mon projet, puisque mes bourses d'études m'avaient permis de mettre de l'argent de côté. Il avait raison, mais je ne cherchais pas uniquement du financement : je cherchais un cadre qui validerait ma recherche, lui fournirait un public (ne serait-ce que les employé-es de l'organisme d'accueil) et me forcerait à le réaliser. Bref, je cherchais l'imprimatur et l'aiguillon institutionnel qui m'autoriseraient à mettre sur la glace d'autres projets supportés par d'autres institutions (dans ce cas-ci, ma thèse).

Je relate cette anecdote personnelle pour illustrer l'idée que l'État n'a pas seulement décidé, contre toute attente, de s'immiscer dans le travail des artistes : les artistes lui *demandent* de jouer ce rôle. Ils le font pour des raisons tout à fait valables, considérant la précarité financière dans laquelle vivent la plupart d'entre eux, mais aussi l'indifférence des publics envers les productions artistiques nationales et la compétition féroce menée par la culture hégémonique étatsunienne. Sans soutien public, le milieu culturel canadien serait vraisemblablement moribond. Cet état de nécessité ne doit pas nous empêcher de réfléchir aux effets de cette relation de dépendance.

Dans *States of Injury* (1995), Wendy Brown interroge les effets des demandes adressées à l'État par les groupes vulnérables, pour que celui-ci les protège. Elle le fait dans un contexte précis, celui des démarches juridiques entreprises par des féministes, dans les années 1990, en vue de faire interdire la pornographie au nom de la protection de la dignité des femmes. Selon Brown, le problème est que ces demandes mobilisent la force répressive d'un État dont les politiques sont justement à la source d'oppression pour ces mêmes femmes, et en renforcent la puissance. Elle critique également une tendance victimaire des politiques identitaires, non pas en raison d'un manque de légitimité – l'injure ou la blessure sont bien réelles –, mais de ses effets sur les groupes qui s'y enferment. Elle critique une conception de la liberté étroitement liée à l'oppression, qui exige de constamment mobiliser le discours de l'oppression pour faire émerger la liberté :

It would thus appear that it is freedom's relationship to identity – its promise to address a social injury or marking that is itself constitutive of identity – that yields the paradox in which the first imaginings of freedom are always constrained by and potentially even require the very structure of oppression that freedom emerges to oppose. (Brown, 1995, p. 7)

Pour être libre, pour exister en tant que sujet libre, la personne ou le groupe victime de l'injure rejoue sans cesse la relation d'oppression, constituant son identité *dans* la blessure, plutôt que dans une agentivité propre. Cette tendance témoignerait selon Brown d'un désir du sujet de s'inscrire et d'être inscrit dans la loi :

[I]t is symptomatic of a feature of politicized identity's *desire* within liberal-bureaucratic regimes, its foreclosure of its own freedom, its impulse to inscribe in the law and in other political registers its historical and present pain rather than conjure an imagined future of power to make itself. (Brown, 1995, p. 66)

Ma propre tendance à attendre l'approbation d'un milieu institutionnel *que je sais très bien être subjectif et hypercompétitif* rejoue cette relation problématique, dans laquelle ma liberté est placée entre les mains d'une figure paternelle : le « système ». À force de chercher à protéger ses intérêts auprès d'un partenaire quasi monopolistique – et de toujours devoir le faire, au gré des changements de gouvernement –, le milieu professionnel des arts s'est constitué non seulement en catégorie socioprofessionnelle, mais en lobby. Pour le participant 7, ce corporatisme du milieu finit par lui faire adopter le genre d'identité que l'État attend qu'il revête :

Participant : Les artistes n'arrivent pas plus [...] à comprendre que les problèmes vécus dans le milieu des arts sont des problèmes sociaux, comme les problèmes en éducation, comme les problèmes en santé, comme les problèmes dans l'ensemble des services sociaux [...] Toi qui as la chance de pouvoir te questionner sur les représentations qu'on t'offre de toi-même, que tu te représentes comme une corporation, comme le pouvoir te demande de te penser [...] Je trouve ça effrayant!

Chercheuse : Fait qu'il y a quelque chose comme une corporation du milieu du théâtre?

Participant : Oui. Ah! oui! [Dans] tous les milieux... Ouais! » (part. 7)

Un lobby doté d'un très faible ascendant, toujours à la remorque des décisions des gouvernements successifs, auquel rien n'interdirait de sabrer sans prévenir le financement



des arts<sup>146</sup>. Si cela se produisait, il est évident que le milieu culturel canadien ne posséderait ni les ressources en temps et en argent, ni les structures politiques pour y résister. En 2014, l'artiste François Lemieux et moi avons interviewé une vingtaine de travailleur·euses culturel·les néerlandais·es, pour comprendre comment le milieu national avait réagi aux coupes drastiques en culture imposées par une coalition de droite<sup>147</sup>. Il apparaît dans ces entrevues que le secteur, faiblement organisé politiquement, composé de travailleur·euses précaires démobilisé·es et idéologiquement partagé·es entre une adhésion à l'État providence et le discours néolibéral de l'effondrement bénéfique, n'a obtenu aucun gain politique. Le milieu de l'art néerlandais, jusqu'alors fortement soutenu par des fonds publics, périphérique aux grandes métropoles de l'art contemporain (Berlin, Londres, New York), est très proche dans sa structure de celui du Canada. Rien ne laisse croire que ce dernier serait mieux à même de résister à des coupes, d'aucune manière. Le corporatisme du milieu artistique, qui est une manière d'entrer en dialogue avec l'État selon les termes de celui-ci – et donc d'apparaître à ses yeux – intervient comme une stratégie de survie risquée, où l'on troque son identité propre contre une plus grande sécurité financière. C'est aussi une façon de se représenter soi-même comme puissant et de masquer une relation de pupille à tuteur.

---

<sup>146</sup> En 2009 et 2010, à la suite de la crise financière, les dépenses publiques en culture sont amputées de 19,5 % en Lettonie, de 14 % en Croatie, de 15 % en Serbie, de 20 % en Espagne et de 25 % aux Pays-Bas.

En 2011, au Portugal, le gouvernement de droite a supprimé le ministère de la Culture pour le remplacer par un secrétaire d'État à la Culture. Les fonds publics dédiés aux arts vivants ont alors été coupés de 38 %. Les dépenses étatiques en culture sont passées de 0,4 % à 0,2 % du budget de l'État. Source : Autissier, 2016.

Au Canada, le virage néolibéral et austéritaire des années 1990 a amené le gouvernement fédéral à réduire le financement du Conseil des arts du Canada de 105,5 \$ millions en 1991-92 à 88,8 \$ millions en 1997-98. Plus abruptement encore, le budget du Conseil des arts de l'Ontario est passé de 42,6\$ millions en 1995-96 à 25,3 \$ millions l'année suivante. Source : Jenkins, 2009, p. 332.

<sup>147</sup> Voir le documentaire *Cuts Make the Country Better*, Edith Brunette et François Lemieux (2015).

Le Conseil des arts du Canada lui-même, dont le mandat vise pourtant à soutenir les pratiques et les productions artistiques professionnelles, n'occupe pas une position politique qui lui permettrait de réellement représenter les intérêts du milieu. Étant donné sa dépendance envers les orientations et les subsides des gouvernements, nous l'avons vu, il lui faut d'abord assurer sa propre survie en se présentant comme leur allié. Pour contrer l'impact de cette dépendance sur son image – et possiblement pour adoucir les angles de sa relation avec les artistes – le Conseil déploie un ensemble de stratégies visant à renforcer la perception d'une participation active du milieu artistique dans ses décisions<sup>148</sup>. Ces mesures – sondages, consultations sélectives, attribution des subventions et des bourses par des jurys de pairs – sont présentées comme les gages de politiques supposément en phase avec les attentes du milieu, mais elles constituent en réalité les éléments d'un participationnisme antidémocratique (Aldrin et Hubé, 2016). Par des procédures d'inclusion des « gouvernés », qui « privilégi[ent] la transparence, l'inclusion et la recherche du consensus » et dont elle maîtrise les cadres, l'institution produit l'ordre dont elle a besoin, tout en légitimant ses décisions sous des dehors démocratiques (Aldrin et Hubé, 2006, p. 10). Ainsi, dans le cas du CAC, des instances décisionnelles opaques permettent à la direction de l'organisme d'invoquer l'implication du milieu artistique dans la détermination de ses orientations politiques, évoquant un discours consensualiste duquel le conflit est évacué.

Les participant-es, nous l'avons vu, ne décrivent pas une relation de réciprocité, d'inclusion et d'écoute avec les conseils des arts, mais plutôt de dépendance et de méfiance.

---

<sup>148</sup> Je résume ici certaines des conclusions d'un article que j'ai publié dans la revue *Éthique publique* (Brunette, 2020).

Huit participant-es (part. 2, 8, 13, 15, 16, 19, 21 et 24) considèrent que leurs programmes souffrent de divers problèmes d’accessibilité, en raison de critères comme l’éducation, la langue, la maîtrise des codes institutionnels, le lieu de travail et de vie, les modes, les privilèges accordés aux jeunes ou aux personnes blanches. Un petit nombre (3 participant-es : 8, 16 et 24) dénoncent des pratiques intrusives sur le plan moral, essentiellement en réaction aux politiques d’inclusion des minorités ethnoculturelles, mais aussi à la perception d’une attention grandissante aux politiques des œuvres. On reproche aux conseils leur rigidité bureaucratique (part. 15, 18, 21 et 26) – qui contribuent aux difficultés d’accessibilité –, leurs attentes étroites, irréalistes ou culturellement orientées (part. 13, 16 et 26), ou leur alignement sur un modèle idéologique et trop intellectuel (part. 14).

Au sujet de l’implication des artistes dans l’administration des conseils et de leur écoute envers les attentes du milieu, une poignée de participant-es relatent leurs expériences au sein des conseils, comme jurées (part. 6) ou comme administratrice (part. 4). Les jurys ou comités de pairs sont perçus comme le principal, voire le seul véhicule grâce auquel les artistes peuvent jouer un rôle déterminant dans l’orientation du financement public, mais on les évoque aussi pour en souligner le caractère opaque ou parfois excluant (part. 4, 6, 12, 16).

Que ce soit par des commentaires explicites sur la faible écoute des conseils ou par des remarques concernant les difficultés qu’iels rencontrent pour s’insérer ou se reconnaître dans leurs programmes, les artistes décrivent des institutions qui les impliquent peu dans l’élaboration de leurs politiques (orientations, programmes). L’implication partielle de leurs pair-es au sein des jurys ne compense pas cette distance perçue, d’autant que les

juré·es (anonymes) et leurs délibérations (privées) ne permettent pas aux artistes de s'identifier à elles ou eux. Les juré·es rejoignent généralement la masse abstraite du milieu, une sorte d'institution dans l'institution (rappelons que le milieu est perçu par les participant·es comme corporatiste, complaisant et individualiste).

Même les personnes qui semblent avoir bénéficié des changements structuraux récents au sein des conseils des arts – les artistes autochtones et racisées – ne parlent pas de ces changements comme le résultat de leur engagement envers l'institution : « ça » a changé (et « ça » pourrait basculer à nouveau, n'importe quand)<sup>149</sup>. Les artistes que j'ai rencontré·es qui s'identifient à ces groupes témoignent cependant d'une reconnaissance des effets de l'activisme politique de leurs communautés sur les politiques sociales et les discours actuels : on mentionne fréquemment les mouvements Idle no More et Black Lives Matter comme des facteurs décisifs dans l'émergence de ces changements.

C'est sûr qu'on est dans une époque où être une artiste autochtone, [...] c'est beaucoup plus facile maintenant, je dirais, par rapport à trouver du support. Par rapport à trouver du financement. Par rapport à trouver un cadre, mais... Je pense que moi, quand j'ai commencé à faire du théâtre, ce n'était pas à la mode du tout [...] Ça a commencé, je dirais, avec [l'Enquête sur] les femmes autochtones, assassinées, disparues<sup>150</sup>. (part. 5)

Les revendications pour améliorer l'accès des personnes racisées au financement public ne sont pas nouvelles, et elles n'ont abouti qu'après des décennies de lutte et à la faveur d'une conjoncture sociohistorique favorable, qui dépasse largement la volonté propre des conseils des arts. Ce sont plutôt les luttes sociales qui sont perçues comme le facteur décisif de changements, des luttes qui ne s'inscrivent pas dans la continuité d'un dialogue avec les

<sup>149</sup> Ces changements dans les politiques des conseils des arts et des institutions artistiques en général sont constatés par l'ensemble des participant·es autochtones et racisé·es interviewé·es, qui les font remonter à environ cinq ans avant les entrevues, soit autour de 2016.

<sup>150</sup> L'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées a été amorcée le 8 décembre 2015 et répondait avec beaucoup de retard aux appels des communautés autochtones à agir pour contrer un phénomène de violences endémiques (Encyclopédie canadienne, 8 juillet 2020).

institutions (et surtout pas les institutions artistiques), mais comme des ruptures. C’est en cessant de collaborer avec l’institution que ces communautés ont obtenu des concessions de leur part<sup>151</sup>.

Les artistes ont donc le sentiment – fondé, selon mon analyse – d’une faible agentivité dans leurs relations avec les conseils des arts, en particulier lorsqu’iels opèrent à l’intérieur de leurs structures. Leur agentivité réelle semble résider plutôt dans leurs agissements politiques, collectifs et publics, en marge des institutions. On peut d’ailleurs comparer les effets des mouvements politiques antiracistes et anticoloniaux des dernières années avec ceux des comités de consultations créés par le Conseil des arts du Canada dans les années 1990. Dans *“Where Outreach Meets Outrage”: Racial Equity at The Canada Council for the Arts (1989 – 1999)*, Andrea Monike Fatona (2011) s’est intéressée à ces initiatives mises en place par le CAC pour promouvoir une plus grande équité raciale, initiatives qui n’ont de toute évidence pas atteint leur objectif dans l’immédiat. Ces développements furent l’effet de pressions conjuguées d’acteur·rices externes (communautés d’artistes de couleur et autochtones, organisations populaires [*grassroot*]) et internes au Conseil. S’ils ont effectivement obtenus certains résultats, Fatona souligne toutefois la répartition inégale du pouvoir dans ces discussions institutionnelles, où le discours de la « diversité » privilégié par les membres internes l’a emporté sur le discours

---

<sup>151</sup> C’est ainsi que se confirme notre conception de l’institution en tant que structure coupée des sujets qu’elle soutient et représente officiellement. Au contraire, l’institution dont il est question ici doit être comprise comme une réalité distincte du sujet, même si l’un et l’autre demeurent interdépendants (Tournay, 2011, p. 11). Cela n’exclut pas qu’il existe *aussi* des organismes et organisations qui bénéficient d’une certaine stabilité – quoi que fort fragile – et au sein desquels la voix des artistes est influente (les centres d’artistes autogérés en font partie).

de l'« antiracisme » préconisé par les participant·es externes, et où les activistes noir·es ont souvent payé de leur carrière leurs prises de position critiques<sup>152</sup>.

On peut comprendre de ces observations que le travail de représentation interne ne suffit pas : un contexte social favorable est nécessaire pour obtenir des changements substantiels dans les politiques institutionnelles. Pourquoi? Précisément parce que les conseils des arts sont le reflet de l'État (et de la société), et non des écosystèmes culturels qu'ils ont pour mandat officiel de soutenir. Depuis quelques années – sous le gouvernement libéral de Justin Trudeau (2015-...) –, l'État canadien promeut activement une image d'inclusion multiculturelle et de réconciliation postcoloniale. Les politiques du Conseil des arts vont en ce sens (Paquette, Beauregard et Gunter, 2017). Lorsque l'État voudra projeter un autre type d'image, d'autres artistes en bénéficieront – ou peut-être que l'ensemble des artistes cessera d'en bénéficier. En ce sens, les artistes constituent une vaste réserve aux esthétiques et aux identités diverses, dans laquelle l'État peut puiser, comme les employeurs peuvent piger dans une réserve de chômeurs lorsque celle-ci est abondante<sup>153</sup>.

\*

À l'encontre des discours présentant les artistes comme des parasites vivant aux crochets de l'État, il me semble plus indiqué de questionner la relation inverse : comment l'État se nourrit-il du travail des artistes et en quoi ce clientélisme implicite a-t-il une incidence sur leur liberté. Les artistes fournissent, à très peu de frais, l'image de marque d'un État social-démocrate contemporain doté d'une culture forte et distincte. Depuis les

---

<sup>152</sup> Sur les luttes passées des groupes racisés pour améliorer l'accès au financement du Conseil des arts du Canada, en particulier dans les années 1990, voir également Bondy Cusinato (1995) et Fung (1993).

<sup>153</sup> C'est le modèle des taux désirables de non-emploi de l'économiste ultra-libéral Milton Friedman, duquel se sont inspirés les politiques économiques des États néolibéraux dans les années 1980. (Sholette, 2011, p. 124)

années 1990, les municipalités ont aussi notoirement mis à profit le levier culturel pour générer du tourisme et pour augmenter leur pouvoir d'attraction auprès des entreprises, en particulier celles faisant partie de l'économie de service du capitalisme de troisième vague (Liégeois, 2009, p. 70; Thibert, 2015; Gélinas et Bélanger, 2022). Cette logique de marketing urbain propulsé par le travail de la « classe créative », telle que l'a promue Richard Florida (2002), a reçu une grande écoute des administrations municipales et a donné lieu à une multiplication des projets de revitalisation urbaine par l'art. En 2007, la ville de Montréal accouchait ainsi du plan d'action « Montréal, métropole culturelle », un effort concerté de la Ville, de l'organisme Culture Montréal, de la Chambre de commerce du Montréal métropolitain et des gouvernements du Québec et du Canada (notons la position nettement minoritaire du secteur culturel dans cet agencement) visant à positionner la « marque Montréal » « dans l'économie mondialisée du XXI<sup>e</sup> siècle » (Ville de Montréal, 2007, p. 16). Les arts et le design en étaient d'ailleurs les fers de lance. Son principal projet, la création du Quartier des spectacles, visait à promouvoir cette aire du centre-ville en tant que « destination touristique internationale », grâce à sa « mise en lumière » et à son « animation [...] par la programmation d'activités culturelles » (Quartier des spectacles, s. d.)<sup>154</sup>. Formulé autrement, le travail de développement de la ville de Montréal a été confié, par les milieux d'affaires et par les trois paliers de gouvernements qui la concerne, aux travailleur·euses culturel·les – qui n'en possèdent cependant pas les rênes, ni n'en récoltent les retombées financières<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Voir à ce sujet le livre de Josianne Poirier *Montréal fantasmagorique. Ou la part d'ombre des animations lumineuses urbaines* (2022).

<sup>155</sup> Voir à nouveau Josianne Poirier (2015), cette fois dans un texte sur la place des artistes dans les activités du Quartier des spectacles.

Il faudrait donc admettre que l'État libéral représente pour les artistes leur principal *client*, et non leur principal *donateur*. Que les partis conservateurs ne veuillent pas les embaucher ou souhaitent encadrer leur travail de manière plus directe ne fait que confirmer leur position dans l'échiquier politique libéral.

#### 4.4 L'artiste devient l'État

Institutions are normative. And I think there's a conception at the Canada council – which is a good one! I mean, I support them, obviously. But [...] there's a sort of sense of “the state art”. And Canada has always had that. So, the Canada council has a sort of implicit idea of what Canadian art is [...] [T]here's a sort of valorization of nature – you know, Group of Seven, Emily Car, all that stuff. [...] Or “The North” [...] I mean, we haven't gone that far in Canada [as in Stalin's social realism]. But there still is this sort of fetishization of what I would call colonialist ideas around nature.

– Oliver Kellhammer (participant 14)

J'ai déjà cité la participante 3 au sujet de la pensée par projet que génère l'écriture répétée de demandes de bourses (voir p. 204 dans ce chapitre). La participante 1 décrit pour sa part la transformation du milieu littéraire en « usine de production », en réponse à l'obligation, pour les magazines et les maisons d'édition, de publier annuellement un certain nombre de numéros ou de livres<sup>156</sup>. Plusieurs participant-es (et c'est une critique très courante dans le milieu) déplorent le temps consacré à la préparation des demandes de bourses et de

---

<sup>156</sup> Jusqu'à tout récemment, le Conseil des arts et des lettres du Québec exigeait des périodiques culturels qu'ils publient au moins trois numéros par an (CALQ, « Soutien à la mission... », n. d.). D'après une directrice de magazine culturel à qui j'ai demandé de me confirmer ces contraintes de rythme, il semble que ce seuil ait été ramené à deux pour l'exercice 2024. Toujours d'après cette directrice, le CAC et le Conseil des arts de Montréal exigent aussi un minimum de trois numéros annuellement.

En 2014, *Fuse*, un magazine d'arts visuels basé à Toronto, a annoncé qu'il fermait ses portes pour protester contre la logique du « faire plus avec moins » qui devenait la norme pour les subventionnaires (Badger, 2013-14). Au sujet de cette pression à la productivité du milieu et des subventionnaires, voir Blais, Jourdain et Pacho, 2016.



subventions. La relation aux conseils implique clairement l'adoption, au minimum, d'un rythme, d'un mode et d'un type de production qui aliènent l'artiste demandeur·euse de sa propre pratique. Les subventionnaires d'État produisent des discours, voire des subjectivités s'accordant à leurs propres objectifs, à leurs propres règles. Loin d'être une garantie efficace d'indépendance, l'évaluation par les pair·es artistes signifie, dans ce contexte, être évalué·e par des subjectivités déjà produites et validées par les structures de financement : les pair·es évaluateur·ices sont sélectionné·es par les conseils sur la base du fait qu'ils ont déjà reçu des bourses.

Quand Wendy Brown s'inquiète des effets du recours rituel à l'État pour réguler les relations entre les citoyen·nes – une inquiétude qu'on retrouve aussi chez Schulman (2021), et Dorlin (2017, ch. 7) –, c'est qu'elle considère les subjectivités générées par cette interpellation : interpellation de l'individu, par l'État, en tant que victime, et interpellation de l'État, par l'individu, en tant que protecteur. Dans cette relation, le pouvoir de l'État est renforcé, tandis que l'individu « protégé » perd en agentivité.

Tandis que maint·es artistes (et universitaires, chroniqueur·euses de journaux, et citoyen·nes inquiets et inquiètes) soupçonnent les institutions de créer de la non-liberté par l'obligation de produire certains types de discours (dits « *woke* »), il me paraît crucial d'étendre la perspective : l'État produit de la non-liberté en créant des subjectivités qui servent son image – reflets d'une nation ou d'une ville idéale, peut-être *woke* aujourd'hui, certainement autre demain – et s'adaptent à ses besoins (animation publique, liant social, avant-garde numérique, attrape-touristes, etc.). Il le fait *tout en créant de la liberté*, alors qu'il allège substantiellement les contraintes économiques de la création artistique. Les politiques culturelles sont ainsi au moins autant des politiques de soutien de la culture par

l'État que des politiques de soutien de l'État par la culture. Les conseils des arts (tout comme les ministères et les offices municipaux de la culture) se trouvent à la jonction de cette rencontre, dont ils déterminent les modalités.

Ces dernières années, le Conseil des arts du Canada est intervenu pour réguler les relations entre différents groupes sociaux, non seulement par des politiques d'inclusion ciblées, mais aussi par la publication d'énoncés moraux. Le Conseil émet ainsi ponctuellement divers énoncés visant à répondre à l'actualité culturelle, dans lesquels l'organisation prend position, moralement et politiquement. Depuis 2018, le CAC a affiché sur son site web diverses annonces de ce genre, portant notamment sur l'appropriation culturelle (CAC, 2017a et 12 août 2018), le harcèlement sexuel (CAC, 25 avril 2018a et 25 avril 2018b) et l'accueil d'artistes russes et biélorusses (CAC et Brault, 4 mars 2022). Diluées dans un amalgame de publications diverses (comptes-rendus d'événement, retranscription d'allocutions publique, résultats de concours, etc.), leur nature et leur source sont imprécises : certains sont publiés dans la section média et prennent la forme de communiqués, d'autres sont signés par son directeur de l'époque, Simon Brault (2014-2023), et sont présentés comme des billets de blogue. La source de l'autorité est donc variable, et on ne sait pas si la décision relève d'un individu ou de l'organisme – ou si l'individu et l'organisme se confondent. Dans cette forme floue, la limite entre incitation et obligation est souvent ambiguë, d'autant qu'il est parfois difficile de discerner le sens même de la proposition-injonctive.

L'organisation elle-même doit souvent composer, dans ces situations, avec des tensions difficilement réconciliables, ce qui l'amène à affirmer une chose et son contraire. Dans un autre contexte, on parlerait de nuances; dans le contexte d'un énoncé d'autorité,

on parlera plutôt d’incertitude procédurale<sup>157</sup>. J’ai analysé, dans un article publié en 2020 (Brunette, 2020a), deux énoncés du Conseil des arts au sujet de l’appropriation culturelle (CAC, 2017a et CAC, 12 août 2018). Je démontrais ainsi comment l’organisme négociait la défense de la liberté d’expression *et* de l’interdiction de pratiques s’appropriant des éléments des cultures autochtones, dans une posture pour le moins bancale. Je montrais aussi comment ces prises de position s’alignaient aux politiques du gouvernement canadien de Justin Trudeau, qui a fait de la réconciliation avec les peuples autochtones un élément clef de sa plateforme politique. En conséquence de ces louvoiements, chaque énoncé pouvait donner lieu à une pluralité d’interprétations. Or, étant donnée la relation paranoïaque (voir la section 3.4.4.2 du chapitre 3) et la forte dépendance des communautés artistiques au Conseil, on peut s’attendre à ce que ces diverses publications soient reçues comme des mots d’ordre par le milieu.

---

<sup>157</sup> Suivant l’affirmation de Niklas Luhmann (2001) que la procédure est devenue la condition première de légitimation du pouvoir, prenant le pas sur d’autres techniques, telles que la délibération démocratique.



Dessin de Quino tirée de l'album *Y'a un truc!* (1981). Grenoble : Glénat (p. 11).

Malgré les nuances apportées par Simon Brault, plusieurs personnes dans le milieu culturel se sont ainsi inquiétées de l'annonce par le Conseil du boycott des artistes russes, en soutien à l'Ukraine, et ont cru nécessaire d'appeler à une plus grande latitude (Paré, 10 mars 2022; Radio-Canada Arts, 26 mars 2022). Ce dernier énoncé est représentatif de l'incertitude entourant ce type d'annonce. Publié sur le site web du Conseil, il est signé de son directeur, Simon Brault, et rédigé à la fois à la première personne du singulier (le « je » du directeur) et à la seconde personne du pluriel (le « nous » de l'organisme). Il se positionne donc en accord complet avec la politique étrangère du gouvernement canadien

en réponse à l’envahissement de l’Ukraine par la Russie, et affiche explicitement cet alignement :

Nous comprenons que ces sanctions pourraient entraîner des conséquences malheureuses pour certains artistes et organismes canadiens et que les citoyens de la Russie et du Bélarus seront également pénalisés. Tel est le coût de ces sanctions sans précédent prises par la communauté internationale. (CAC et Brault, 4 mars 2022)

L’annonce du Conseil a d’ailleurs été suivie, quatre semaines plus tard, d’une déclaration identique du ministère du Patrimoine canadien (Woolf, 31 mars 2022). Comme les autres énoncés du Conseil, celui que signe Brault se présente à la fois comme une invitation ouverte et une décision ferme : « À compter d’aujourd’hui, toute activité prévoyant la participation d’artistes ou d’organismes artistiques russes ou bélarussiens *ne sera pas* financée par le Conseil des arts du Canada. » (CAC et Brault, 4 mars 2022 – je souligne) Et plus loin : « Le Conseil des arts *encourage* les organismes à qui il accorde un financement de base, à réévaluer leurs plans et leurs projets avec des organismes et des artistes russes ou bélarussiens. » (CAC et Brault, 4 mars 2022 – je souligne)

\*

Dans un texte célèbre que j’ai cité plus haut, Roland Barthes affirme que la censure ne consiste pas tant à interdire qu’à obliger à dire :

L’instrument véritable de la censure, ce n’est pas la police, c’est l’*endoxa*. De même qu’une langue se définit mieux par ce qu’elle oblige à dire (ses rubriques obligatoires) que par ce qu’elle interdit de dire (ses règles rhétoriques), de même la censure sociale n’est pas là où l’on empêche, mais là où l’on contraint de parler. (Barthes, 1971 – cité dans Le Rider, 2015, p. 181-182)

Michel Foucault a aussi voulu déplacer l’emphase mise dans les sociétés libérales contemporaines sur la répression du discours, pour s’intéresser plutôt aux modalités de sa production (Foucault, 1976). Le discours, chez Foucault, est un pouvoir, dont les accès sont

sévèrement gardés : « nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire » (Foucault, 1971, s. p.). Ainsi en est-il de l'auteur – c'est-à-dire la figure d'individuation de la production littéraire, telle qu'elle se met en place vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe –, qui occupe une fonction précise dans cette économie des discours. La « forme-auteur » permet à la fois de limiter les accès à la production de discours (qui est autorisé à parler depuis l'enceinte littéraire?) et les formes de cette production (quels genres de discours seront autorisés à l'intérieur de cette enceinte?). Il s'agit, dans les deux versants de cette économie, positif et négatif, de contrôler les sujets parlants. Le discours construit son objet (Foucault, 1969), mais cet objet n'est pas seulement ce dont le discours parle, mais aussi le sujet qui produit ce discours : le discours des artistes sur l'art produit l'objet « art », mais il produit aussi l'artiste.

Si l'on comprend le discours dans son acception étendue, soit comme « organisation au-delà de la phrase » (Maingueneau, 2014, p. 19) et comme un agencement contingent du langage et d'une réalité historique donnée (Peñafiel, 2013, p. 187), il est clair que les artistes constituent des producteur·rices de discours, tant dans leurs œuvres que dans l'ensemble de leurs actes langagiers. Iels contribuent à produire et à reproduire l'ordre du pouvoir par ce qu'ils sont incité·es à dire, bien plus que par ce qu'ils sont obligé·es de taire – du moins, dans une démocratie libérale. Le discours, dans sa dimension positive (et non dans sa dimension absente, tue), reflète et reproduit les relations de pouvoirs existant dans la société.

En (re)produisant les discours valorisés (et donc autorisés) par les institutions de l'art, les artistes renforcent la légitimité de l'institution et une certaine idée du sujet artiste. Et iels peuvent consacrer un temps considérable à produire ce genre de discours, que ce

soit dans les textes d'accompagnement des spectacles ou des expositions, dans leurs dossiers de candidature pour des occasions de production ou de diffusion, dans les entrevues avec les médias, sur leurs sites web, dans leurs interventions promotionnelles dans les médias sociaux, dans leurs interactions avec d'autres professionnel·les du milieu culturel ou encore dans les formulaires de demandes de subvention.

En octobre 2022, un·e artiste désirant obtenir du financement de la part du Conseil des arts de l'Ontario (OAC) pour développer un projet de création littéraire destiné à la performance<sup>158</sup>, par exemple, devait fournir quelque 2500 mots de descriptions, en plus d'un budget, d'un plan préventif d'adaptation à la COVID-19, d'un dossier artistique et, le cas échéant, d'une justification pour l'admissibilité au fond d'accessibilité (le tout, pour devenir candidat·e *potentiel·le* à une bourse dont le montant maximal oscille entre 5000 \$ et 15 000\$). Dans ce formulaire, l'artiste doit se présenter soi-même (et donc s'évaluer soi-même) en fonction de son évolution artistique (« artistic work, history and achievement ») et de la qualité de son projet (« What are you planning to do, and what do you want to achieve with this project? »). Iel doit présenter ou évaluer l'« impact » de son projet, selon sa contribution à son développement (« Consider your artistic and career development »), ses retombées (« Who will this project impact (e.g. you, other artists, your audience, community, participants) and how? ») et l'implication de personnes des groupes-cibles du OAC (personnes autochtones, personnes de couleur, francophones, nouvelle génération, personnes sourdes ou vivant avec un handicap, ou personnes établies hors Toronto). L'artiste doit aussi évaluer la viabilité de son projet en démontrant ses capacités

---

<sup>158</sup> « Literary Creation Projects (Works for Performance) », selon le formulaire à remplir en ligne sur la plateforme Nova, en date du 18 octobre 2022 (voir OAC, s. d.).

managériales et entrepreneuriales (« Tell us what experience you have managing projects and project budgets », puis « Tell us about your experience generating revenue for previous projects from different sources »), en expliquant comment iel rassemblera les fonds nécessaires, en détaillant son plan de communication et en démontrant ses habiletés dans le champ du marketing (« What are your plans for publicity, marketing and outreach to your audience, participants or community? What is your previous experience in these areas? ») (OAC, s. d.).

Dans une suite d'invitations-obligations à parler (« *Tell us about...* »), l'artiste est amené·e à dire, et en disant, iel génère un discours dans lequel et par lequel iel se façonne soi-même comme sujet entrepreneurial, gestionnaire de projet responsable et prévoyant, dont le travail s'inscrit dans un horizon prédéterminé et stabilisé et où le risque a été réduit au minimum – en contradiction totale, soit dit en passant, avec l'imaginaire persistant de l'artiste comme sujet fulgurant, instable, saisi par l'inspiration et guidé par elle comme par une main extérieure, entièrement investi dans une seule chose : la création). La·e candidat·e aux bourses se produit aussi comme sujet proprement ontarien (ou canadien), prenant en charge le bien-être de la communauté – la création d'œuvres s'insérant déjà, par anticipation, dans le tissu social – et travaillant activement à l'insertion des personnes des minorités « objectives »<sup>159</sup>.

Par un ensemble de procédures, les conseils des arts agissent comme des filtres désignant les dépositaires de la parole autorisée. Ils édictent les normes qui définissent ce qu'est un·e artiste professionnel·le ou une bonne œuvre d'art, choisissent les personnes

---

<sup>159</sup> Dans le langage de l'État canadien, les personnes autochtones, racisées ou vivant avec un handicap (par exemple) ne sont pas « minorisées » de façon systémique (ce serait reconnaître le rôle de l'État dans ce processus), mais représentent des minorités objectives.



chargées d'appliquer ces normes, et génèrent et font circuler le langage qui agit comme code de reconnaissance entre pair-es. Comme le souligne Bourdieu, ces institutions ont autant pour fonction d'empêcher les profanes d'accéder au pouvoir que de décourager les élu-es d'en sortir (Bourdieu, 2001, p. 182). Si les conseils ont récemment ouvert leurs portes aux artistes autochtones, c'est bien parce qu'une importante faction en lutte pour le contrôle du discours sur la « canadienneté » a fait de la reconnaissance des Premiers Peuples un enjeu d'identité nationale<sup>160</sup>. Le discours critique du colonialisme que produisent ces artistes, au moment où il est relayé par les institutions canadiennes, ne déconstruit rien que le Canada, comme État, n'ait déjà décidé de déconstruire. Ce qui ne veut pas dire que leur travail n'est pas important ou exigeant, mais qu'ils se heurtent au principe souvent constaté que l'intégration de l'art aux institutions est déjà un peu le signe de leur mort politique<sup>161</sup>.

#### **4.5 L'artiste comme classe d'encadrement**

Il y a une difficulté évidente à concilier un désir d'indépendance en tant que sujet et la réalité mondaine des besoins économiques – que ces besoins soient comblés par le marché ou par l'État. En mettant en évidence la subjectivation des artistes par l'État, je ne cherche pas à leur adresser un blâme, mais à mettre en évidence la complexité de leur relation à celui-ci, laquelle contredit le discours d'indépendance si valorisé dans le modèle libéral de l'artiste. Ce constat d'une position foncièrement compromise de l'artiste subventionné-e

---

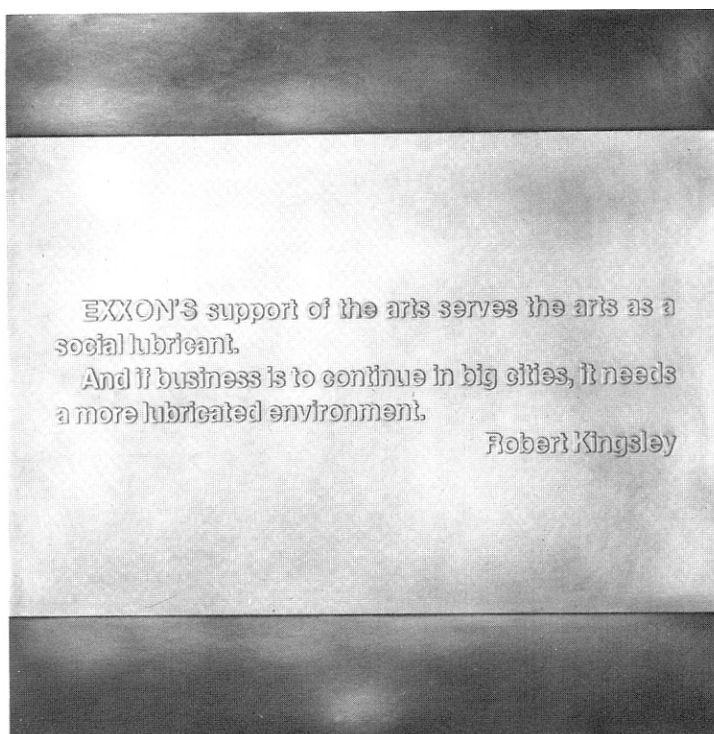
<sup>160</sup> Une modification de la « canadienneté » qui n'est intervenu, soulignons-le, qu'en réaction aux luttes décoloniales menées par les peuples autochtones.

<sup>161</sup> Glen Coulthard (2018) a bien analysé comment les politiques de réconciliations par la culture du gouvernement canadien lui permettent en fait d'éviter l'enjeu, beaucoup plus exigeant, de la rétrocession des terres. Je reviendrai sur son analyse à la fin du présent chapitre.

(ou désirant l'être) rappelle celle d'un groupe que le sociologue Alain Bihr nomme la « classe de l'encadrement ».

Ce concept, issu de la théorie marxiste, nous permettra de tourner notre attention vers les enjeux de classes. Il me paraît important de nous attarder à cette dimension de la classe sociale pour comprendre le rôle des artistes dans la (re)production du capital, l'intérêt que peuvent avoir les artistes à assumer ce rôle (souvent à leurs propres dépens) et les mécanismes par lesquels iels le remplissent – mécanismes qui incluent des tâches de production, mais aussi l'attachement à un certain mode de vie. Ainsi, le concept de classe d'encadrement pourrait nous aider à comprendre les contradictions idéologiques des artistes, par lesquelles iels peuvent affirmer une chose tout en faisant le contraire.

Dans *Entre bourgeoisie et prolétariat. L'encadrement capitaliste* (1989), Bihr défend l'idée, à l'encontre de la théorie marxiste classique, qu'il existe une troisième classe sociale, intermédiaire entre le prolétariat et la bourgeoisie : la classe de l'encadrement. Loin d'être négligeable, celle-ci, dit-il, sert d'articulation et de lubrifiant entre les deux autres. À la fois dominante à l'égard du prolétariat et dominée par la bourgeoisie, elle assure la reproduction du capitalisme en assumant des fonctions d'encadrement technique et idéologique : « ce sont elles qui conçoivent, contrôlent, inculquent, légitiment les différents rapports de domination par l'intermédiaire desquels se reproduit le capital. » (Bihr, 2005, s. p.) On retrouve la classe de l'encadrement partout, dans les appareils d'État, les entreprises et la société civile, où elle fournit un travail intellectuel qui la distingue du travail manuel du prolétariat.



Hans Haacke, *On Social Grease*, 1975. Plaque de magnésium photogravé reproduisant une citation du Directeur des affaires urbaines au département des affaires publiques pour Exxon Corporation et Président du Arts and Business Council de New York.

Dans son analyse, Bihr ne s'intéresse pas aux artistes et aux autres travailleur·euses de l'art. Pourtant, la notion de classe de l'encadrement me paraît pertinente pour comprendre le rôle joué par ceux-ci dans la société canadienne, et leur position politique réelle au sein de celle-ci. Bihr justifie l'existence de ce groupe en tant que classe sociale (et non simplement en tant que catégorie économique, comme celle des « couches moyennes salariées » que l'on retrouvait déjà dans l'analyse marxiste) en démontrant qu'elle possède des intérêts homogènes de classe, au nombre de trois. Premièrement, un intérêt dans le développement du capitalisme, système qui assure sa position. Deuxièmement, un intérêt dans la « rationalisation » de ce système, c'est-à-dire dans la production d'un discours qui le légitime – légitimant du même coup sa propre existence. Troisièmement, un intérêt dans la

« démocratisation » des structures du capitalisme, grâce à une intervention accrue de l'État dans l'économie, qui diminue le pouvoir de la classe dominante et accroît la sienne<sup>162</sup>.

Les artistes se rallient aisément à la classe de l'encadrement par leur posture intermédiaire dans une suite de domination : jouissant de certains privilèges en matière de capital culturel, iels paient ceux-ci d'une précarité endémique. Qu'en est-il si l'on interroge leurs intérêts partagés? Premier critère : les artistes ont-iels un intérêt dans le développement du capitalisme? Ou, plus important encore : croient-iels y avoir intérêt? Dans le modèle de Bihr, il s'agit d'un intérêt relatif, découlant d'une position privilégiée dans un système d'exploitation : la classe de l'encadrement, sans être au sommet de la hiérarchie, trouve des avantages dans celle-ci. Le renversement de ce système pourrait signifier, pour elle, une perte de pouvoir. C'est ici que l'on peut insérer la notion de capital culturel. Les artistes tirent un pouvoir de la distribution inégale de la parole dans la société capitaliste libérale, un pouvoir qui se calcule en termes de prestige et d'influence. Iels sont invité-es, comme les intellectuel·les et les spécialistes de tout acabit, à s'exprimer dans les médias. Leur travail, même s'il est déconsidéré par une partie de la société, fait aussi l'objet d'une admiration répandue. Dans l'imaginaire collectif, iels se situent au-dessus de la mêlée populaire. Économiquement, la majorité de leur revenus issus de la pratique artistique provient directement ou indirectement de l'État social-démocrate, revenus complétés par le marché capitaliste<sup>163</sup>. Iels n'ont donc aucun intérêt financier immédiat à l'effondrement ni de l'un ni de l'autre. Et plus un-e artiste est intégré-e au système institutionnel, plus le

---

<sup>162</sup> Selon le modèle de Bihr, ce projet politique commun de la classe de l'encadrement trouve sa forme exemplaire dans le socialisme (social-démocratie; bolchévisme), dans lequel la classe intermédiaire prétend s'emparer de l'État en vue de détruire le capitalisme. S'étant saisi du pouvoir au nom de la classe dominée, elle peut alors protéger ses propres intérêts.

<sup>163</sup> Voir les statistiques sur les artistes visuel·les citées p.208-209.

développement de l'État social-démocrate lui permet d'améliorer son sort (troisième critère).

Sur le plan de la rationalisation (deuxième critère), iels n'œuvrent pas tant à légitimer le capitalisme – dont iels sont souvent très critiques – qu'à légitimer leur propre place dans le mouvement destiné à le critiquer. Du moins, à un niveau conscient. Les institutions culturelles, l'État et le milieu artistique lui-même investissent l'artiste d'une fonction d'encadrement : on lui demande de générer une certaine unité sociale par la production de divertissements rassembleurs, d'un imaginaire national ou régional, d'un territoire esthétiquement habitable ou d'une économie dynamique. Les notions d'« avant-garde » et de « néo-avant-garde », tombées en désuétude mais néanmoins persistantes dans l'imaginaire collectif, révèlent cette fonction de guide des masses que les artistes se sont auto-attribuée au tournant du XX<sup>e</sup> siècle (Bürger, 2013). Rappelons cette citation toute récente du metteur en scène Dominique Champagne, se portant à la défense de Robert Lepage dans le tumulte *Kanata* : « Robert Lepage, cartographe de génie, le bouc émissaire d'une injustice qu'il s'affairait, quoiqu'imparfaitement, à vouloir éclairer d'une lumière que l'on finit aujourd'hui par éteindre. » (Champagne, 27 juillet 2018 – je souligne) Ces mots font écho à l'expression que pourfend le participant 7, entendue chez les artistes pendant la pandémie, dans laquelle ceux-ci se présentent comme le « supplément d'âme » de la société<sup>164</sup>. L'encadrement qu'iels assurent est d'ordre symbolique et diffus, parfois moral, mais il *est*.

---

<sup>164</sup> Une recherche dans Google avec l'expression « artiste et "supplément d'âme" » donne 151 000 résultats (en date du 10 novembre 2022).

Basée sur une conception verticale et à sens unique de la domination (la bourgeoisie contrôle la classe d'encadrement qui contrôle le prolétariat), l'analyse de Bihr convient mal pour rendre compte des dynamiques non linéaires entre les artistes et l'État canadien. Ces relations s'apparentent davantage à la forme du « champ », fruit des interactions multidirectionnelles entre un ensemble d'acteur-rices – dans le champ de l'art : producteur-rices, distributeur-rices et consommateur-rices (Bourdieu, 2002). Dans une telle structure, il n'y a ni ordres, ni obéissance : seulement des agissements et des discours reproduits de façon souvent inconsciente, qui sont la condition de la présence de l'individu dans ce champ. Les artistes étant pris-es dans ce champ comme dans l'air que l'on respire, la question n'est pas de savoir s'ils *veulent* assurer le développement du capitalisme, mais s'ils le font, et comment. Leur contribution à la « bonne santé » du capitalisme dépend elle aussi du symbolisme rattaché à leur travail. Elle ne se situe pas tellement dans leurs œuvres qui, lorsqu'elles abordent des thèmes politiques, le font souvent dans une perspective critique, mais dans leurs modes d'organisation professionnelle. L'analyse de ceux-ci par Pierre-Michel Menger (2002) fait de l'artiste l'incarnation parfaite du travailleur dans l'économie capitaliste :

C'est dans les paradoxes du travail artistique que se révèlent quelques-unes des mutations les plus significatives du travail et des systèmes d'emploi modernes : fort degré d'engagement dans l'activité, autonomie élevée dans le travail, flexibilité acceptée voire revendiquée, arbitrages risqués entre gains matériels et gratifications souvent non monétaires, exploitation stratégique des manifestations inégalitaires du talent... (Menger, 2022, p. 8-9)

Dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (2011), Luc Boltanski et Ève Chiapello ont aussi soutenu de manière convaincante la thèse selon laquelle le mode de vie et les valeurs des artistes (liberté, créativité, bohème, individualité) ont fourni la matière pour une

régénérescence du capitalisme, à la suite du décrochage massif de la génération de Mai 68. Julian Stallabrass (2004) soutient par ailleurs que le travail de l'artiste est non seulement le reflet de l'organisation capitaliste de l'économie, comme le veut Menger, mais qu'il a pour fonction de reproduire l'image de liberté qui lui est superficiellement associée : « contemporary art must continually display the signs of its freedom and distinction from the mass », afin de fournir le supplément moral de l'économie capitaliste mondialisée (Stallabrass, 2004, p. 5). C'est sans compter la contribution très tangible des artistes à la reproduction des capitaux, qui s'est intensifiée avec la financiarisation de l'art, alors que les œuvres d'art les plus réputées sont devenues des véhicules spéculatifs de premier choix (Gorman, 2012; Upton-Hansen, 2018; Zarobell, 2020).

Ce que je souhaite faire ressortir dans cette courte analyse n'est pas l'idée d'un attachement complet des artistes professionnel·les au système capitaliste. De toute évidence, la grande majorité d'entre eux tirent fort modestement leur épingle de ce jeu qui valorise peut-être leur métier en théorie, mais qui accompagne très rarement ces louanges d'avantages économiques. Cette position intermédiaire, qui les installe dans un mode de vie acceptable, ni complètement pauvre (au sens démuné du terme) ni vraiment riche, on pourrait dire que les artistes la partagent avec une majorité de gens dans les États qui, comme le Canada, assurent une redistribution minimale des richesses. Ce qui m'intéresse, c'est plutôt le constat d'un attachement conflictuel au système existant, ainsi que la fonction de lubrifiant social que les artistes en viennent à assumer en échange du soutien des pouvoirs publics<sup>165</sup>. Il s'agit d'un attachement qui les amène à reproduire un

---

<sup>165</sup> Les artistes rencontré·es sont généralement très conscient·es des contradictions politiques de leur position, que plusieurs mentionnent spontanément (part. 12, 14 et 18).

discours auquel ils ne semblent croire que faiblement, qu’iels critiquent même cyniquement dans plusieurs cas, mais qui les sert tout de même. Paradoxalement, la connexion symbolique entre art et liberté, à laquelle s’abreuve le capitalisme (Boltanski et Chiapello, 2011; Menger, 2002; Stallabrass, 2004), contribue à harnacher les artistes à un système auquel iels ne s’identifient guère.

Penser l’artiste comme membre de la classe de l’encadrement permet certainement de relativiser l’image des artistes comme des êtres en marge de la société, voire comme des protorévolutionnaires. Loin de cette image, l’artiste professionnel·le canadien·ne s’avère plutôt un être de compromis – des compromis qui seront d’autant plus évidents et essentiels que la pratique artistique constituera pour cette personne l’objectif principal, plutôt qu’un moyen de changer l’état des choses.



## Chapitre 5 – La liberté en pratique : communauté et engagement

### 5.1 Sur l'agentivité des artistes

Les procédures auxquelles doivent se plier les artistes pour recevoir du financement de l'État, via les subventions des différents conseils des arts, plombent donc d'agentivité des artistes qui s'y soumettent. En dépit de son rôle important dans la formation de l'écosystème artistique, l'État n'est pas le seul lieu vers lequel iels peuvent se tourner pour obtenir un appui financier, et il reste possible de limiter son influence en activant d'autres réseaux de soutien. Revenons sur une question posée en introduction du chapitre 4 et demeurée sans réponse : comment et où cultiver des formes d'agentivité qui échappent au modèle compétitif de l'ascension individuelle ? Dans ce chapitre, je m'intéresserai à des manières alternatives et non libérales de penser la liberté, qui reposent davantage sur des relations d'entraide et de co-émergence des individualités. Concrètement, quels rapports les artistes entretiennent-iels à des formes non institutionnalisées de communauté ? Que leur apportent-elles et comment, en retour, choisissent-iels d'y contribuer par diverses formes d'engagement ?

#### *5.1.1 De l'agentivité perdue à l'invisibilité choisie*

Malgré les effets positifs du financement public sur les pratiques – dépendance moindre envers les marchés privés (part. 10 et 12), temps de création supplémentaire pour les personnes qui obtiennent des bourses (part. 7), possibilité pour des personnes de milieux moins favorisés de suivre une carrière artistique (part. 14), fonds pour rémunérer les

collaborateur·ices (part. 5, 21), sens accru de la communauté (part. 18), soutien symbolique (part. 20) et surcroît de liberté (part. 2) – les participant·es déplorent certains effets négatifs, typiques de la critique antibureaucratique. On reproche au système canadien de subventions aux individus et aux organismes d’avoir généré un embourgeoisement et une institutionnalisation du milieu. Les artistes des générations X et des baby-boomers, en particulier, évoquent une transformation des scènes artistiques, qui seraient aujourd’hui moins punk (part. 2) ou plus conservatrices (part. 14 – Oliver Kellhammer) :

[B]ack in the day, I remember at *A Space* [an artist-run center in Toronto incorporated in 1971], we just did the most crazy things. And some of them were not so great. [...] But the fact that you had this sort of experimental container where things could happen that were unprogrammed and... there wasn’t always a sort of market assessment before they were done. That level – going back to your fundamental question of freedom – is now gone. (part. 14 – Oliver Kellhammer)

Iels perçoivent ces transformations comme le résultat non seulement d’un ascendant croissant des conseils, mais du ralliement de ceux-ci aux valeurs néolibérales dans les dernières décennies :

[L]a transformation de l’époque aussi, qui est tournée vers le capitalisme, a rendu notre profession complètement normée, dans des bases marchandes. Ce qui n’était pas le cas dans les années 1970. Donc, le fait que chacun doit se débrouiller pour vivre ou pour faire vivre sa compagnie, c’est très, très... C’est quand même extrêmement normatif là. C’est devenu normatif. En plus, le milieu a énormément grossi depuis 30 ans, donc les places sont chères. (part. 8)

Le participant 3, qui a aussi amorcé sa carrière au Canada dans les années 1970, décrit un milieu des centres d’artistes qui a perdu de vue ses objectifs initiaux de faire office d’espaces d’expérimentation indépendants, à cause du soutien des conseils des arts. Ce milieu serait aujourd’hui obsédé par la croissance et par le confort – en contradiction totale avec la définition de la liberté de ce participant, qui la conçoit comme un dégagement de tout cadre et de tout objectif carriériste :

Artists are being supported in ways... It's like a pillow. In secure ways and benefiting ways that has nothing to do with creativity, on the level of working with what you've got. It's wanting more. Wanting more like what everybody else is. (part. 23)

La financiarisation de l'économie et la flambée des prix de l'immobilier sont aussi pointées du doigt comme sources d'une insécurité qui génère du conservatisme (part. 2 et 14). Il en résulte une déconnexion entre un discours généralement critique du système étatico-capitaliste, et des pratiques qui sont perçues comme soumises à celui-ci (surtout chez les autres) : « [T]here's a sort of sense of cultural exceptionalism that happens. Artists critique capitalism except when it applies to their own career, right? » (part. 14 – Oliver Kellhammer)

On ne reproche pas tant à l'État d'être l'État, dans une perspective libertarienne (principe de l'État minimal) ou conservatrice (principe de réduction des dépenses publiques) : personne ne s'oppose au principe du financement public – au contraire. On lui reproche plutôt les contraintes qu'il établit pour l'accès à ce financement, qui sont de deux types : lourdeur bureaucratique, qui dévitalise les acteur·rices du milieu, et conformité à un agenda libéral (libéralisme économique *et* performativité des valeurs libérales d'inclusion), qui précarise ce milieu ou le rend complaisant.

Le participant 12 raconte comment, dans les années 1990, la scène torontoise des arts visuels a accueilli une explosion de collectifs d'artistes proposant des expositions éphémères :

Things were happening in different places that weren't galleries. And the energy was great! It was just really great energy to be in this explosion of artists collectives. And soon the council's opened up a category, a funding category to fund artist collective [...] [And] then people would start making a collective in order to get the grant. So it's not like "we have a collective: how do we get a grant?" It's more like "there's a grant: how do we make a collective to get the grant?" [...] The meaning of what it means to make a collective became inverted. And, in a way that killed the energy. Suddenly it all became really boring, really fast. And then people stopped doing collectives

because it was boring [...] I think it was good that the council wanted to support, and they found an appropriate way to support it. But the net effect was that it killed it. (part. 12)

Plus précisément, le financement des collectifs d'artistes – qu'étaient, initialement, les centres d'artistes autogérés – a tué l'agentivité des artistes :

I think what we lose – in these publicly funded artist-run centers – is that kind of agency. Once again I don't want to romanticize working for free. I don't want to romanticize burnout [...] But it does give agency. That's where agency comes from. (part. 12)

Cette perte perçue d'agentivité surprend peu dans un contexte historique où le nombre de joueur·euses s'est considérablement accru (Menger, 2002, p. 93-95; Sholette, p. 126-27) et où les politiques publiques de soutien aux arts ont emprunté un virage néolibéral au moins partiel (Gattinger et Saint-Pierre, 2010; Jeannotte, 2010). Le pouvoir des institutions, qui possèdent les clefs d'une carrière artistique pour tout·e artiste cherchant à suivre les chemins établis, oblige les artistes qui fréquentent celles-ci à se conformer à leurs attentes :

Researcher: Is there a danger in appearing too demanding or too critical towards institutions?

Participant: Absolutely, yeah. Absolutely. You just won't be asked to come back [...] You're expected to be grateful for the experiences and the opportunities that the institutions have given you. Even if it's not the best. (part. 15)

Ou, comme l'affirme le participant 12 au sujet des personnes dont le discours mettrait réellement en péril le milieu institutionnel de l'art :

There's a risk that [the person doing real political work] will antagonize people. So a lot of people will be like "Oh, she's really angry..." Which is kind of like a subtle way of creating an aura of "She's not part of us." around somebody in a community. "Oh, she's really hard to work with." It's a way that people whisper to each other, to make sure she doesn't get included to the party. (part. 12)

Les dangers perçus dans le fait d'adopter un discours ou des pratiques antagonistes semblent être la cause des efforts d'adaptation constatés ou cautionnés par la plupart des artistes interviewé·es (voir la section 4.1).

\*

La perspective nostalgique de l'artiste libre, tout comme l'analyse de l'artiste comme classe de l'encadrement, court toujours le risque de s'enfermer dans une vision dévitalisante du travail artistique, en assignant les artistes à une position de collaborateur·rices du système, quoi qu'ils fassent. Une limite évidente de cette lecture est qu'elle analyse l'agentivité à partir d'un positionnement spécifique – celui de l'artiste professionnel·le subventionné·e par l'État libéral dans un système capitaliste – et de ses relations à une seule structure – le complexe institutionnel soutenu par le marché et par l'État. Prises isolément, ces perspectives invisibilisent les initiatives politiquement porteuses d'une partie du milieu, incluant les pratiques collectives, désinstitutionnalisées de l'art activiste<sup>166</sup>. Elles font aussi l'impasse sur les décrochages et autres résistances à l'échelle individuelle que cultivent beaucoup d'artistes.

Au cours de mes entrevues, j'ai entendu plusieurs commentaires pointant non seulement vers un désir de préserver une liberté individuelle, mais aussi vers des pratiques concrètes visant à la cultiver. Quelques personnes affirment leur choix de privilégier une distance par rapport aux institutions, mais elles le font en sachant qu'il leur faudra, pour cela, abandonner une certaine idée de la vie artistique – c'est-à-dire renoncer à une carrière dans les règles de l'art :

---

<sup>166</sup> Auxquelles se sont intéressés, parmi d'autres, Gregory Sholette (2011) et Grant H. Kester (2011 et 1998). En dehors de ces références assez connues, l'histoire des pratiques collectives et activistes passe aussi – peut-être principalement – par un travail de recherche plus situé, fragmenté et moins médiatisé. Sur les pratiques d'art activiste au Canada, voir les essais rassemblés par J. Keri Cronin et Kirsty Robertson dans *Imagining Resistance* (2011). Sur les pratiques artistiques liées à l'activisme des personnes vivant avec un handicap en contexte canadien, voir Michael Orsini et Christine Kelly (2016). Dans une autre discipline, *Community Engaged Theater*, édité par Julie Salverson, pourrait être pertinent. Pour un aperçu de l'histoire des pratiques artistiques dans les communautés noires au Canada, voir Yaniya Lee (2019). D'autres ouvrages se sont penchés sur les pratiques et projets d'organisation collective dans le milieu canadien des arts visuels. À ce sujet, voir Berson (2022), ainsi que Khonsary et Lee Podesva (2012).

We'll see [about the future]... There's some things I want to work through this year. I might just take it grassroots and not look for a grant. Just be like "hey, let's get a couple friends, let's find a space." I have a friend who recently – she has her own tattoo place and she has a studio. She wants to hold pop-ups there. So, we might do something there. (part. 26)

Cette participante, une jeune femme récemment diplômée d'un programme de premier cycle, préfère ne pas envisager sa pratique artistique comme une profession à temps plein, et conserver un emploi à temps partiel dans un autre domaine :

Would I like to be a full-time artist? In this circumstance, in this world, it seems way too hard. And even if it was possible, I question how stressful it would be. Because I have a friend who is kind of a full-time artist and curator and she seems really stressed. You have multiple projects and jobs going at any time, and so many deadlines. I kind of like that with my job right now it's all just one company and I just report to them. (part. 26)

Ce détachement relatif par rapport à la carrière artistique se retrouve aussi dans les propos de la participante 10, une jeune artiste habitant aux États-Unis qui ne considère pas son engagement actuel comme un contrat à vie : « [J]e vais être artiste jusqu'à temps que ça m'emmerde. Si un jour je veux changer, je vais changer. Je suis pas accrochée à l'idée de [faire une carrière artistique]... » (part. 10) D'autres cultivent une marginalité relative par rapport aux institutions, marginalité qu'iels envisagent comme un moyen de préserver leur intégrité, ou comme le résultat de celle-ci (part. 5, 6, 14). Chacune à leur manière, ces attitudes témoignent d'un refus d'abandonner sa puissance individuelle aux exigences conjointes du marché et de l'État, qui passe par la préservation d'une distance avec l'institution de l'art et ses valeurs.

\*

L'auteur et artiste Gregory Sholette a proposé un concept intéressant pour envisager la masse invisibilisée des travailleur·euses de l'art – artistes inclus·es –, qu'il désigne comme la « matière noire » (*dark matter*) du monde de l'art (Sholette, 2011). Sholette s'inspire de

l'astrophysique, selon laquelle la matière noire représenterait jusqu'à 96 % de la masse totale de l'univers (Sholette, 2011, p. 1), transposant le terme dans un milieu où la vaste majorité des personnes qui y œuvrent sont à la fois ignorées et exploitées. En astrophysique comme dans le monde de l'art, « this unseen force presumably keeps the universe from flying apart » (ibid.). Or l'auteur n'invite pas tant le milieu institutionnel à reconnaître l'importance de cette masse de travailleur-euses, mais enjoint plutôt les personnes qui la composent à embrasser leur insignifiance, en s'autonomisant du système de l'art de façon à récupérer leur pleine puissance politique. Cela passe, chez Sholette, par la multiplication des formes collectives, anonymes et non institutionnelles de création. Il s'agit de cesser de mettre ses énergies à pénétrer un milieu profondément investi dans la reproduction du capitalisme, pour cultiver des pratiques visant à le défaire. Il y a, dit-il, de la puissance politique dans l'invisibilité.

Cette idée, on la retrouvait déjà chez Foucault, dont les recherches tardives se sont précisément tournées vers la question de l'agentivité du sujet dans un régime politique où l'accumulation de pouvoir opère par subjectivation. Autrement dit, si les formes modernes de contrôle fonctionnent en s'inscrivant au plus profond de l'individualité du sujet – ce que Foucault appelle « la conduite des conduites » (Foucault, 2001 [1982]) –, si celui-ci en vient à reproduire et à incarner le pouvoir de manière inconsciente, bref à se contrôler lui-même, peut-il encore y avoir quelque chose comme une résistance, un contre-pouvoir? La persistance d'une agentivité, dans ce contexte, tient à la nature relationnelle du pouvoir : pour Foucault, le pouvoir moderne est une relation entre l'État et le sujet, entre gouvernementalité et résistance. Il n'y a pas de pouvoir sans affrontement : l'affrontement est la frontière de la relation de pouvoir, au-delà de laquelle on ne trouvera que de la pure

domination. Cette dimension intrinsèquement relationnelle du pouvoir signifie qu'il faut deux termes pour que celui-ci opère : si le sujet se retire de la relation, le pouvoir perd prise. Alors que l'État multiplie les sites de subjectivation, c'est-à-dire les sites d'inscription du pouvoir dans le sujet, la réponse politique, s'il y en a une, consistera à se soustraire à l'inscription, à refuser d'être le sujet qu'attend et que crée le pouvoir d'État<sup>167</sup>.

Selon cette perspective, l'affirmation d'une liberté objective du sujet ne réduit en rien l'emprise du pouvoir. L'existence d'un sujet libre (ou réputé libre) est même une condition essentielle de l'exercice du pouvoir moderne. La liberté ne s'oppose pas au pouvoir, auquel elle serait extérieure, mais en est constitutive : « [A]u cœur de la relation de pouvoir, il y a la rétivité du vouloir et l'intransitivité de la liberté » (Foucault, 2001 [1982], s. p.). La reconduction d'un discours faisant du sujet politique moderne un sujet libre contribue à renforcer le pouvoir, plutôt qu'il ne l'ébranle. Pour que la liberté puisse être le signe d'une agentivité politique *contre* l'État, il faudra commencer par en déconstruire le sens, qui chez Foucault ne peut pas être autre chose qu'une pratique – jamais un fait.

Sholette propose que le retrait dans l'anonymat peut devenir une force, non seulement parce qu'il rend notre saisie plus difficile, mais parce qu'il permet d'appréhender autrement notre position dans un système centré sur un principe de visibilité. Autrement dit, s'enfouir dans l'anonymat permettrait d'embrasser ses connexions à une masse d'allié-es potentiel·les, plutôt que de les considérer comme des compétiteur·rices. On le

---

<sup>167</sup> Si Foucault insiste beaucoup sur la forme-État comme lieu d'exercice du pouvoir dans les sociétés occidentales modernes, l'État englobe bien plus qu'une structure bureaucratique surmontée d'une structure politique de type monarchique, parlementaire ou républicaine. L'État est aussi ce qui rendra possible l'implémentation du capitalisme comme système économique, et l'exercice du pouvoir par la classe qui en tire sa puissance. C'est la structure économique, politique et discursive qui en permet la reproduction.



comprend assez rapidement, cet appel à la soustraction soulève des questions pratiques. Le problème que rencontrent les artistes canadien·nes dans la recherche d'une certaine liberté est cerné par deux nécessités : celle de trouver les moyens financiers de poursuivre leur pratique et celle de se soustraire malgré tout aux effets de subjectivation qui accompagnent cette recherche. Chercher sa pitance auprès de l'État implique de se soumettre à ses règles, ou à tout le moins d'engager avec elles une sorte de tango délicat.

La première difficulté qui s'impose est d'ordre financier : les institutions de l'art offrent en général, au Canada du moins, un revenu minimal (quoiqu'il soit le plus souvent très insuffisant pour vivre de sa pratique). Désertier les institutions implique de renoncer à ce dernier, et donc d'assurer sa sécurité financière par d'autres moyens. La seconde difficulté – la plus importante à mon avis – touche à la valorisation. Décrocher du système de l'art requiert de cultiver d'autres sources de valorisation pour soutenir, symboliquement et émotivement, sa pratique artistique. Le problème de la valorisation se présente d'ailleurs à n'importe quel·le artiste ne bénéficiant pas d'un appui institutionnel puissant et durable, considérant que cette valeur ne pourra être trouvée dans une quelconque sécurité financière. Néanmoins, les institutions fournissent périodiquement des éléments de justification à la poursuite de la pratique : la contrainte d'un engagement (je dois faire cette œuvre car je me suis engagé·e à la présenter), l'orgueil d'avoir été choisi·e dans la mêlée ou le fait de savoir qu'un comité ou une direction artistique considère son travail comme digne d'être soutenu. Or pour les artistes dont la pratique est considérée sans valeur par le marché et les institutions, ou qui choisissent elleux-mêmes de s'extraire de ce système de valorisation, où trouver les formes de soutien symbolique et émotionnel qui rendront la pratique non

seulement soutenable, mais joyeuse? Comme le diraient certain-es : s'il faut être pauvre et précaire, il faudrait au moins que ce soit le *fun*.

Je poursuivrai plus loin, en particulier en conclusion du chapitre 7, ces réflexions préliminaires sur le retrait comme stratégie politique. Dans les sections qui suivent, je m'intéresserai plutôt à l'articulation entre liberté et relation aux autres, dans une perspective plus positivement engageante que ne le propose la théorie libérale. J'invoquerai les philosophes Hannah Arendt et Bernard Aspe pour défendre l'idée que la pratique de la liberté ne peut émerger que de rencontres qui nous lient aux autres, et donc que la notion de communauté est inséparable de celle de liberté – y compris dans le champ de l'art.

### 5.1.2 La liberté comme pratique : communauté et engagement politique

Pour que la désidentification envisagée par Foucault soit porteuse de joie, et pour qu'elle puisse créer une sorte de contre-puissance politique, elle doit s'inscrire dans des formes d'organisation collectives. La politique, nous dit Arendt, implique un commencement, un agir, une positivité (2014b). Lorsque Barthes explique que la censure la plus invasive consiste à faire dire plutôt qu'à faire taire, il ajoute que

[l]a subversion la plus profonde (la contre-censure) ne consiste pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, la police, mais à inventer un discours paradoxal (pur de toute doxa) : l'*invention* (et non la provocation) est un acte révolutionnaire [...]. (Barthes, 1971 – cité dans Le Rider, 2015, p. 181-182)

Dans cet esprit, résister à la répression n'est pas seulement un acte soustractif, mais positif.

Au-delà de la question de savoir si les artistes chérissent la liberté, il importe de se demander s'ils la pratiquent. Reste-t-elle une idée abstraite, ou se traduit-elle par des actes? Est-ce que l'artiste met ses paroles à l'épreuve de l'acte, selon l'expression de

Bernard Aspe (2011a)? Aussi bien le dire tout de suite, cette question de l’agir, je l’envisage dans sa dimension résolument politique, en proximité avec la pensée d’Hannah Arendt. Chez Arendt – je l’ai brièvement évoqué dans le précédent chapitre –, la liberté est inséparable de la politique : « Il n’y a de liberté que dans l’espace intermédiaire propre à la politique. » (Arendt, 1995, p. 43) La liberté exige et n’existe que dans la politique, dont elle constitue le contenu et le sens. L’une et l’autre nécessitent l’existence d’une communauté d’égaux, rassemblée dans un espace public, en vue d’un commencement : « le miracle de la liberté consiste dans ce pouvoir-commencer » que constitue l’agir (Arendt, 1995, p. 71). Cette conception de la liberté comme agir, qu’Arendt emprunte à la tradition politique grecque, a été remplacée selon elle par une déclinaison apolitique, tournée vers l’intériorité individuelle – notamment dans la pensée libérale<sup>168</sup> :

[I]l est caractéristique de notre tradition de pensée conceptuelle et de ses catégories d’identifier la liberté au libre-arbitre et d’entendre par libre-arbitre la liberté de choisir entre ce qui est déjà donné, pour le dire grossièrement, entre le bien et le mal, mais non comme la simple liberté de vouloir que ceci ou cela soit autrement. (Arendt, 1995, p. 71)

Renoncer à vouloir « que ceci ou cela soit autrement », c’est renoncer au commencement de l’acte politique, seul lieu d’exercice d’une liberté véritable : « Les hommes *sont* libres – d’une liberté qu’il faut distinguer du fait qu’ils possèdent le don de la liberté – aussi longtemps qu’ils agissent, ni avant, ni après ; en effet, être libre et agir ne font qu’un. » (Arendt, 2014b, p. 198)

Cette liberté en acte, nous dit Aspe à la suite d’Arendt, doit pouvoir mettre à l’épreuve le hiatus entre les mots et les actes (Aspe, 2011a, p. 42-43). Tenir parole, c’est-à-dire agir

---

<sup>168</sup> À la liberté comme libre-arbitre que cultive la pensée chrétienne (Saint-Augustin, Saint-Paul) succède ainsi son incarnation dans la notion de souveraineté des penseurs libéraux (transfert de la puissance d’agir vers une entité abstraite et extérieure à l’individu, chez Rousseau par exemple). Voir Arendt, 2014b.

en conformité avec ce que l'on dit, voilà le propre du sujet politique et la mise en œuvre réelle de sa liberté :

S'il est vrai, comme le disait Sartre, que nous sommes « condamnés à la liberté », [...] [c]'est dans la seule mesure où il nous est possible de nous en tenir à ce que nous disons, ou plus exactement : il est possible que notre conduite se réfère à ce que nous disons comme à ce qui lui donne sa règle, et de faire que cette règle soit partageable par tous. Envisager les choses ainsi, c'est déjà avoir choisi la politique. (Aspe, 2011a, p. 43)

Chez Aspe comme chez Arendt, le sujet est politique dans la mesure où il agit de concert avec d'autres. Il est nécessairement lié au collectif, seul espace possible de l'acte politique.

Ces deux exigences, la transindividualité<sup>169</sup> de l'acte et le tenir parole du sujet, heurtent les formes les plus répandues du travail des artistes, à la fois sur le plan idéologique et sur le plan organisationnel. Idéologique, parce que le système de l'art valorise toujours l'individu au détriment du collectif. Organisationnel, parce que la relation de dépendance des artistes envers les institutions tend à inhiber la décision, au profit de la gestion. Je m'explique.

Selon Aspe, il faut distinguer l'acte politique, qui comporte toujours une « décision radicale » dont les effets sont imprévisibles, du choix dit « rationnel » :

Une décision, dans la mesure où elle effectue une coupure dans l'existence, un partage réel dans la trajectoire d'un existant, ne peut jamais être ramenée à la rationalité d'un calcul... Une décision comporte un point d'opacité, tel qu'il ne peut jamais être ressaisi, même en droit, par une conscience... c'est au contraire à cette dernière qu'il incombe de suivre ce qui a été décidé. (2011a, p. 38)

Le choix rationnel, domaine conjoint de l'économie et de la pensée libérale, ne fonctionne pas sur le principe de la liberté, mais du calcul. Or répondre à la rationalité de l'économie,

---

<sup>169</sup> Aspe emprunte la notion de transindividualité à Gilbert Simondon. Je reviendrai plus loin sur ce concept, mais expliquons d'emblée que la transindividualité témoigne de la relation qui soude le sujet au collectif, chacun de ces termes ne pouvant exister qu'avec l'autre. À ce sujet, voir Aspe, 2011b, et Muriel Combes, 1999.

ce n'est pas agir : c'est toujours rester en deçà du politique. Lorsque les artistes s'adaptent aux demandes des subventionnaires, diffuseurs, producteurs ou consommateurs d'art, iels intègrent cette logique gestionnaire dans laquelle iels perdent la maîtrise de leur pratique et s'éloignent de la possibilité d'un réel commencement, d'une « liberté de vouloir que ceci ou cela soit autrement ». J'ai mentionné dans la conclusion du chapitre 3 que la censure habituelle opère sans que personne n'ait à décider de son exécution. Elle opère même souvent, précisément, *parce que* personne ne se donne la peine de prendre de décision, laissant plutôt s'installer une norme de l'acclimatation et du compromis. Le défaut de décision radicale trahit un remplacement normalisé de la politique par la gestion. Et lorsque la politique surgit, sous forme de manifestations ou de lettres, on rue dans les brancards.

Loin d'être un jugement moral porté sur les agissements des artistes – dans lesquels je reconnais les miens, par ailleurs – ces remarques se veulent simplement une invitation à interroger la portée politique réelle de notre travail d'artiste, au-delà des énoncés critiques. C'est certainement un problème ressenti par de nombreux·euses artistes que la persistance d'un écart entre le dire et le faire – autant dans le milieu en général (on l'a vu dans les nombreuses critiques qu'iels adressent aux institutions) que dans leurs propres agissements. Cette inconsistance donne lieu à des accusations, des regrets nostalgiques, de la culpabilité, et devient un terreau fertile pour des débalancements affectifs et mentaux. Que peut-on faire, dès lors, pour réconcilier l'idéal d'un imaginaire politique investi d'une liberté souhaitée, sinon avérée, avec la réalité d'une liberté cooptée par la compromettante gestion de la précarité et des désirs de reconnaissance?

### 5.1.3 Chercher l'agentivité, créer de la communauté

Il y a *de la* communauté là où existe une somme indénombrable d'évidences partagées, en tant qu'elles nourrissent les gestes les plus quotidiens.

– Bernard Aspe (2006, p. 113)

En contrepartie de mes questions sur leurs relations aux institutions et au milieu professionnel de l'art, j'ai voulu comprendre où se situent les points d'attache et les sources de vitalité des artistes. Quels ancrages, autrement dit, leur permettent de trouver la joie qui, visiblement, fait défaut dans leurs relations transactionnelles au milieu. Parce que ces relations transactionnelles (Aspe dirait « économiques ») ne fournissent ni les bases ni les preuves d'une liberté exercée, pratique. Où se trouvent, alors, les relations permettant l'émergence d'un sujet réellement libre, c'est-à-dire politique? Et est-ce que ces relations se traduisent par des formes concrètes d'engagement?

Mon guide d'entretien ne comporte aucune section sur « le milieu » artistique (il y a, en revanche, une section sur les institutions subventionnaires et une autre sur leurs relations à la communauté). Entre elleux et moi apparaît une compréhension partagée du « milieu » comme ce qui relève de l'ensemble de la sphère artistique professionnelle et de ses institutions – la « grosse piscine », comme la décrit la participante 10 –, et du terme « communauté » comme désignant un ensemble plus petit, accessible et source de soutien. Il ne s'agit pas, dans cette analyse, de mettre en évidence un vocabulaire privilégié, mais plutôt de montrer le gouffre entre les sentiments des artistes envers un milieu professionnel large et impersonnel, et ceux que suscite un ensemble plus affinitaire, avec lequel iels entretiennent des liens sur un temps long.

L'une des caractéristiques du milieu perçues par les participant.es réside dans son faible potentiel de soutien. Les artistes décrivent le milieu, je l'ai dit, comme un système d'exclusion, mobilisant les valeurs les moins glorieuses du capitalisme (individualisme, compétition et productivisme sans limite), à l'encontre des valeurs de *care* qui permettraient une prise en charge collective du bien-être de chacun.e et une reconnaissance significative de sa contribution au groupe. Plus précisément, le milieu n'est pas perçu comme offrant un soutien *pour soi*, à quelques exceptions près (les participants 9, 16 et 22 – trois hommes blancs cis – reconnaissent avoir reçu un soutien du milieu supérieur à la moyenne). Il y a bien le sentiment que *d'autres* bénéficient d'un soutien, mais qu'il s'agit là de personnes très privilégiées.

Contre ce milieu aux mille défauts, il faut se constituer un groupe alternatif, souvent à l'intérieur du premier, une communauté de soutien articulée à des amitiés et à des collaborations professionnelles durables. Car la communauté intervient précisément pour pallier les effets néfastes et les angles morts du milieu institutionnel, notamment les difficultés d'accès, le manque de soin et les lourdeurs administratives. La quasi-totalité des artistes rencontré.es cultivent ainsi une forme ou une autre de communauté, généralement en marge des institutions<sup>170</sup>. Ces communautés s'ancrent généralement dans le milieu artistique, où elles s'articulent à une grande variété d'objets ou d'espaces liants. Pour plusieurs, elle émerge directement de la pratique artistique, sous la forme de collectifs et

---

<sup>170</sup> Les artistes plus établi-es décrivent des communautés qui évoluent *au sein* des institutions, mais sans les nommer comme telles. On parlera, par exemple, de directeur-ices de galeries (part. 12) ou de compagnies de théâtre (part. 7 et 8), mais en les situant explicitement *en résistance* au milieu professionnel. La.e participant.e 20 trouve aussi une communauté dans un organisme culturel où iel est impliqué.e.

Deux artistes décrivent en outre un milieu offrant généralement un bon soutien, les participant.es 19 et 20. Ces deux artistes habitent dans des lieux plus excentrés, où les institutions sont plus modestes et proches du terrain, et où la précarité force à l'entraide. Dans ces lieux, en sommes, le « milieu » est une communauté.

de collaborations (part. 3, 6, 14, 15 et 21) ou d'événements rassemblant des artistes d'une même discipline (part. 9 et 19). Certain-es la trouvent ou la créent dans des projets en marge de leur pratique, comme des espaces de diffusion ou des ateliers d'artistes (part. 2, 4, 6 et 17), et plus rarement en marge de l'art (part. 15). La communauté peut se manifester dans des relations non formalisées, telles que des discussions sur l'art (part. 2, 12, 17 et 25), des valeurs et idées partagées (part. 13) ou encore des amitiés (part. 1, 2, 3, 7 et 17). Les artistes des groupes ethnoculturels marginalisés identifient fréquemment ce groupe (ou un sous-groupe ethnoculturel au sein du milieu artistique, par exemple la communauté des artistes asiatiques) comme un lieu d'ancrage communautaire important (part. 4, 5, 15, 20, 21, 26). Enfin, la communauté de soutien est parfois identifiée à une présence (le public de ses événements, part. 17) ou au partage d'événements sur les médias sociaux (part. 10).

Peu importe où iels trouvent ou activent cette communauté, les artistes lui attribuent un rôle qui va du très pratique au symbolique, en passant par l'affectif. Pour certain-es artistes qui créent en groupe, la communauté est une condition pratique et matérielle à la réalisation de l'œuvre (part. 3 et 14). Pour d'autres, le soutien est symbolique, la communauté – de l'art ou autochtone – conférant un sens à leur travail (part. 2, 4, 5, 6 et 9) :

[La communauté] c'est primordial, c'est ça qui te garde en vie et motivé. (part. 2)

[T]hat [artistic] community is still the reason that I make work. It's the reason that I still believe in doing these things. It's because I make work for that community. (part. 9)

Pour un plus grand nombre encore, la communauté apporte un soutien (souvent affectif) et de la force, sous forme de sécurité, de connexions, de puissance (*empowerment*) ou de liberté (part. 10, 12, 13, 14, 19, 20 et 26).



Bref, à une faible adhésion aux valeurs du milieu professionnel et de ses institutions répond une croyance forte aux vertus des communautés d'élection des artistes – communautés qui constituent autant d'esquifs dans une mer difficile à naviguer. On voit cependant que, dans l'étendue de formes que peuvent prendre ces communautés, celles-ci ne représentent pas nécessairement le même type ni le même degré d'engagement de la part de leurs membres. C'est une chose de consacrer une partie de ses énergies à soutenir un collectif ou un organisme à vocation communautaire : c'en est une autre de relayer l'exposition d'un-e collègue sur Instagram. Si la question de l'engagement importe, c'est qu'elle est décisive pour comprendre la part de compromission des artistes dans ces communautés. Pour le formuler plus simplement : la croyance en l'importance du commun se traduit-elle par des actions concrètes pour le faire advenir?

#### *5.1.4 Engagement politique : réponses des participant-es*

J'ai esquissé une conception de la liberté qui, chez Arendt comme chez Aspe, ne peut advenir que dans la rencontre du sujet avec d'autres que lui, une rencontre accompagnée d'un agir en vue de provoquer un changement. Cette conception, bien sûr, est à l'opposé d'une compréhension libérale de la liberté comme propriété de l'individu porteur de droits naturels à protéger des interférences de la société (identifiée à l'État) et des empiétements d'autres individus. On y retrouve, au contraire, un accent sur le collectif et sur l'action comme vecteurs de liberté, l'action ne visant pas ici à protéger des acquis, mais à faire que ce qui est puisse être autrement. Plutôt que d'être associée à la déprise ou à la protection face à l'autre, la liberté est associée au lien – un lien qui n'est pas l'addition de sujets autonomes, mais une relation de compromissions et d'affections mutuelles.

J'ai d'abord voulu savoir comment le terme même d'« engagement » résonnait aux oreilles des participant·es. La sociologue Ève Lamoureux, qui en 2006 s'est entretenue avec dix artistes québécois·es pour comprendre leur relation à l'engagement, affirme avoir évité d'employer dans ces entretiens l'expression « art engagé », qu'elle percevait alors comme teintée négativement (2009, p. 129-130). Dans sa thèse devenue livre, Lamoureux conclut à un rejet commun du terme :

Les artistes interrogés se positionnent à l'égard de l'art engagé à partir de cette représentation sociale tributaire d'une conception forte des formes passées de l'engagement des artistes. Il n'est pas étonnant qu'à l'exception de l'ATSA [le collectif d'artistes Action Terroriste Socialement Acceptable], cette dernière serve plutôt de repoussoir. Ce qui est honni : l'obligation à l'engagement; l'idée de sacrifice individuel ou artistique; la subordination de l'art au politique [...]; la promotion d'un discours normatif et moralisateur; et, enfin, la vision de l'artiste comme être avant-gardiste d'exception. (p. 216)

Dans ses formes autorisées, « l'engagement n'est ni trop contraignant, ni ne nécessite l'aliénation de la liberté individuelle » (p. 220).

Quinze ans plus tard, dans un échantillon pancanadien composé d'un tiers d'artistes du Québec, le vent semble avoir tourné. Bien que les artistes aient des compréhensions variables du terme « engagement », son association au champ de l'art est perçue de manière généralement positive. L'engagement a pris du galon, au point d'être devenu une valeur dont on se pare volontiers. Soit que la « conception forte » (Lamoureux, 2009) est devenue acceptable ou valorisée, soit que la conception même de l'engagement a évolué vers des formes plus étendues, moins exigeantes en termes de radicalité ou d'association à une vision plus étroite du politique<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Cet engagement politique dans le sens étroit du terme s'est manifesté, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, par une association récurrente des artistes aux partis politiques. Sur l'engagement des artistes des avant-gardes européennes au sein des partis politiques dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, voir Carli et Stavrinaki, 2012.

Si l'engagement, pris isolément, peut prendre des formes aussi minimales que celle d'un engagement envers sa pratique (part. 8 et 24), l'engagement *politique* est une notion autrement plus exigeante. Les participant-es le rapproche de l'activisme (11 participant-es) ou de la possibilité d'en mesurer les effets (5 participant-es), ou encore le situe hors des activités quotidiennes (1 participant-es) ou dans le travail collectif (1 participant-es)<sup>172</sup>. Lorsqu'il est politique, l'engagement tend à être associé à des gestes appartenant à la sphère politique au sens étroit du terme : une conception qui reste « forte », donc, mais qui s'accompagne d'une vision du politique qui ne se cantonne pas aux activités partisans.

Les artistes interrogé-es, dans un virage marqué par rapport à ceux rencontré-es jadis par Lamoureux, revendiquent pour la moitié d'entre eux un engagement politique dans leur pratique (13 participant-es) [voir Tableau 5 – *Engagement dans la pratique*, en annexe]. Quatre autres artistes considèrent celle-ci comme engagée socialement, mais pas politiquement. Trois autres affirment que leur pratique est politiquement engagée, tout en apportant une nuance quant à la portée (les participantes 4 et 25 décrivent un engagement « subtil », qui n'est peut-être pas perceptible pour un regard extérieur) ou à l'intention (part. 24) du geste politique :

[I]l faut dire que probablement notre prise de position, notre action [dans notre théâtre], a une incidence politique, mais par ricochet [...] [M]ais je peux pas dire que la volonté au début, était vraiment très politique. Je pense que c'était plus une volonté littéraire ou artistique. (part. 24)

La distinction entre l'artistique et le politique demeure, mais les deux sphères interagissent l'une avec l'autre, indépendamment de l'intention de l'artiste.

---

<sup>172</sup> Seules deux personnes expriment une vision plus large du politique, en l'assimilant au social (dans une compréhension voulant que tout soit politique, et donc que tout geste a une portée politique).

Dans la lignée des observations de Lamoureux, trois collaborateur·ices considèrent que leur pratique comporte une dimension politique, mais trouvent l'expression « engagé·e » inappropriée [on les retrouvera aussi dans la colonne « Engagée politiquement, avec un bémol » du Tableau 5]. Ils dissocient le fait d'être politiquement « conscient·e » ou « éclairé·e » du fait d'avoir une pratique engagée (part. 7, 11 et 26). Ainsi, le participant 7 se « considère comme quelqu'un de politisé, mais je ne suis pas sûr que je me considère comme quelqu'un d'engagé ». Les participant·e 11 et 26 se disent « politically aware » (11) ou « politically informed » (26), mais hésitent à se décrire comme « engagé·es » : « So if I think about my own writing I think it's politically aware but I don't think it's focused specifically on political change, or it's not activist at all. » (part. 11) Ces artistes ne tempèrent pas l'intention, mais les effets politiques de leur pratique.

Dans l'ensemble, une seule personne (part. 10) affirme que sa pratique n'est ni engagée socialement, ni engagée politiquement, à laquelle il faudrait ajouter la participante 8, que se dit d'abord engagée « dans son art ».

Il persiste ainsi, comme dans l'étude de Lamoureux, la perception d'une tension entre le champ de l'art et le champ du politique, mais cette tension est assortie d'un désir marqué et même d'une croyance en la possibilité de les tenir ensemble. Cette valorisation, si elle paraît inusitée au regard des données de la sociologue, s'accorde à l'air du temps : attention médiatique et politique accrue aux enjeux de racisme, de colonialisme et d'identités, et intérêt actuel des institutions pour les pratiques artistiques qui en parlent. Lorsque je demande aux participant·es s'ils sentent que le milieu valorise l'engagement politique, les réponses vont majoritairement dans le sens du oui :

[L]e milieu en ce moment ne soutient que ça [...] Le milieu ne soutient plus une pratique qui est purement poétique. (part. 2)

[R]ecently some hapless white composer [...] – of a certain age – made a post on Facebook about how art should never be political [laughing] and about 500 people piled on him. It was a complete shit storm. (part. 16)

Dans ces deux réponses pointe un élément récurrent : l'engagement politique n'est pas simplement valorisé, il est *sur-* ou *mal* valorisé. La tension prédominante qui ressort des réponses à cette question ne relève pas de l'opposition éventuelle entre engagement politique et art, mais de la distinction entre engagement véritable et engagement superficiel. Parmi les 10 artistes qui affirment que le milieu valorise l'engagement (sur 18 réponses), huit considèrent que celui-ci prend une forme essentiellement signalétique, sans effet réel sur les structures de pouvoir, voire excessive (ainsi que le sous-entendent les précédents commentaires des participants 2 et 16).

Ça dépend de ce que c'est [comme engagement]. Si c'est un point de vue politique qui est acceptable... Mais pour vraiment déranger les choses, pas toujours, non. Je dirais même qu'en [matière de] questions autochtones, questions de territoire, ça reste quand même assez contentieux. (part. 4)

Le fait de se dire "engagé-e", des fois ça devient juste une projection de soi, de ce qu'on voudrait être, ce qu'on voudrait avoir l'air de. (part.5)

D'une part, des artistes qui critiquent l'absence de changements longtemps attendus, de l'autre, des artistes qui se moquent d'une valorisation de l'engagement s'apparentant à une sorte de consensualisme moral :

Tu lis n'importe quelle demande de bourse de jeunes artistes, puis ils veulent tous... Ils font une aquarelle avec trois lignes, puis là ça dit : « La pertinence de la structure écologique de mon travail... » Ils mettent tout ça là [...]! Toutes les quatre phrases clefs. Et... comment on appelle, ça? L'inclusion... [...] Fait que là maintenant, c'est même plus une position [...] Ils mettent ça là, sans y penser. (part. 2)

Deux autres participantes, qui elles pensent plutôt (en le déplorant) que le milieu dévalorise l'engagement politique, ne contredisent en réalité pas le constat de leurs collègues sur la minceur des engagements autorisés :

[Robert Lepage] felt that the social and political were sort of weighing down – like rocks basically that weigh down an artist's freedom of expression. And I think that that's still very much a notion that is believed in mainstream arts practice. So they don't value social and political as a part of the art practice itself. That's a separate category. It's "Oh! that's that kind of art. Not the real art." (part. 3)

[Contemporary art as it is thought of in the mainstream] shouldn't be threatening. It shouldn't be destabilizing. It shouldn't make anyone uncomfortable. (part. 21)

Autrement dit, si les artistes observent une certaine valorisation, par les institutions, des pratiques engagées politiquement, cette valeur reste conditionnelle au fait de ne provoquer aucun changement substantiel. Il y a des formes d'engagement qui servent une carrière, d'autres non. Sept personnes soulignent d'ailleurs le risque professionnel que représenterait un véritable engagement politique, en particulier s'il implique une critique des institutions de l'art (part. 2, 12, 15 et 22), mais aussi en raison de la somme d'énergie qu'exige cet engagement qui n'est par ailleurs pas investie dans la pratique (part. 3, 6 et 14).

Au-delà des usages de la valeur « engagement » par les institutions, la tension ressentie entre art et politique demeure vive. On constate un certain nombre de réponses (six en tout) qui font carrément état d'une *contradiction* entre les deux, à tout le moins si l'on s'en tient à une définition forte du politique comme activisme ou comme geste impliquant des effets concrets (définition partagée, on l'a vu, par la plupart des participant·es). Parmi celles-ci, quatre opposent art et activisme (part. 8, 11, 17 et 26), tandis que deux autres attribuent à l'art des qualités politiques propres : l'art est perçu

comme offrant plus de nuances (part. 20), ou pouvant « créer les scénarios dans lesquels l'activisme peut advenir » (part. 18, ma traduction).

Plus largement, 20 artistes identifient une forme ou une autre de tension entre ces deux termes. On s'interroge sur l'efficacité politique réelle de l'art (part. 12 et 17) ou, plus globalement, sur les qualités politiques de l'art (part. 7, 11, 18, 21 et 25) : « Is it okay to be not as overtly, visibly political? » (part. 25) Pour certain-es, l'art politiquement radical n'est pas impossible, mais reste rare et difficile (part. 1 et 12). Le contexte institutionnel d'exercice de la pratique peut aussi impacter négativement les politiques de la pratique (part. 5). Réciproquement, on conteste la valeur esthétique de l'art engagé (part. 11, 15, 16 et 21). C'est classique : l'art engagé courrait le risque de perdre en nuances en versant dans le didactisme (part. 11, 15 et 16). Il faudrait alors choisir entre deux valeurs, au sacrifice de l'autre :

Am I in these [practices] to create the best piece of art that's ever been created? Or am I in it to support community, and to foster community, and to create change? So I get a little caught up in that sometimes because I do want to create powerful pieces of art. I do want to do that, but sometimes it's not about that. Sometimes I have to work to be a bit more humble. (part. 21)

Le participant 23, décidément réfractaire aux politiques identitaires, les place en opposition à la figure de l'artiste (qui est ni plus ni moins qu'une autre identité) : « You want to be an Indigenous artist or you want to be an artist? This is the question. » Plus prosaïquement peut-être, l'engagement politique peut distraire ou détourner de la pratique artistique :

Des fois ça nourrit, puis des fois ça déconcentre. Je ne sais pas... Oui, oui, il y a une friction en fait. Mais [...] je pense aussi [que] du moment où j'ai fait le choix d'avoir cet engagement politique là, bien c'est d'essayer de l'assumer. (part. 22)

Ce qui démarque les réponses obtenues dans mes entretiens de celles recueillies par Lamoureux n'est donc pas une réconciliation soudaine de l'art et du politique, mais plutôt

le désir assumé, pour nombre d'artistes, d'œuvrer au cœur de cette tension. Les artistes continuent de percevoir des grincements dans l'articulation de ces deux sphères (et continuent pour la plupart de les considérer comme des sphères distinctes), tout en assumant que leur pratique *est* engagée politiquement ou socialement. La grande majorité d'entre eux (21 part.) voient même une continuité entre les deux, que ce soit entre leur art et leur engagement politique (15 part.) ou social (4 part.), et/ou entre l'engagement politique et la pratique d'autre artistes (4 part.) La création artistique ne réclame pas une mise à distance absolue du politique, mais une relation prudente : comme un mal nécessaire, une présence incontournable qui tracasse, un irrésolu.

#### *5.1.5 Traduire les idées en gestes : quelles formes d'engagement?*

Que veut dire, en termes concrets, cette adhésion à l'idée d'un continuum art-engagement ? Dans les termes d'Aspe : les gestes suivent-ils la parole, et pour aller où ? Lorsque les artistes rencontrés se disent engagés politiquement ou socialement, leurs réponses demeurent très subjectives, et ce qui constitue ou non un engagement social ou politique varie d'une personne à l'autre. Certaines personnes se déclarent engagées à peu de frais, pourrait-on dire, alors que d'autres invalident ou diminuent la teneur politique du même geste. Par exemple, les participantes 4 et 17 ont toutes deux participé à la fondation d'un organisme artistique autogéré, mais n'ont pas cru bon de mentionner cette implication dans leurs engagements sociaux et politiques. Une seule personne, la participante 10, invoque comme exemple d'engagement le fait qu'elle intervienne dans les médias sociaux sur des sujets « moraux », alors qu'il y a fort à parier qu'elle n'est pas la seule. Le participant 22 mentionne du même souffle que pour lui « l'acte de créer est politique, l'acte de créer en



français est politique, l'acte de faire de la création acadienne est politique, [et] l'acte d'habiter [hors du Québec, pour un artiste francophone] est devenu politique ».

Le Tableau 6 – *Types d'engagements dans la pratique* (en annexe) présente une synthèse des types d'engagements dans la pratique artistique identifiés par les participant·es ou par moi-même<sup>173</sup> lors de l'entrevue. Ces engagements se manifestent principalement dans le choix des thèmes abordés (14 part. sur 26), l'éthique des modes de production (impliquer les personnes ou communautés concernées par le projet, pratiques collaboratives, soin des communautés, travail avec des artistes marginalisé·es – 8 part.), la conscience des politiques de sa pratique (5 part.) et la confrontation ou la conscientisation du public (4 part.) Certains engagements dans l'œuvre elle-même et dans ses formes sont consciemment opaques, surtout accessibles à l'artiste elle-même (part. 25).

Dans ce grand éventail de conceptions de l'engagement, celui-ci peut donc rester plutôt minimal. On retrouve ainsi une forte adhésion à l'idée que l'art peut être engagé thématiquement ou par ses effets potentiels sur un public, c'est-à-dire discursivement. Si l'artiste peut être engagé·e, ce n'est pas tellement qu'il peut se mêler à des activités militantes, mais qu'il peut aborder des sujets politiques. L'engagement peut donc prendre la forme d'un geste, d'une parole individuelle. On retrouve cette qualité individuelle dans d'autres types d'engagement : œuvrer dans une langue minoritaire; conscientiser ou confronter les publics dans ses œuvres; relayer des perspectives négligées; proposer une expérience politique formelle; développer sa propre conscience politique; ou, simplement, créer. Ces conceptions très courantes de l'art comme geste politique *parce que* lieu d'une

---

<sup>173</sup> Je fais ces observations à partir de ce qu'ils me disent pendant l'entrevue.

expression personnelle et idiosyncratique, rejoint les commentaires, mentionnés au ch. 3 (section 3.2), voulant que l'art offre une résistance au mode de vie capitaliste. Autrement dit, on trouve de la parenté entre politique et marginalité.

Une forte minorité d'artistes (8 part., soit plus du tiers) vont un peu plus loin en reprenant à leur compte cette injonction fameuse de Jean-Luc Godard : il ne faut pas juste faire de l'art politique, il faut faire politiquement de l'art<sup>174</sup>. L'engagement touche aux modes de production, avec au cœur de ceux-ci la relation aux collaborateur.rices et une attention à des éléments très discutés dans les milieux militants, comme la réciprocité des échanges, l'inclusion, et une distribution horizontale des pouvoirs. Même comme artiste, on s'engage politiquement avec d'autres, et le défi est de réfléchir aux modalités de cet être-ensemble. Concernant ces différentes formes d'engagement dans la pratique, beaucoup d'artistes ont conscience qu'il ne peut s'agir que d'un minimum, voire de pas grand-chose (part. 1, 7, 17, 26 et d'autres). On oppose d'ailleurs souvent à ces engagements des gestes associés à la vie démocratique (part. 8, 11, 26, 15) ou à un véritable activisme (part. 7, 26).

En dehors de leur pratique artistique, les types d'engagements identifiés sont tout aussi variables et sujets à interprétation (Tableau 7 – *Types d'engagements hors de la pratique*, en annexe). Certains ont lieu dans le milieu artistique et d'autres non. Ils vont de l'implication bénévole dans un organisme artistique (5 part.), à la création d'organismes artistiques (3 part.) ou communautaire (1 part.), en passant par l'enseignement (3 part.), par toute une variété de prises de paroles (discussions privées, interventions dans les médias

---

<sup>174</sup> Au sujet du collectif Dziga Vertov, dont il faisait partie, Godard affirmait que son objectif visait à « essayer de constituer une nouvelle cellule qui ne fasse pas du cinéma politique, mais qui essaye de faire politiquement du cinéma politique » (Godard, 1985, p. 342).

sociaux ou dans les médias traditionnels – 4 part.), ou par le fait de se tenir informé·e politiquement (5 part.) Seule une minorité d'artistes (7 part.) n'identifient aucune forme d'engagement en-dehors de leur pratique – ni dans le milieu de l'art ni ailleurs –, ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'ils n'en ont aucune (puisque les participant·es peuvent avoir des conceptions très diverses de ce qui constitue un engagement politique et la discussion a pu se diriger ailleurs que sur une présentation des « preuves » de l'engagement).

Bien que les artistes nomment presque autant d'exemples d'engagements situés *hors* de leur sphère professionnelle, les engagements les plus substantiels se situent pour la plupart *dans* le champ artistique. Ils sont substantiels parce qu'ils impliquent une dimension collective, sous forme d'enseignement, de soutien à d'autres artistes et, surtout, d'implication dans des collectifs. La fondation ou l'implication au sein d'organismes artistiques est en outre significative parce qu'elle tend à représenter un investissement considérable de temps. D'autant plus que ces efforts, on l'a dit, sont rarement valorisés par le milieu – les institutions recherchant surtout les « signes » de l'engagement. Hors du milieu artistique, les engagements sont généralement plutôt « faibles », c'est-à-dire qu'ils ne se situent pas dans un espace collectif (il s'agit de se tenir informé, de cultiver son jardin), ou alors très limité (ses propres enfants, sa famille, une voisine à qui on offrira des légumes). Une poignée d'artistes identifient des actions impliquées dans des formes collectives plus larges, liées à l'exercice de la vie démocratique (manifestations, pétitions, interventions dans les médias).

Dans ou hors de la pratique artistique, plusieurs artistes (9 part.) rapportent des gestes qui, à notre avis, représentent des engagements « forts » : cocréation d'un organisme voué à soutenir les artistes autochtones (part. 4); cocréation d'un organisme de diffusion

(non subventionné) pour la relève artistique (part. 17); travail de représentation et d'organisation pour la communauté artistique (part. 2); projets en collaboration avec des activistes, notamment autochtones (part. 21); implication de longue date dans des collectifs d'artistes féministes et des centres d'artistes (part. 6); projet artistique communautaire centré sur des enjeux de colonialisme et d'inclusion (part. 3); travail de création dans et avec les communautés autochtones (part. 5); travail collectif et avec des communautés autochtones (part. 15); cofondation d'un projet pour soutenir les femmes de couleur (part. 13). En appui à mes propos précédents, notons que ce dernier projet est le seul de cette série à prendre place hors du champ de l'art ou de la pratique artistique. Notons aussi que, de ces neuf projets, huit sont portés par des femmes, dont sept sont des personnes autochtones, noires ou de couleurs.

En quoi ces engagements sont-ils « forts » ? D'abord, dans leur dimension collective : ils exigent tous de se lier à d'autres, non seulement des destinataire (le public, par exemple), mais des collaborateur·rice agissant·e : « [S]ans quelqu'un comme ma collègue [K – une artiste], qui est capable de lire des textes puis de les comprendre, je ne pourrais rien faire. Puis sans [L – une artiste], non plus. » (part. 2) Ensuite, car par ce geste collectif, ils fondent (ou cherchent à fonder) quelque chose qui n'était pas là avant<sup>175</sup>. Et

---

<sup>175</sup> On pourrait vouloir faire entrer les œuvres d'art dans cette catégorie des choses qui n'étaient pas là avant, mais la nature de la chose est importante lorsqu'il est question de politique. Hannah Arendt (2012) distingue ainsi l'œuvre de l'action. Dans l'œuvre (qu'Arendt entend dans un sens qui excède, mais englobe l'œuvre d'art), l'humain crée des formes destinées à survivre au passage du temps – et notamment à pérenniser la mémoire des actions. L'œuvre d'art, telle qu'on la pense en Occident, n'invite pas au mouvement, mais à la contemplation. Au geste privé de la création de l'œuvre, Arendt oppose la publicité de l'action, qui advient toujours devant d'autres et avec d'autres, avec toute la fragilité et l'incertitude que suppose ce processus. Les « choses » nouvelles dont il est question dans les engagements que je qualifie de « forts » créent au contraire du rassemblement en vue d'un mouvement collectif.

parce qu'ils cherchent à instituer ce qui n'est pas plutôt qu'à prolonger ou réformer ce qui est, ces gestes prennent place hors du déjà-institué, c'est-à-dire hors des institutions<sup>176</sup>.

Bien que les divers engagements signalés par les artistes s'inscrivent dans un spectre continu de possibilités – et que chaque artiste puisse en activer plus d'un – on peut dégager deux tendances. La première se rattache davantage à la pensée libérale. La personne se lie à elle-même : le soi est le lieu de l'attachement. Le soi s'informe, il est politiquement « conscient ». Il peut aussi se lier aux autres par la parole : s'exprimer ou exprimer ses opinions, entrer en dialogue, écrire des lettres aux élu-es ou dans les médias, ou intervenir dans les médias sociaux. Son geste s'inscrit soit dans la sphère privée de l'individualité, soit dans l'arène politique qu'est l'espace public, sur un mode délégatif (influencer ses représentant-s, son public) ou délibératif (se rassembler pour échanger des idées).

Ce qui reste absent, dans ces formes d'engagements – et qui caractérisera la seconde tendance –, c'est le fait de se lier à d'autres *par des actes*. C'est-à-dire, des gestes qui instituent, qui amorcent de l'inédit. Dans cette autre tendance, la personne s'engage hors d'elle-même, à d'autres qu'elle-même, dans un geste commun visant à changer quelque chose (et non simplement à représenter ce quelque chose sous un nouvel angle, un nouveau regard – ce que fait toute œuvre d'art). Appelons ces formes d'engagements

---

<sup>176</sup> On contestera peut-être mon choix de ne pas inclure dans la catégorie des engagements « forts » l'implication bénévole dans les organismes culturels, qui est fréquente et nécessaire au bon fonctionnement de ces derniers (part. 4, 6, 8, 20 et 25). L'élément de commencement a été déterminant dans ce choix, bien que ces espaces deviennent aussi, parfois, des espaces de luttes et de décisions (et donc, politiques). En tous les cas, il faut souligner l'apport essentiel de ces contributions à la vitalité des communautés artistiques.

« radicales »<sup>177</sup>. Les neuf exemples d'engagement « fort » énumérés plus haut appartiennent à cette tendance.

\*

À l'amorce de cette recherche, en 2017, mes attentes en matière d'engagement politique des artistes étaient modestes. Partant de mes propres observations du milieu, je pensais ne trouver qu'une minorité d'artistes suffisamment intéressé·es par la politique pour s'y impliquer<sup>178</sup>. Qu'une majorité d'artistes se déclare engagée politiquement – sans même compter les personnes préférant l'expression « engagé·e socialement » – m'a pour le moins surprise. Serait-ce le signe d'un vent tournant en faveur de l'art engagé – stimulé, peut-être, par l'intérêt récent des institutions pour les œuvres critiques des artistes des groupes minorisés, mais aussi par le poids de l'angoisse accompagnant l'urgence climatique<sup>179</sup> ? Bien que les personnes interviewées aient été sélectionnées d'abord en fonction de leur profil socioculturel, il est possible que les personnes plus intéressées par les enjeux politiques aient été davantage interpellées par l'invitation, en raison des thèmes

---

<sup>177</sup> Je ne ferai pas l'exercice de distribuer chaque geste dans une catégorie; ce n'est pas l'objectif de cette recherche que de générer des données statistiques. Certains gestes résistent d'ailleurs à une attribution claire. L'implication dans un organisme de type centre d'artiste, par exemple, se situe quelque part à la lisière des deux catégories. Comme le soulignent plusieurs participant·es, ces organismes se sont institutionnalisés avec le temps, mais plusieurs ont conservé des structures politiques horizontales et mobiles, où il est encore possible de créer davantage que des bifurcations de style.

<sup>178</sup> Lorsque, à la suite de la première édition de la Journée sans culture et de la parution de la publication qui en découlait, nous avons voulu recruter des travailleur·euses de l'art pour prendre en charge une seconde rencontre, nous avons déchanté. Bien que trois cents personnes aient participé à la rencontre de 2015, que des dizaines aient prêté main-forte à un moment ou à un autre et qu'un grand nombre de participant·es aient affirmé qu'une seconde édition devait « avoir lieu » (spontanément ?), les candidat·es à un travail d'organisation – c'est-à-dire, à l'acte de faire naître – furent quasi inexistant·es. Quant à nous, nous étions lessivé·es.

<sup>179</sup> Plusieurs participant·es ont mentionné la crise environnementale, parfois comme source d'angoisse (part. 18), au point de remettre en cause la pertinence de faire de l'art dans le contexte d'urgence climatique : « And then, of course, there is the climate crisis and all of the... [...] It just feels like there's this emerging apocalypse and they're just so many ethical questions about making work right now. So, it's quite overwhelming. » (part. 16)

abordés. Néanmoins, comme on l’a vu, l’intérêt pour la chose politique peut se concrétiser de multiples façons, qui souvent n’ont rien à voir avec un engagement politique « radical ». D’ailleurs, le degré d’engagement rapporté par les artistes diminue fortement si l’on se concentre sur des formes d’engagement politique qui incluent à la fois la dimension collective et l’aspect de commencement – si l’on observe les actes et non seulement les paroles.

Bien que les deux tendances, libérale et radicale, soient présentes dans les réponses des participant-es, la seconde l’est beaucoup moins. Elle s’avère aussi distribuée de manière inégale entre les genres et les groupes ethnoculturels. Il faut se demander *qui* est engagé-e, et non seulement *s’il y a* engagement. Je m’attendais à ce que le degré d’engagement politique soit plus élevé chez les femmes et les personnes racisées, pour la simple raison que ces groupes rencontrent beaucoup plus d’adversité et qu’ils ont tout intérêt à remettre en cause l’état du monde<sup>180</sup>. On retrouve aussi, chez les unes comme chez les autres, une importante tradition d’art militant<sup>181</sup>. Si l’on se fie à l’autoévaluation de leur engagement par les artistes, dans leur pratique, les résultats sont similaires d’un groupe ethnoculturel

---

<sup>180</sup> Une référence isolée, mais révélatrice : lors de l’événement militant Journée sans culture (2015), qui rassemblait des travailleur-euses de l’art du Québec pour une journée de grève et de discussion, les autres organisateur-ices et moi avons réalisé qu’environ 80 % des personnes présentes étaient des femmes. Ce constat a donné lieu à une discussion publique au centre d’artistes La Centrale-Galerie Powerhouse, le 5 décembre 2015, et à une mise en dessins et textes de celle-ci par l’autrice et artiste Julie Delporte (2016).

<sup>181</sup> Pour une anthologie de l’art féministe centrée sur les États-Unis, voir Robinson (1987), aussi autrice d’une anthologie d’écrits féministes critiques sur l’art (2015). Sur l’art féministe contemporain et ses enjeux au Canada, voir Davis (2017). Sur l’art féministe au Québec depuis les années 1970, voir Charron, Lafortune et St-Gelais (2019), et, de manière générale, les écrits de Rose-Marie Arbour (2000; 1999; 1980; 1975). Au sujet de l’art des personnes afro-descendantes dans l’histoire canadienne, voir Nelson (2019). Voir également Gagnon (2000) et Gagnon, Bailey et Fung (2002) pour des analyses critiques de la place des personnes racisées dans le système de l’art canadien. Pour une perspective décoloniale sur l’histoire de l’art au Canada, voir Morton, 2022. Pour une collection d’auteur-rices contemporain-es autochtones au Canada, voir Calvert, 2019. Je m’en tiens ici à des ouvrages centrés sur des pratiques artistiques reconnues par les institutions occidentales, mais on gardera à l’esprit que les militantismes utilisent et développent des stratégies et des formes proches de l’art, sans pour autant que celle-ci soient revendiquées ou reconnues comme tel.

ou d'un genre à l'autre : 10 artistes noir·es, de couleurs ou autochtones sur 10, et 14 artistes blanc·hes sur 16, se disent engagé·es politiquement ou socialement<sup>182</sup>. Cependant, l'écart devient très apparent si l'on observe les types d'engagements pris – libéraux ou radicaux – tant en matière de genre qu'en matière d'appartenance ethnoculturelle. Cet écart s'aligne aux multiples analyses, statistiques et commentaires au sujet de l'inégale distribution du travail de soin entre les genres et les groupes ethnoculturels (Glenn, 2021).

## 5.2 Engagement et communauté

J'ai examiné dans le chapitre précédent les relations qu'entretiennent les artistes avec le milieu professionnel de l'art, c'est-à-dire avec l'ensemble de structures de pouvoir établies, cristallisées en institutions et en hiérarchies. Le milieu professionnel est cet espace politique structuré sur un plan vertical, obéissant à des politiques d'accès et d'exclusions déterminées de l'intérieur. Cette structuration verticale et basée sur des rapports d'autorité génère des dynamiques de compétition et d'élections où les règles sont déjà écrites, et qui s'inscrivent dans un jeu à somme nulle où, comme dans le système parlementaire canadien, les gagnants raflent tout. Les autres attendent aux portes que quelqu'un·e les laisse entrer.

Je me suis ensuite intéressée à d'autres relations, celles des artistes à ce qu'ils considèrent comme leurs communautés. À l'inverse de leurs relations au milieu, celles-ci apparaissent comme des espaces de soutien et de réconfort, où la compétition cède le pas à la réciprocité, voire au don :

---

<sup>182</sup> Le nombre important de réponses indéterminées au sujet de leur engagement hors de la pratique ne me permet pas de fournir une évaluation chiffrée probante de cet engagement.



[M]a carrière en tant qu'artiste ce n'est pas que de produire de l'art. C'est vraiment de travailler pour et avec la communauté pour bâtir et soutenir ma communauté. Et ça, je pense qu'on pourrait dire que pour beaucoup d'artistes autochtones, c'est comme ça aussi. (part. 4)

Pour plusieurs artistes, soutenir sa communauté – qu'elle soit artistique ou ethnoculturelle – fait partie du travail d'artiste, pour des raisons éthiques ou pratiques. Les participant·es 4, 6 et 20 l'affirment explicitement; d'autres en témoignent de façon concrète dans leurs divers engagements.

J'ai finalement cherché à sonder les formes d'engagements politique et social des artistes, concluant à une valorisation générale de celles-ci, ainsi qu'à une grande variabilité dans leur mise en pratique.

Parcourons maintenant le chemin inverse et posons la question suivante : en s'engageant, les artistes participent-iels à la construction de communautés capables de constituer des espaces alternatifs aux politiques verticales des institutions de l'art – institutions qui, de leur propre aveu, leur offrent peu de liberté et d'agentivité politique? Pour qu'elles le soient, ces communautés doivent être investies d'une réelle culture politique et basées sur la rencontre entre des humains égaux et sur l'action collective. Elles doivent aussi constituer une alternative viable, économiquement et idéologiquement, aux lieux reconnus du milieu professionnel établi. Comme artistes, il faut nous demander ce que nous faisons, politiquement, de ces communautés, et si nous sommes capables d'adhérer à un imaginaire de la pratique artistique qui puisse renoncer à une reconnaissance par les « grandes » institutions de l'Art.

Je reviendrai sur cette dernière question au chapitre 7, dans lequel j'examinerai l'hypothèse selon laquelle un désir de capture institutionnelle rivaliserait puissamment,

chez les artistes, avec celui de liberté. Pour l'instant, j'aimerais approfondir quelques remarques sur ce que peut faire une communauté, et ce qu'elle peut apporter en ce qui a trait à la liberté.

### *5.2.1 Communauté, transindividualité et économie du don*

Il y a du collectif dans le monde de l'art. Beaucoup de collectif. Organismes autogérés, organes de création multicéphales, compagnies de danse et de théâtre, groupes rassemblant des artistes de telle ou telle orientation ou identité : les artistes inventent des formes alternatives de communauté, en marge des forteresses institutionnelles, pour échapper à l'invisibilité, à la compétition et à l'atomisation. Or, ces communautés marginales, souvent pensées comme des tremplins, finissent par être intégrées aux mêmes circuits de valorisation que les institutions. Beaucoup d'artistes les fréquentent à ce titre, sans s'y attacher. Les centres d'artistes autogérés, par exemple, constituent un vaste réseau de lieux de recherche et de diffusion pour les artistes en arts visuels au Canada<sup>183</sup> : en cinquante ans, ceux-ci sont passés d'espaces autogérés par et pour une communauté fondatrice, à des espaces de diffusion et de production pour le « milieu »<sup>184</sup>. Selon une logique gestionnaire visant à éviter les conflits d'intérêts, les personnes qui les administrent ne peuvent pas être incluses dans leur programmation : ils deviennent donc des lieux de passage pour des

---

<sup>183</sup> La Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCCC-CCCAA, ou ARCA), qui a pour mission de défendre la culture des centres d'artistes au Canada, représente près de 190 organismes (site web de l'ARCA).

<sup>184</sup> L'artiste A.A. Bronson, par exemple, a écrit sur ce passage d'une culture alternative à une culture qu'il qualifie de muséale (Bronson, 1983; Khonsary and Podesva 2012). En raison de leur dépendance au financement de l'État, Amber Berson, dans sa thèse sur les influences féministes dans les centres d'artistes autogérés canadiens, préfère parler d'espaces « parallèles », plutôt qu'alternatifs (2022). D'autres références importantes sur les centres d'artistes, leur histoire et leurs politiques incluent : Bonin, 2010; Foss, Paikowsky and Whitelaw, 2011; Labossière, 2008; et Nemiroff, 1985.

artistes qui, souvent, n'en étaient même pas membres, le temps d'une résidence ou d'une exposition.

Deux logiques entrent en conflit dans la relation des artistes à ces communautés : une logique de solidarité et une économie d'intérêts privés. Une « communauté » d'artistes qui se font mutuellement de la publicité gratuite sur leur compte Instagram appartient à la seconde. La relation est transactionnelle et vise à soutenir les intérêts personnels des individus qui s'y rencontrent. Mais une communauté peut être et faire plus que cela.

Gilbert Simondon (1924-1989) a proposé les notions d'individuation et de transindividualité, qui permettent d'envisager le collectif dans une perspective non transactionnelle et en deçà de toute individualité souveraine (cité dans Combes, 1999)<sup>185</sup>. Simondon a élaboré une théorie des relations humaines qui n'est pas fondée sur le sujet souverain et stable, comme dans la tradition philosophique occidentale classique, mais sur des êtres interdépendants et toujours en transformation. Dans ce processus, qu'il nomme « individuation », l'être vivant – y compris l'humain – se transforme *dans la relation* au monde et aux autres êtres, pour réaliser des potentialités qui sommeillent en lui. Il dépend toujours de l'autre – c'est-à-dire du collectif – pour accomplir ces potentialités et, dans cette rencontre, l'autre se transforme également. Conçu ainsi, le collectif n'est pas l'addition d'individus autonomes, mais la somme des relations qui unissent des êtres à d'autres êtres, lesquels s'affectent les uns les autres. C'est dans cet espace collectif que l'humain peut dépasser la part d'incomplétude (la part « préindividuelle ») qu'il porte en lui, et échapper à l'angoisse qui l'accompagne.

---

<sup>185</sup> Ma lecture de la pensée de Simondon est entièrement redevable du livre de Muriel Combes, *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel* (1999).

Par opposition à cette conception du collectif comme espace d'entre-affections, la communauté transactionnelle correspondrait à ce que Simondon nomme l'« interindividualité » :

Dans la relation interindividuelle, l'individu entre en relation aux autres et s'apparaît à ses propres yeux comme une somme d'images sociales. C'est pourquoi Simondon nous dit qu'il s'agit moins d'une véritable relation que d'un « simple rapport », dans lequel le moi est « saisi comme personnage à travers la représentation fonctionnelle qu'autrui s'en fait » (IPC, p. 154) (Combes, 1999, p. 37 – les citations sont de Simondon, dans *L'individuation psychique et collective*).

Ce genre de relation rappelle la description par Richard Sennett (1979) de l'espace public contemporain comme espace d'apparaître et d'exposition du soi en tant que personnalité – ce qui, pour le sociologue, correspond à une disparition du politique. Cette forme de relation s'harmonise en tous points au système de valorisation qui prévaut dans le monde de l'art professionnel, où la valeur première reste l'originalité du sujet souverain. La maison d'encan Christies's ou la Galerie Gagosian n'ont aucun intérêt à mettre en évidence les multiples réseaux de soutien qui ont permis à leurs poulains et pouliches ou aux objets qu'elles vendent d'atteindre la notoriété qui est la leur. Elles n'ont d'ailleurs pas à le faire, selon une perspective qui fait du collectif un simple lieu de passage, la scène d'un échange contractuel de services entre des individus, où certains gagnent et d'autres perdent.

Les artistes, tout aussi dépendant-es des autres soient-iels à toutes les étapes de leur travail, sont de facto lié-es à ce que Sloterdijk décrit comme une économie érotique (Sloterdijk et van Tuinen, 2014). Bernard Stiegler va dans le même sens lorsqu'il dépeint le capitalisme comme une économie libidinale (2006; 2009). Cette économie érotique ou libidinale se retrouve aussi dans le champ de l'art. C'est non seulement l'objet artistique, l'œuvre d'art, qui se meut dans cette économie fondée sur le désir (désir des acheteurs de posséder, désir des vendeurs de s'enrichir, etc.), mais l'artiste même. L'artiste est

essentiellement intégré·e au milieu de l'art en tant qu'objet d'un désir, et en tant qu'iel-même en attend quelque chose. Dans l'économie libidinale-érotique qui est la nôtre, ce quelque chose dans lequel s'investit son désir peut être la gloire, la reconnaissance, la richesse, l'amour que nous portent les autres. Ce désir est, dans presque tous les cas, activé par des structures et des discours qui l'orientent vers des formes de satisfaction individuelle, satisfaction qui se mesurera par rapport à celle des autres individus : dans ce libre marché des personnalités, la satisfaction des désirs de gloire, de reconnaissance ou de richesse ne peut être atteinte qu'en fonction de l'insuccès des autres.

Cependant, le propre de l'économie capitaliste, en tant qu'elle fonctionne à travers l'activation des désirs, est précisément de ne jamais les satisfaire. Au point où Stiegler parle d'un stade d'épuisement du désir, que nous aurions plus ou moins atteint et qui signerait la mort du capitalisme tel qu'on le connaît (2006; 2009). C'est bien en raison de cet achoppement du désir, que rencontre tout·e artiste à un moment où à un autre, que la question de la communauté doit être sérieusement abordée, en tant que ce qui pourrait recueillir nos libidos sacrifiées.

Contre l'économie érotique, Sloterdijk invite à mobiliser une économie dite thymotique (« *thymotic economy* ») (Sloterdijk, 2014). Suivant une lecture straussienne de Platon, le *thymos*, opposé à l'*eros*, est la part orgueilleuse de l'humain, qui chez les Grecs anciens résonnait avec l'honneur, la guerre, la colère, mais aussi la générosité. L'économie thymotique de Sloterdijk est une économie du don, fondée non pas sur ce que l'humain attend, mais sur ce qu'il peut offrir. Une proposition qui, transposée dans le monde de l'art, se heurte à des obstacles très concrets. C'est une chose de rappeler une défunte économie du don sans retour, dans laquelle les riches avaient le devoir de dépenser au bénéfice de la

communauté – comme le fait Bataille dans *La part maudite* et dans *La notion de dépense* –, c'en est une autre de préconiser le don entre des personnes dont la subsistance n'est pas assurée. Un des défis majeurs est de parvenir à ouvrir la sphère de circulation du don sans que le tissu collectif ne perde sa substance. Autrement dit, il s'agirait de pouvoir donner au-delà de l'échange immédiatement comptable (c'est-à-dire sans recevoir immédiatement en retour, et sans savoir à qui exactement profitera le don), sans pour autant que le « don » libre d'attaches ne devienne la proie d'une capture par certains individus. Bref, il s'agit de trouver les moyens de donner au collectif et non à l'individu – et que le collectif nourrisse en retour ceux qui y contribuent. Un tel objectif exige des formes de clôture, et donc de communautés dans lesquelles cultiver la réciprocité, mais aussi le *devenir-ensemble* dont parle Simondon – plutôt que le *devenir-grâce-à*. Il exige aussi une attention au local, et à l'ici et maintenant, des termes encore une fois peu valorisés par le système de l'art.

Si le don ne demeure pas dans la sphère collective, mais est redirigé de façon disproportionnée vers un ou quelques individus, le constat d'une absence de retour du don risque de générer colère et ressentiment. Sloterdijk évoque *La vie de Timon d'Athènes*, une pièce de Shakespeare dans laquelle le personnage principal, ayant donné tout ce qu'il possédait, s'aperçoit que personne n'est prêt à lui rendre la pareille lorsqu'il se retrouve dans le besoin. Sa découverte le fait entrer dans une grande colère et il se trouve dès lors habité par un féroce désir de vengeance contre la ville qui l'a trahi.

Un exemple concret et positif de la rencontre entre la colère et la générosité dans un collectif politique se trouve dans un groupe de partage créé au printemps 2020 par des personnes du milieu littéraire québécois, dans la foulée du mouvement #MeToo (Montpetit, 2020). Des travailleur-euses du milieu, des femmes et des minorités de genre, se sont

rassemblé·es pour partager leurs expériences de violences sexuelles et de harcèlement dans la sphère littéraire. La mise en commun des récits constituait une occasion de relation transformatrice, tant pour les personnes qui les partageaient et les recevaient que pour le milieu littéraire dans son ensemble, auquel le groupe a adressé une lettre (Collectif, 2020). Les signataires demandaient au milieu littéraire d’agir pour protéger les auteur·rices contre les violences à caractère sexuel. Colère *et* générosité ont ainsi propulsé la création d’un espace collectif transformateur, qui en profitant à tous·tes ne profitait à personne en particulier.

Ces deux récits rappellent ce constat, fait par Henk Oosterling, que le don est un *pharmakon*, à la fois poison et cure (Oosterling, 2014) :

Inter-est or being interested means you’re prepared to open up and accept the unpredictable, yet without anticipating fear or feeling threatened. It’s a non-pecuniary value. [...] Interesse in German or Dutch is, first of all, an open attitude towards the world... You’re in for the gift as a *pharmakon*: the ambivalent gift that can be both blissful and poisonous. (p. 109)

Peut-on, comme artistes, accepter cette ambivalence entre le poison et la cure : l’ambivalence de la posture même de l’« inter-est », c’est-à-dire de sa nature relationnelle ? Un *inter-est*, précisons-le, est ce qui se situe à *côté* de l’intérêt monétaire, et qui peut-être s’y oppose. S’intéresser ou se lier à l’autre en tant que singularité, plutôt que comme marchepied, constitue peut-être, pour l’artiste, l’exemple parfait d’une « dépense improductive ».

Se lier à d’autres, voilà aussi une manière de penser l’engagement en dehors de sa dimension militante, qui rebutait tant les artistes interviewé·es par Ève Lamoureux (2006). Dans une conférence prononcée à l’Institut des Hautes Études des Communications Sociales (21 février 2013) et qui portait sur les politiques des milieux scientifiques, la

philosophe Isabelle Stengers interrogeait les effets délétères de la mobilisation sur nos capacités à agir politiquement – si l’on entend l’agir politique comme un commencement. La mobilisation, rappelle-t-elle, consiste à demeurer mobile, en dépit des obstacles éventuels. Ce principe de mobilité, auquel s’abreuve le capitalisme au moins autant que le militantisme, enjoint à écarter l’hétérogène – tout ce qui remet en question la logique interne du milieu – dans la mesure où celui-ci pourrait entraver la marche somnambule de l’être mobilisé. Stengers compare de fait les scientifiques « mobilisés » par la logique d’avancement de la science à des somnambules suspendus au-dessus d’un gouffre : « S’ils venaient à s’y intéresser [aux questions qui ralentissent], ils perdraient leur créativité somnambulique. Ils douteraient, ils hésiteraient, et ils tomberaient. » (2013, 1 :03 :30) Ce qu’elle nous dit des scientifiques pourrait tout aussi bien s’appliquer aux artistes, qui évoluent dans un monde où le mouvement, la liberté sans entraves et la poursuite des impulsions sont considérés comme des signes de grandeur. Dans ce monde, les considérations éthiques, politiques, ou même une simple attention à son propre bien-être, apparaissent comme des entraves à la créativité.

Barnard Aspe résume ainsi le problème d’une conception militante de l’engagement, partagée entre l’art et l’activisme :

L’usage même du vocable [d’engagement] fait symptôme d’une mise à distance, par quoi la politique est soit dissoute dans une forme de l’agir « créateur », soit projetée dans l’extériorité d’une action citoyenne, militante et festive. [...] Tout le problème est au contraire de faire que ce qui est porteur de vie soit comme tel apporté dans les « actions » [...] Il n’y a pas de problème d’engagement, il y a seulement le problème du lien, du nouage entre ce qui fait la vie, ce qui la fait tenir, et ce qui fait la politique. (2006, p. 19)

Aspe s’en prend à la fois à l’idéalisation du militantisme « radical » et à celle de l’artiste « engagé-e » dans son art : l’art « sans compromis » et l’agencement de vies collectives



« résistantes » [dans le militantisme] réalisent « cet idéal selon quoi l'accomplissement de soi est *comme tel* l'acte le plus radicalement politique » (2006, p. 18). Ce qui nous ramène, encore une fois, au discours préconisant l'incarnation de la lutte politique dans le sujet politique souverain, mais aussi au problème de l'entre-soi de l'art, qui reproduit en quelque sorte le modèle de la souveraineté du sujet en l'appliquant à un champ, dont il s'agit de défendre l'autonomie.

À l'artiste comme incarnation exemplaire de l'être exceptionnel – auquel fait écho l'exceptionnalisme de l'art – on pourrait opposer une vision radicalement inverse, inspirée par la notion de singularité chez Jean-Luc Nancy (1940-2021). Philosophe de l'après-Holocauste, Nancy invite à repenser les conditions de la communauté à la lumière des dérives fascistes et communistes du terme, avec leur « délire d'une communion incarnée » (Nancy, 1983, p. 48). Comme Simondon, il défend une conception relationnelle, et non additive, de la communauté (que Simondon désignerait plutôt comme le collectif). La communauté est un espace de relation entre des êtres qui y apparaissent dans leur singularité, cette dernière se révélant précisément dans l'espace qui existe et persiste entre les êtres. L'altérité est la condition de la communauté, et non la communion qui, en résorbant toute distance, effacerait à terme la possibilité même d'une communauté. La singularité, telle que l'entend Nancy, n'est pas l'unicité de l'individu souverain, mais le signe d'une altérité qu'il faut savoir accueillir pour que la liberté soit possible. Il y a communauté parce que, dans l'espace où j'apparaîs devant l'autre et où l'autre m'apparaît, je reconnais ma finitude, ma non-souveraineté. Avec la singularité, on quitte le domaine du « moi » pour entrer dans celui du « je » :

Ce n'est pas l'espace des « moi » – sujets et substances, au fond immortels – mais celui des je, qui sont toujours des autrui (ou bien, ne sont rien) [...] Ce n'est pas une

communion qui fusionne les moi en un Moi ou en un Nous supérieur. C'est la communauté des autrui. (Nancy, 1983, p. 25)

L'être singulier, plutôt que de s'opposer à l'autre, dépend de cette autre singularité pour révéler la sienne. Transposée dans le contexte de l'art, la notion de singularité invite à déboulonner (à nouveau, mais il semble qu'il faille toujours le faire) la figure de l'artiste comme sujet souverain que nous a léguée l'historiographie allant du romantisme aux néo-Avant-gardes. Cela implique de moins penser la liberté comme l'expression d'une agentivité individuelle, pour nous intéresser davantage au milieu dans lequel intervient cette agentivité. Cultiver la liberté, dans cette perspective, demande que l'on s'intéresse à l'espace entre les êtres, car c'est dans cet espace et dans les liens qui s'y créent que réside la liberté – et non dans l'être même.

Cela exige aussi de désinvestir le sujet souverain comme porteur de la liberté politique. Dans *La communauté qui vient* (1990), Giorgio Agamben s'est aussi fait l'avocat du potentiel politique de la destitution du sujet. La communauté future, celle par laquelle pourrait advenir le salut, est celle des êtres *quelconques*<sup>186</sup>. L'« être quelconque » est celui qui existe *ainsi*, en deçà de tout prédicat qui viendrait le qualifier de l'extérieure :

Car si les hommes, au lieu de chercher encore une identité propre dans la forme désormais impropre et insensée de l'individualité, parvenaient à adhérer à cette impropriété comme telle, à faire de leur propre être-ainsi, non pas une identité mais une singularité commune et absolument exposée, si, autrement dit, les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement *le* ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accèderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet, à une communauté qui ne connaîtrait plus l'incommunicable. (Agamben, 1990, p. 66-67)<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Dans la lignée de Nancy, Agamben emploie aussi, occasionnellement, l'expression de « singularité quelconque » pour désigner cet être quelconque.

<sup>187</sup> Pour Agamben, l'être quelconque est le centre de gravité à partir duquel peut s'organiser la destitution du pouvoir de l'État : « [Q]ue des singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité [...] constitue ce que l'État ne peut en aucun cas tolérer. Car l'État, comme l'a montré Badiou, ne se fonde pas

Voilà qui heurte de front la valorisation commune de l'artiste sur les bases des attributs qui le distinguent des autres, de la moyenne des gens, et même, parfois, de l'humanité (plus grande est la distinction, plus grand serait l'art). Comme me le lançait une militante anarchiste lors d'une discussion publique que j'avais organisée, en 2013, sur l'engagement politique des artistes :

Depuis tout à l'heure tu dis « artiste, artiste, artiste », et moi j'entends « autiste », à la limite. Ça peut être une autre identité – pas que vous êtes des autistes, mais ça pourrait être « homosexuel·le », « en tant que femme », « en tant que noir·e »... Y a toujours un attachement à ce prédicat d'artiste [...] C'est ça votre problème : vous êtes coincé·es dans ce prédicat d'artiste qui vous empêche d'agir! (Brunette, 2013)

Je pense aujourd'hui qu'elle avait raison (et qu'elle avait lu Agamben). Comment, en effet, agir – et surtout, se regrouper pour agir – si la base de l'action est cette identité, cette subjectivité individuelle qu'il faut non seulement défendre, mais encore défendre selon les critères de la « bonne » individualité que nous prescrivent les règles du jeu de l'art contemporain? Les artistes sont-ils capables de faire communauté dans leur être quelconque, et donc de valoriser ce qui les lie aux autres, plutôt que cette valeur *monnayable* que constitue leur individualité distincte?

On retrouve un raisonnement similaire à ceux de Nancy et d'Agamben dans l'appel à l'incomplétude formulé par Fred Moten et Stefano Harney dans *All Incomplete* (2021). Les auteurs enjoignent à s'approprier cette qualité « incomplète » des personnes qui font obstacle aux flux des capitaux, et au nom de laquelle les pouvoirs interviennent pour les refaçonner selon leurs besoins. On pourrait parler d'une infrapolitique (*infrapolitics*), un terme proposé par James C. Scott (1990) pour désigner les tactiques politiques qui se

---

sur un lien social, dont il serait l'expression, mais sur sa dé-liaison, qu'il interdit.[...] La singularité quelconque [...] est le principal ennemi de l'État. » (1990, p. 89-90)

déployent en deçà de la sphère publique et qui sont le moyen de résistance privilégié des subalternes. Il s'agit, comme chez Foucault, de refuser l'interpellation à être le sujet du capital, le sujet de l'État, pour s'absorber dans la communauté qu'ouvre l'incomplétude – mais on pourrait aussi bien dire la finitude ou l'être-ainsi de l'être. Se rendre insaisissable par les catégories qui accrochent les individualités à une place, une façon d'être et de vivre – la façon d'être artiste, par exemple, désengagée du monde pour mieux s'engager à l'objet art :

[T]here's this interesting trend in the contemporary art movement, where you say the word "contemporary" and yet, somehow, it should not be connected to our contemporary world (laughing). It's like... Yeah, contemporary but yet somehow distant. (part. 21)

Le collectif, plus qu'une accumulation de puissances individuelles, peut être le lieu où l'individualité cède à l'individuation, c'est-à-dire à une transformation conjointe des subjectivités et de leur milieu. Dans cette transformation réside la possibilité qu'un engagement, conçu comme un lien des singularités et leur milieu, devienne une véritable proposition politique.

### **5.3 Subjectivations et luttes antiracistes : quelques remarques sur les politiques canadiennes de reconnaissance et d'inclusion**

La prémisse du débat sur l'authenticité est celle de l'individualisme. Nous, gens des peuples indigènes, ne nous concevons pas comme séparés de notre peuple ni de notre terre. Cette prémisse et l'importance qu'elle accorde à l'authenticité sont contraires aux épistémologies indigènes, dans lesquelles l'identité n'est pas un phénomène isolé.

– Patricia Monture (2017, p. 21)

L'un des aspects complexes de ces appels à embrasser des subjectivités qui se forment d'abord dans leur relation aux autres est leur positionnement, explicite ou implicite, à l'égard des politiques identitaires. Théories politiques de l'anonymat<sup>188</sup>, les propositions d'Agamben, Nancy, Aspe, Moten et Harney sont aussi des appels à se défaire des identités (ou d'un certain rapport à l'identité), dans la mesure où celles-ci représentent des poignées par lesquelles l'État et le capital se saisissent des êtres. Il n'y a qu'à penser, par exemple, à l'usage des « cartes de statut d'Indien » émises par le gouvernement canadien pour départager les autochtones « émancipé·es » (c'est-à-dire assimilé·es) des autres, qu'il faudra gérer par des mesures de contrôle dédiées. (Dickason, 1996, p. 246-249) On pourrait aussi invoquer la classification des personnes racisées dans les Caraïbes et aux États-Unis, sous les régimes esclavagistes, selon la part de sang « noir » dont héritait une personne donnée (N'Diaye, 2006). Les identités permettent ainsi aux instances de pouvoirs de classer les individus selon leurs « problèmes » et de créer les formes d'interpellation appropriées pour les régler<sup>189</sup>.

Pour Simondon, la destitution de la communauté dans sa forme additive (comme agrégat d'individus souverains) implique alors de

déposer ce qui en elle [la communauté] empêche la perception de l'existence de [*sic*] préindividuel en soi et la rencontre du transindividuel : les identités, les fonctions, tout le réseau du « commerce » humain [...] qui assigne à chacun sa place au sein de l'espace social. (Combes, 1999, p. 38)

Ce qui ne veut pas dire de renoncer à son individualité, mais de la faire advenir, dans toutes ses potentialités, par la rencontre des autres. Comment cette exigence dialogue-t-elle avec

---

<sup>188</sup> Les lecteur·rices qu'intéressent aux politiques de l'anonymat pourront s'aventurer dans deux essais d'Érik Bordeleau, *Foucault anonymat* (2012) et *Comment sauver le commun du communisme* (2014).

<sup>189</sup> C'est ce que défend Wendy Brown dans *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity* (1995), évoqué au chapitre précédent (section 4.1.2).

le courant politique qui s’empare des identités – et en particulier, des identités jugées indésirables – pour créer des communautés d’individus capables de se reconnaître entre eux et, à partir de cette reconnaissance d’une expérience conjointe, de faire entendre leurs voix?

Cette question énorme échappe au cadre de cette recherche, et je laisse à d’autres le soin de s’y aventurer. Néanmoins, certaines interventions des participant-es signalent l’importance, dans leurs réflexions, de l’enjeu de la récupération basée sur les identités, et leur désir d’y échapper. Plusieurs artistes racisé-es ou autochtones contestent explicitement le discours de l’inclusion adopté par nombre d’institutions artistiques, demandant plutôt à celles-ci d’agir dans le sens d’une extension du droit à définir ses propres règles et à gérer ses propres ressources. Iels appellent à une autonomie culturelle de leurs communautés et non à leur intégration au sein de la norme : « So, are you dragging people of colour into the world that you are familiar with and want to diversify, or are you allowing people of colour to live within their own realities » (part. 15) ?

Une autre artiste exprime son malaise à s’identifier à des groupes minorisés pour obtenir du financement (part. 26). L’une veut imaginer un futur différent (part. 3), une autre s’affirme libre indépendamment du regard des autres (part. 13). Il y a une résistance, chez ces artistes, à travailler dans les catégories identitaires que leur propose l’État qui, dans le contexte d’un formulaire, sont bien sûr coupées de l’espace collectif qui en avait fait des armes de résistance politique. La relation est désormais administrée de l’extérieur et organisée à la manière d’un panoptique, entre des sujets atomisés et un organe central. Paradoxalement – mais la pratique artistique professionnelle est tissée de paradoxes –, iels

les utilisent *aussi* pour transiger avec l'État et le marché, pour en tirer des ressources nécessaires, comme tout le monde.

Ce processus d'« institutionalisation des identités » (Monika Kin Gagnon dans Gagnon et Fung, 2002, p. 43) n'est pas nouveau et soulevait déjà les critiques des artistes autochtones, noir-es et de couleur dès la fin des années 1980. À cette époque et au début des années 1990, « [a] period characterized by a proliferation of events and works by artists of colour and First Nations artists in the visual arts » (p. 10), ceux-ci avaient déjà obtenu certains changements dans l'attitude et dans les politiques des institutions artistiques canadiennes, incluant une attention accrue aux pratiques dites identitaires. Or, comme le soulignait déjà Gagnon :

there may be a downside to what became an institutionalizing of identity. It's almost as if a thematic genre developed in part of programming. There seemed to be curatorial expectations and mandates for artists of colour or First Nations artists, that they should actually produce work that explored issues of identity. (dans Gagnon et Fung, 2002, p. 43)

Trente ans plus tard, le concept d'institutionnalisation des identités cerne encore parfaitement les propos de plusieurs des artistes que j'ai rencontré-es, telle cette artiste racisée et neurodivergente qui s'interroge sur ses chances de recevoir du financement pour faire une œuvre sur d'autres thèmes que ses identités (part. 26)<sup>190</sup>. Les choses semblent avoir peu changé entre ces deux vagues d'intérêt pour l'art des personnes de groupes racisés, ce qui accorde du crédit aux inquiétudes formulées par les artistes que j'ai rencontré-es quant à la pérennité des tendances actuelles. Car dès le début des années 2000, Gagnon et Fung faisaient le constat d'un ressac contre les pratiques identitaires (et les artistes qui les portaient) et contre les politiques antiracistes mises en œuvre au cours de la

---

<sup>190</sup> Voir la citation complète dans le chapitre précédent, [section 4.1, p.5](#).

décennie précédente, sur fond d'épuisement, de contre-offensive réactionnaire et de présomption de « it's been done » (Andrea Fatona dans Gagnon et Fung, 2002, p. 41).

On peut s'interroger sur l'évolution des politiques mises en place par l'État canadien à travers le Conseil des arts du Canada, depuis ses premiers efforts substantiels pour instaurer une plus grande équité dans le soutien aux artistes racisé-es<sup>191</sup>. Qu'est-ce qui a changé depuis et qu'est-ce qui pourrait permettre aux changements de la fin des années 2010 d'être plus pérennes que ceux des années 1990? Quels sont les effets de ces politiques d'inclusion et de reconnaissance sur l'agentivité politique des groupes concernés, et quel intérêt l'État canadien trouve-t-il à les implanter?

Les critiques formulées par le penseur d'origine Glen Coulthard au sujet de la stratégie de la « reconnaissance mutuelle » adoptée par l'État canadien pour gérer ses relations avec les peuples autochtones peuvent fournir des éléments de réponses à ces questions. Fruit d'un virage amorcé dans les années 1970, cette stratégie remplace les politiques ouvertement assimilationnistes qui prévalaient auparavant (Coulthard, 2018). Assurément, les politiques d'inclusion des arts et des artistes autochtones dans les politiques du CAC et d'autres institutions publiques ou privées participent de cette stratégie, par laquelle l'État *accorde* une place, à l'intérieur des structures qu'il a lui-même édifiées, aux expropriés de sa propre politique coloniale. Selon Coulthard, la politique canadienne de la reconnaissance opère un déplacement des enjeux décoloniaux, en enterrant la question fondamentale de la restitution des terres sous des mesures de reconnaissance identitaire et culturelle. Cette reconnaissance « mutuelle » n'est ni réciproque ni équitable. L'État en

---

<sup>191</sup> Au sujet des politiques implantées par le Conseil des arts du Canada à la fin des années 1980 et dans les années 1990, voir Andrea Fatona, *Where Outreach Meets Outrage": Racial Equity at The Canada Council for the Arts (1989 – 1999)*, 2011.



définit les termes, avec pour effet que la reconnaissance perpétue en réalité la relation de domination qui prévaut depuis l'instauration du régime colonial : elle œuvre toujours à créer, par les voies détournées d'un discours d'inclusion et de tolérance, des « sujets de l'Empire » : « [L]es puissances coloniales reconnaissent seulement les identités et les droits collectifs des Autochtones dans la mesure où cette reconnaissance ne remet pas en question les fondations juridiques, politiques et économiques de la relation coloniale. » (p. 79)

Portant toute son attention vers la dimension subjective de l'oppression, la politique de la reconnaissance laisse sciemment de côté sa dimension matérielle : ses lois, ses structures politiques et son économie extractiviste. Cette opération est rendue possible par la séparation des sphères culturelles, économiques et politiques, caractéristique de la pensée libérale. (On songera au double jeu des politiques du gouvernement de Justin Trudeau, lequel prétend reconnaître et rectifier les torts posés aux peuples autochtones tout en continuant de développer les industries extractivistes et les réseaux de mines, de puits et de pipelines qui sillonnent les territoires ancestraux des Premiers Peuples.) Or, pour Coulthard, il n'y a pas lieu de distinguer entre ces sphères d'activités, qui font toutes partie intégrante des cultures autochtones. Non seulement cette politique de la reconnaissance n'annule en rien les visées extractivistes et coloniales de L'État – sa soif de terres –, mais elle facilite en fait leur réalisation. Reconnaisant les cultures des peuples autochtones dans une version édulcorée, l'État en évacue toute dimension politique ou économique qui remettrait en question la perpétuation du colonialisme et qui pourrait entraver l'accès aux ressources des territoires (Coulthard, 2014).

Lorsque les artistes racisé·es interrogent la portée réelle des mesures d'inclusion et d'équité, iels touchent pareillement aux limites de politiques implantées par le dominant, suivant ses propres termes et sans aller à l'encontre de ses propres intérêts. Andrea Fatona (2011) constatait un glissement similaire dans la rhétorique du Conseil des arts du Canada lorsqu'à la fin des années 1980, celui-ci mit en place le Comité consultatif sur l'égalité raciale dans les arts (Advisory Committee to the Canada Council for Racial Equality in the Arts – créé en 1989). Selon la chercheuse, l'accueil des critiques des militant·es racisé·es ne se fit qu'au prix d'une transposition du lexique antiraciste dans les termes dilués du multiculturalisme et de l'inclusion. La participante 15, citée plus haut, ne dit pas autre chose.

Est-ce que les artistes qui bénéficient aujourd'hui des récentes politiques d'équité et de l'attention des institutions poursuivront le travail militant de leurs prédécesseur·es, ou constaterons-nous une sorte d'affaïssement, ainsi que le faisait Sharon Fernandez, coordonnatrice des programmes d'équité au Conseil des arts du Canada de 1996 à 2003<sup>192</sup> (dans Gagnon et Fung, 2002, p. 74)? Ce n'est certainement pas à moi de déterminer les avenues que voudront emprunter ces personnes, pour lesquelles des portes autrefois fermées commencent tout juste à s'ouvrir. Il me semble cependant intéressant de considérer la position liminaire dans laquelle elles se trouvent, au seuil d'un système qui les a systématiquement ignorées, blessées et dépossédées, et qui pour cette raison ont créé d'autres lieux et d'autres formes de pratiques. Vont-elles et veulent-elles, aujourd'hui, intégrer ce système? Pourront-elles utiliser les leviers modestes dont elles disposent en ce

---

<sup>192</sup> Les dates d'emploi sont tirées de la page personnelle de Sharon Fernandez sur la plateforme web LinkedIn (Fernandez, s. d.).

moment – et peut-être pour un bref moment – pour changer quelque chose à ses règles?

Comme le demandait Fernandez :

Are we, as artists, so individualistic that cultural inclusion simply becomes a tool of governance to reinforce hyper-capitalistic values using an empty rhetoric of cultural diversity? Or do we have the negotiating power, independent imagination and collective faith to struggle for what political theorist Chantal Mouffe terms an « agonistic » model of inclusion? (dans Gagnon et Fung, p. 76)

#### 5.4 Sur l'agentivité du *calling out*, le choix et la censure molle

Parmi les tactiques qui ont été employées – et qui continuent de l'être – par les groupes minorisés pour contrer les exclusions et oppressions dont ils sont victimes, on en retrouve deux qui font couler énormément d'encre dans les médias : la culture de l'annulation et la pratique du *calling out* (dénonciation publique). L'une et l'autre sont régulièrement pointées du doigt en tant que nouvelle censure ou en tant qu'émanation d'une rectitude morale pesante, voire violente. Les développements théoriques abordés dans ce chapitre me permettent de revenir sur cet aspect fort médiatisé des discussions sur les oppressions et exclusions qui sévissent dans la sphère des arts, ainsi que sur leur relation à la notion de censure. On me permettra ces remarques légèrement redondantes, mais qui donneront plus de profondeur à la conclusion du chapitre 3.

Dans l'histoire de la censure telle qu'on la présente généralement, dans laquelle on se figure le Pouvoir avec ses grands moyens qui claquent, bruyants et incontestables, la relation essentielle est celle qui unit un individu démuni à une institution toute-puissante. L'individu, tel David contre Goliath, se bat à poings nus et seul. Le cas de la culture de l'annulation et des manifestations désignées comme symptomatiques de cette dernière

change la donne : ces pratiques ont mis en évidence une puissance des individus contre l'institution, dans certaines conditions. Dans ce contexte où se révèle une capacité des individus, regroupés autour d'un geste ou, parfois, d'un discours commun<sup>193</sup>, plusieurs contestent la pertinence de rattacher ces pratiques au spectre de la censure. Les activistes tendent à invoquer le fait qu'ils ne sont pas des institutions ni l'État pour repousser vite fait l'accusation. Or se cantonner à la question « qui l'exerce? » me semble faire un peu rapidement abstraction d'autres questions importantes : « quelle est la puissance effective de l'exercice? », ou encore « quelles sont les possibilités pour la personne censurée de résister? » Cela tend à ignorer la puissance et l'impact réels de ces stratégies politiques contemporaines, qui ne se collent peut-être pas à une définition classique de la censure, mais qui, assurément, transforment la parole.

Plus individualiste que l'annulation, la pratique du *calling out* peut se réduire au geste d'une seule personne, qui s'apparente parfois à une tentative de se faire valoir sur la scène des alliances, ou découler d'un rapport clientéliste à l'institution. Mais elle peut aussi intervenir comme stratégie de mise en visibilité, en dévoilant les politiques normalisées – et donc invisibilisées – qui fondent les relations de pouvoir. Elle agit ainsi comme une épée à double tranchant. D'une part, elle s'attaque aux dispositifs de contrôle qui empruntent la voie de la discrétion, tout en en reprenant les modes d'action. Elle leur répond en rendant audible et visible ce qui était tenu caché; et elle leur fait écho en intervenant à son tour dans

---

<sup>193</sup> La part du collectif comme espace relationnel est très variable d'une forme d'annulation à l'autre. Les militant-es peuvent autant se regrouper autour d'une idée que d'une action, et ce regroupement peut se réaliser en présence physique des membres ou de manière purement virtuelle, comme c'est le cas des interventions de *shaming* sur les médias sociaux. Cohabitent ainsi, dans le vaste panorama de la culture dite de l'annulation, des manifestations en personne dans le cadre d'une conférence ou d'une exposition, la répétition de commentaires critiques à l'endroit d'une personne sur les médias sociaux [*shaming*], et le dépôt de plaintes individuelles auprès d'une institution, au nom d'une souffrance ou d'un sentiment d'indignation personnels (mais toujours rattachés à une histoire d'oppression collective réelle). (Voir Lussier, 2021, ch. 1.)

les coulisses du pouvoir officiel, par des représailles de type guérilla : c'est une puissance sans clefs, qui cherche à forcer les portes qu'elle ne peut pas ouvrir autrement. D'autre part, elle emprunte à son tour la logique de l'interpellation, appelant le sujet à devenir *ce* sujet – sujet raciste, sujet allié, sujet résistant-à-la-vague-identitaire, etc. –, moulé sur les failles et discours politiques de l'heure.

Qu'il s'agisse ou non de « censure », la culture de l'annulation fait quelque chose à la liberté. Elle a, de toute évidence, un impact sur la liberté d'expression, puisqu'elle vise (et réussit parfois) à identifier et à attaquer, pour les faire taire, des discours jugés problématiques. Mais elle fait plus que cela. Le *calling out*, arme de choix de la culture de l'annulation, interpelle là où l'on avait l'habitude de ne rien dire. C'est une arme qui oblige à se positionner, pour le meilleur et pour le pire. Elle oblige d'abord à dire, souvent dans une forme purement déclaratoire où chacun·e affiche son parti. À ce sujet, on rappellera les critiques de Foucault à l'égard d'une société qui contrôle ses membres non pas en les forçant au silence, mais en les forçant à la parole (1976). Néanmoins, l'un de ses effets politiques intéressants – bien plus que celui qui amène une partie du milieu à performer une alliance de surface avec les personnes racisé·es ou minorisé·es en raison de leur genre – est de poser la question de la décision *politique* de l'artiste. Dans ces discussions publiques fort clivées, iel n'est pas mis devant le fait accompli d'une interdiction : iel doit choisir d'aller de l'avant ou non. Et ce choix n'est pas déguisé en adaptation. L'association choix-liberté revient ici par une autre porte que celle que nous propose le libéralisme, dans son équation entre liberté et possibilité de choisir : dans celui-ci, le choix est en quelque sorte le droit de *ne pas* choisir, c'est-à-dire de ne jamais sacrifier quoi que ce soit. L'absence d'obstacle rend possible la marche somnambule dont parle Stengers, sans jamais obliger à

la décision, et en particulier à la « décision radicale » qu'Aspe identifie comme la condition nécessaire de l'acte politique (2011a).

Cette absence de décision, on la reconnaît dans certains des arguments invoqués par les artistes interviewé·es par Lamoureux pour justifier leur réticence à l'engagement : iels refusent « l'obligation à l'engagement; l'idée de sacrifice individuel ou artistique », et le choix du politique au détriment de l'art (2009, p. 216). Au cours d'une recherche présentée sous forme d'exposition, j'ai inventorié les mots du champ lexical du désengagement, tels qu'ils se manifestaient dans les textes de démarches d'artistes québécois·es politisé·es (Brunette, 2013). On y retrouvait un vocabulaire de l'ambiguïté (« au spectateur de le décider »), de la distance (« une stratégie de retrait et d'effacement »), de l'exploration (« je tente de... »), de l'humour (« allie le ludique et l'ironique »), du questionnement (« mon travail interroge ») et du silence, le tout mêlé à un registre politique. Un vocabulaire évasif, dans lequel on évite de se lier par des mots clairs, par une proximité avec son objet, par une volonté explicite, un sérieux, des réponses, ou même simplement par une parole.

Contrastant avec ces stratégies d'élision, les discussions sur l'appropriation culturelle, le racisme, les violences sexuelles et les abus de pouvoir obligent les artistes à prendre position à l'égard de formes de censure molle comme les campagnes d'annulation et les interpellations publiques. Iels doivent dire clairement « oui » ou « non » – alors qu'iels passent leur carrière à naviguer très discrètement les eaux d'une censure moins publicisée (voir ch.3, section 3.4.5). Faire des choix, même si ceux-ci restent souvent dans la sphère privée, fait partie intégrante du travail des artistes, qui doivent régulièrement choisir entre céder et résister à de multiples pressions peu médiatisées. Conserver la possibilité de la

décision radicale au centre de cette pratique du choix, c'est tout le cœur des politiques et de l'éthique du travail d'artiste.

## 5.5 Conclusion de chapitre

À une perception critique du milieu artistique et une relation essentiellement pragmatique aux conseils des arts répond un attachement fort des artistes aux communautés de soutien qu'ils se créent. Celles-ci permettent de compenser partiellement les failles institutionnelles et les exclusions qu'elles génèrent, et forment les bases d'une réappropriation politique du milieu. Elles ont le potentiel – pas toujours actualisé – de créer du collectif, des espaces où peuvent se nouer des relations agissantes, aptes à transformer et à fonder d'autres mondes. Pour qu'opère ce passage au collectif, il faut cependant pouvoir abandonner l'idéalisation du sujet souverain, que perpétue la pensée libérale et qui sert de socle à la propulsion des petites et grandes machines du capitalisme. Autrement dit, il faut pouvoir penser au-delà de soi dans un milieu qui, lui, carbure à l'enflure du sujet pensé dans sa transcendance au monde. À l'inverse, l'être appréhendé dans sa transindividualité ouvre la possibilité d'échapper au problème du don vaporeux, lancé dans les airs d'un milieu sans contour et empoché par une poignée de gagnant·es qui ne sont pas lié·es dans un projet commun, mais qui se fréquentent sur le mode du « rapport » entre des êtres limités à des « images sociales » (Simondon). Dans ces « rapports » tissés d'inégalités, l'élan politique reste impossible.

\*

Au fil de ses recherches sur la production de la parole dans les sociétés modernes, Foucault s'est intéressé à différentes formes de valorisation de la « parole vraie ». Les Grecs de l'Antiquité ont donné à cette parole le nom de *parrhesia* – littéralement « dire tout » (1983). La *parrhesia*, qui dans la cité grecque occupe une fonction critique, est le lieu où se rencontrent la croyance et la vérité : dire tout, c'est dire vrai. Or la parole vraie met en danger le locuteur : dire tout peut être périlleux, cela demande du courage. C'est dans ce courage que l'homme (chez les Grecs, la parole vraie est l'apanage des hommes) démontre qu'il n'est pas un esclave : la *parrhesia* est la condition de la liberté. À la suite de cette idée s'instaure une longue tradition occidentale d'équivalence entre parole, vérité et liberté, qui, au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, se déplacera de l'espace public vers l'espace privé, notamment avec l'avènement de la technique de l'examen de conscience.

La pensée chrétienne placera la production de la parole vraie dans l'aveu (Foucault, 1976), non plus comme un discours sur l'autre, mais comme un discours sur soi. Là commence, selon Foucault, le développement des dispositifs de mise en examen de l'individu qui permettront de produire le sujet moderne.

L'obligation de l'aveu [...] nous est désormais si profondément incorporée que nous ne la percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint; il nous semble au contraire que la vérité, au plus secret de nous-même, ne « demande » qu'à se faire jour; que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient, que la violence d'un pouvoir pèse sur elle, et qu'elle ne pourra s'articuler enfin qu'au prix d'une sorte de libération. L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originaire avec la liberté [...]. (Foucault, 1976, p. 80)

Foucault constate qu'un renversement de nos représentations de la dynamique entre censure et parole accompagne cette valorisation de l'aveu, où l'on en vient à identifier domination et silence d'un côté, et liberté et dire de l'autre. Ce renversement est le produit



d'une conception juridique du pouvoir, au sein de laquelle ce dernier est assimilé à l'acte d'interdire (Foucault, 1976, p. 112-13). Contre cet interdit, la parole est le véhicule qui libère la vérité profonde de l'individu, contribuant à la constitution d'une « esthétique du soi » (« *aesthetic of the self* » – Foucault, 1983).

Dans ce paradigme, la liberté d'expression devient un des gages privilégiés, sinon *le* gage d'un accès individuel et collectif à la vérité, et lutter pour celle-ci apparaît comme un ultime acte de courage contre le pouvoir. Si cela peut évidemment être avéré dans des régimes autoritaires, l'analyse de Foucault invite à relativiser la part de résistance au pouvoir que représente ce même acte dans les régimes libéraux, dans lesquels le rapport pouvoir-sujet est moins une relation antagoniste qu'une relation de co-construction. « Libérer la parole », dans ce dernier contexte, n'est pas toujours l'acte révolutionnaire qu'il prétend être<sup>194</sup>.

Suivant ce constat, il convient d'interroger ce qui nous motive à défendre bec et ongle un principe – la liberté artistique – qui apparaît fondé en droit, mais dont la portée reste assez faible sur le plan politique. Que produit, exactement, la parole de l'artiste « libre »? Que fait l'artiste de cette parole, au-delà de sa contribution à produire le sujet canadien, avec son discours de liberté et de démocratie? On peut se demander, en prenant l'exemple de *SLAV*, si l'annulation de la pièce a empêché la société d'accéder à une parole

---

<sup>194</sup> Les discussions qui ont enflammé le Québec au sujet de l'usage du mot en « n », à l'automne 2020, fournissent un exemple probant de l'injonction à dire qui infuse la conception moderne de la liberté d'expression (voir la page Wikipédia « Polémique sur la liberté académique à l'Université d'Ottawa » pour un aperçu des débats). Dalie Giroux a analysé cette volonté tenace d'utiliser des mots qui offensent et leur association à un discours de l'émancipation dans « N\*\*\*\* blanc : essai de tout dire, ou l'autre crise d'Octobre » (2021).

de vérité qui lui était autrement inaccessible, ou si son effet ne s'est pas limité à priver quelques individus d'exprimer, sous forme d'art, leur profonde intériorité.

C'est à cette insuffisance de la liberté (d'expression), lorsque celle-ci est investie en solitaire et en tant que vecteur d'une individualité prétendant à une intrinsèque valeur politique, que la forme collective tente de répondre. Mais le problème reste entier de savoir comment passer d'une logique à une autre : comment désinvestir le rêve de la puissance individuelle pour mettre en place des luttes collectives? Ce problème, ainsi que je le défendrai, est de nature essentiellement libidinale.

Si la masse invisibilisée des travailleur-euses de l'art est essentielle à la production de valeur, nous dit Sholette, c'est qu'elle y contribue à la fois comme main-d'œuvre bon marché, comme consommatrice de produits culturels, et comme force de reproduction et de circulation du discours qui attribue à l'art – et à certains artistes en particulier – une valeur incomparable :

[T]he army of under- and semi-employed cultural workers performs a price-enhancing role [...] [T]hese many “invisibles” help reproduce the art world through their purchases of art supplies, journal subscriptions, museum memberships, teaching assignments, but also their informal conversations and gossip, which reasserts the status of leading art brands at openings, on blog sites, at parties, and so forth. (Sholette, 2011, p. 120)

Dans son analyse, Sholette laisse cependant dans l'ombre les dynamiques du désir qui alimentent ce travail gratuit d'entretien de la valeur. En deçà de la question de *ce* que les artistes font à la valeur de l'art, il y a celle du *pourquoi*? La réponse se situe à la jonction de la désirabilité et du désir, du produit et de la force qui le crée. Si les artistes *fabriquent* de la désirabilité en entretenant le discours qui la fonde, c'est parce qu'ils portent en elleux une force désirante, que ce même discours a su canaliser. C'est d'abord parce qu'ils désirent que les artistes acceptent de produire de la désirabilité, c'est-à-dire de la valeur –

la valeur des autres. La « matière sombre », c'est la masse désirante qui, gravitant autour de lieux, de personnalités et d'objets précis, en confirment la puissance d'attraction. Ce qu'elle désire, ce n'est pas tellement de posséder ces lieux, personnalités ou objets, que de devenir elle-même toutes ces choses – passer de l'état de lune à l'état de soleil. Le désir s'arrime à la croyance que le soleil réchauffe et, peut-être, que cette particule de matière pourrait, à son tour, devenir étoile. C'est à ces désirs que sera consacré le chapitre suivant.

## Chapitre 6 – Une lecture par les affects

Le participant 23, un homme dans la soixante-dizaine, était peut-être celui au discours le plus féroce-ment romantique. Pour lui, la liberté est une vertu qui se cultive au plus profond de soi, indépendamment des contraintes extérieures. Même s'il y a des raisons d'interroger le mépris qu'il affiche à l'égard des discours identitaires des groupes minorisés, j'ai quand même été émue par son retour constant à la notion de liberté, sous la forme d'une créativité impulsive et d'un mépris des normes. Émue, parce que mon travail, au quotidien, consiste en bonne partie à rédiger et répondre à des courriels, à remplir des demandes de bourses, puis des rapports d'utilisation de bourse lorsque je suis assez chanceuse pour en recevoir une, à monter des dossiers (majoritairement infructueux) pour des concours de résidences ou d'expositions, à faire le suivi de mes comptes pour m'assurer d'être payée, deux mois en retard, un cachet de 150 \$ pour une présentation dans une université, à relayer minimalement mes activités sur les médias sociaux et à faire mes impôts. On est vraiment loin de l'imaginaire de l'artiste romantique fulgurant-e, tourmenté-e jour et nuit par l'art et écrivant à la lumière d'une chandelle dans un grenier humide jusqu'à l'aube, possiblement ivre. Si je traîne encore cet imaginaire, c'est à l'état d'antithèse, comme représentation d'une créativité idéale que je ne vis pas. Or la puissance évocatrice de cet imaginaire en creux donne-t-elle l'impulsion nécessaire à des agirs politiques réellement puissants, ou finit-elle par se figer en regrets et en passions tristes?

J'ai affirmé, dans le chapitre précédent, que le milieu des arts carburait à ce que Peter Sloterdijk a qualifié d'économie érotique et que Bernard Stiegler désigne comme une économie libidinale. Qu'importe le mot choisi, celui-ci décrit le passage d'un système de

gestion des biens (la définition classique de l'économie) à un *système de gestion des désirs*, dans le but de produire et de faire circuler des biens.

Dans *Spinoza. Philosophie pratique* (2003 [1981]), Gilles Deleuze a proposé une lecture du philosophe néerlandais qui peut nous aider à penser l'économie libidino-érotique dans laquelle s'agitent l'époque et les artistes avec elle. Deleuze envisage la théorie spinozienne comme une éthique, dans laquelle la conduite de l'humain doit être considérée depuis sa composante affective. L'affection (*affectio*) est ce qui, dans une rencontre avec un être, un objet, un événement, provoque un changement d'état. L'affect (*affectus*) est la manifestation dans le corps de cette rencontre : on l'appellera espoir, envie, haine, mélancolie, etc., selon l'orientation donnée à l'effet de cette rencontre. L'humain, à la fois comme corps physique et comme être spirituel, est le résultat de toutes ses rencontres.

En théorie des affects, les définitions des termes « affect » et « émotion » varient d'un-e auteur-ice à l'autre. Certain-es ne font aucune distinction entre les deux. Le philosophe Brian Massumi, pour sa part, considère les affects comme un changement d'état en deçà du langage, c'est-à-dire avant que ce changement ne soit nommé et incorporé à un système d'interprétation culturellement déterminé. L'émotion est précisément cet affect codé, incorporé au langage. L'intérêt de cette distinction entre affect et émotion est qu'elle permet d'envisager le bouleversement que provoque une rencontre comme un état d'instabilité, et donc un moment politique. Il y a mouvement et, à ce stade, le résultat de ce mouvement est indéterminé : l'affect peut encore être codé de diverses façons et générer une variété infinie d'effets. « Affect is simply a body movement looked at from the point of view of its potential – it's capacity to come to be, or better, *to come to do*. » (Massumi, 2015, p. 7 – je souligne)

Ces changements d'état, Spinoza les partage en deux camps, affects tristes et affects joyeux, dont chacun se caractérise par ses effets sur la puissance de l'individu qui les éprouve. Un affect triste est un affect qui diminue sa puissance; un affect joyeux, au contraire, l'augmente<sup>195</sup>. « L'homme, le plus puissant des modes finis, est libre quand il entre en possession de sa puissance d'agir, c'est-à-dire quand son *conatus* [effort de préservation] est déterminé par des idées adéquates d'où découlent des affects actifs » (Deleuze, 2003, p. 110). Cette puissance, c'est la capacité d'un être à agir plutôt que d'être agi, et c'est en elle que, selon l'interprétation deleuzienne, réside la liberté. On ne peut ainsi devenir libre que si l'on parvient à échapper aux rencontres qui nous affectent négativement et nous laissent amoindri-e-s. Il n'y a pas de liberté dans des actions découlant d'affects qui diminuent notre puissance : l'action dans la haine, l'envie ou la colère n'est pas une manifestation de liberté, mais de faiblesse. Les affects sont donc directement liés à la fois à la question de la liberté, et à la fois à celle de notre capacité d'agir, et donc à notre rapport au politique<sup>196</sup>.

Qu'en est-il du désir dans cette politique des affects? Là encore, le désir est compris de diverses façons chez chaque auteur-riche. Dans *Touching Feeling Affect, Pedagogy, Performativity* (2003), Eve Kosofsky Sedgwick aborde le désir en le rapprochant du

---

<sup>195</sup> Parmi les affects tristes, Spinoza mentionne la haine, la mélancolie, la crainte, l'espoir et l'humilité. Du côté des affects joyeux, on retrouve le contentement de soi, la gaieté et l'amour (Spinoza, 1965, partie III).

<sup>196</sup> Il existe une abondante littérature scientifique au sujet du rôle des affects (ou des émotions) dans le comportement des acteur-rices politiques, auquel les sciences politiques ont accordé un intérêt grandissant depuis le « tournant affectif » des années 1990 (Gorton, 2007; Clough, 2008). Les chercheur-euses se sont penché-es, entre autres sujets, sur les relations entre affects et décisions politiques, sur leur implication dans la cohésion des groupes ou encore sur les dynamiques de l'opinion publique (Engelken-Jorge, 2011). En dépit d'une hiérarchisation marquée des éléments du couple raison-passions dans l'histoire de la théorie politique occidentale, il serait d'ailleurs faux de dire que celle-ci aurait négligé le rôle des émotions en politique. Cependant, elles ont surtout été envisagées comme une menace à l'ordre social devant être canalisée ou sublimée, plutôt que comme un vecteur politique plurivalent, éventuellement positif (Hall, 2002). Pour un aperçu de ces questions, axes de recherche et enjeux méthodologiques de la littérature récente sur les émotions en sciences politiques, voir Engelken-Jorge (2011).

concept psychanalytique de libido : une énergie brute qui précède toute fixation sur un objet particulier (on voit là déjà une parenté avec le concept d'affect). Suivant cette définition, le désir alimente les affects et leur incarnation dans les émotions spécifiques (Kosofsky Sedgwick, 2003, p. 18). De manière semblable, Sara Ahmed conçoit le désir comme un mouvement indéterminé d'attraction vers un objet et d'ouverture à celui-ci, mais dont la direction et l'orientation pourront générer des formes affectives diverses (2013, p. 84)<sup>197</sup>. Pour penser l'importance des affects dans l'économie libidinale, l'approche psychanalytique est fructueuse. Car l'économie libidinale, on l'a vu, consiste à gérer le désir, c'est-à-dire à l'orienter vers certains objets plutôt que d'autres, de manière à assurer l'adhésion des sujets à l'ordre social. On retrouve ici l'élément de malléabilité du désir-libido, une malléabilité partagée par le concept d'affect : l'affect se cristallise en émotions comme le désir se dépose dans des objets.

À la définition avancée par Kosofsky Sedgwick, j'ajouterais que la relation entre désir et affect n'est pas uniquement séquentielle, mais aussi circulaire : car le désir procède de la rencontre autant qu'il la détermine (ou détermine la manière dont le sujet l'appréhende). Si *l'affectio* est ce qui, dans la rencontre, provoque un changement d'état, le désir procède certainement de la rencontre ou de la frustration de la rencontre. Le désir est à la fois une aspiration à un changement d'état, et le résultat de ces rencontres.

La théorie spinozienne propose une approche un peu différente, mais compatible avec les conceptions précédentes. Pour Spinoza, il existe trois types d'affections primitives : la joie, la tristesse et le désir (1965, partie III, scolie de la proposition XI,

---

<sup>197</sup> A contrario, certain-es auteur-rices (Gorton, 2007; Hall, 2002) rangent le désir parmi les émotions, au même titre que la rage ou l'ennui, situant l'émergence du désir *après* la rencontre (*affectio*) et même après la cristallisation des effets de cette rencontre.

p. 146). Si seules les deux premières sont conçues comme une modification (augmentation ou diminution) de la puissance d'agir de l'individu, le désir est défini comme le principe de la recherche de cette puissance. Triste est l'affect qui traduit une diminution de ma puissance; l'affect joyeux, à l'inverse, exprime une augmentation de celle-ci; et le désir correspond à la volonté consciente d'éviter le premier et de cultiver le second. Le désir n'est rien d'autre que l'appétit, à l'état conscient, qu'a le corps de se conserver – on pourrait aussi parler d'instinct de préservation. Autrement dit, le désir est l'actualisation, dans une image ou une idée particulière, de cet instinct.

Cela dit, le désir peut s'investir dans des formes bonnes ou mauvaises. Tout comme les affects, ils peuvent découler d'idées adéquates ou bien d'idées confuses ou inadéquates. Dans ce dernier cas, « leur force et leur accroissement doivent être définis par la puissance, non de l'homme, mais des choses qui sont hors de nous » (partie IV, proposition XV, p. 234). Autrement dit, nos désirs peuvent être induits par des forces extérieures, qui ne visent pas l'augmentation de *notre* puissance, mais la leur. À l'opposé, le désir juste est nécessairement « désir d'être, d'agir et de vivre, c'est-à-dire d'exister en acte » (partie IV, proposition XXI). Ainsi, une vie éthique sera guidée par la recherche de désirs *et* d'affects allant dans le sens d'une augmentation de sa propre puissance, tout en éloignant ce qui la réduit.

Que des affects puissent ordonner nos activités n'est donc pas un problème. La question est de savoir *quels* sont ces affects – ce sera l'objet du présent chapitre – et ce qu'ils nous font faire – un sujet que j'approfondirai au chapitre sept.

\*



La relation entre art et raison ou, a contrario, entre art et irrationalité, est l'un des fils conducteurs de toute la théorie esthétique, mais elle tend à s'ordonner à une opposition entre deux termes, depuis Platon qui oppose le mensonge de l'art à la vérité des Idées, jusqu'au classicisme français qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, veut faire de la raison le principe de la création. On la retrouve au cœur du romantisme, qui renverse la dévalorisation traditionnelle des sens et de l'impulsion et fait de l'art une voie d'accès à la vérité. L'esthétique comme discipline, née au cœur de l'affrontement entre rationalistes et empiristes, émerge d'ailleurs pour fonder en sciences l'étude de la sensibilité de l'homme, de sa « capacité d'être affecté » (Sherringham, 1992, p. 228)<sup>198</sup>.

Encore aujourd'hui, dans l'imaginaire social (et philosophique), la figure de l'artiste est associée au registre de la possession irrationnelle, suivant une conception romantique de l'artiste comme un être en proie à l'inspiration, se sacrifiant pour un idéal plus grand que lui et incapable de se soumettre aux règles de la société (Bätschmann, 1997;

---

<sup>198</sup> La philosophie de l'art, entre condamnation et exaltation de la sensualité, reste avant tout une théorie de la connaissance, avide d'établir les relations entre art et vérité, mais peu occupée des conditions de sa production – du moins, de ses conditions affectives. De son côté, la sociologie de l'art, qui s'intéresse aux artistes comme fait social, s'attarde davantage aux habitus, aux croyances et aux pratiques qu'à la dimension affective de la création, tout en soulignant les incohérences entre croyances et réalité sociale, qui ne peuvent que générer leur lot d'affects.

Pour pallier ces manques, on pourra regarder du côté des études contemporaines sur la psychologie de la création, qui ont produit des études empiriques intéressantes sur le profil psychologique et affectif des artistes, qui inclurait des traits de « schizotypie » positive (Holt, 2019), une ouverture, une créativité et une extraversion supérieure à la moyenne (Dumas, Doherty et al., 2020). Elles ont aussi trouvé une association entre créativité et vulnérabilité psychologique (Carson, 2011; Akinola, Mendes et al., 2008).

Sousslof, 1997)<sup>199</sup>. Pour le meilleur et pour le pire, l'artiste est envisagé·e comme étant littéralement possédé·e par la passion<sup>200</sup>.

Comment ces tropes communs, ces perceptions de soi, peuvent-elles se traduire en termes d'affects, cela reste à voir. Pour l'instant, retenons que les affects doivent être compris à la fois comme symptômes et comme fondements de la relation de l'artiste au monde – et non seulement comme les sources de l'acte créatif. Dans les compréhensions spinoziste et deleuzienne de l'affect, le caractère relationnel de celui-ci – sa position « dans le milieu » – en fait toujours à la fois une cause et un effet : le corps affecté est aussi, toujours, un corps qui affecte (Massumi, 2011, p. 37). Les affects émergent d'un ensemble de conditions et de relations sociales, qu'ils affectent à leur tour. Plutôt que d'appréhender les artistes comme des personnalités intrinsèquement émotives, il faut comprendre qu'ils répondent aussi affectivement aux conditions dans lesquelles ils doivent travailler. En retour, les formes et orientations qu'ils donnent à leurs affects influencent directement leur manière de s'insérer dans le monde. Cette perspective permettra d'échapper à une vision individualisante et psychologisante de l'artiste comme personnalité névrosée (et souvent idéalisée), afin d'examiner les conditions socioéconomiques qui les amènent à adopter certains discours, certaines croyances, et à agir (ou à ne pas agir) en cohérence avec celles-ci.

---

<sup>199</sup> À l'encontre de ce discours émotiviste, des auteur·rices (Woodmansee, 1994; Bättschmann, 1997) ont défendu que l'émergence de la figure de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle et qui continue de s'imposer aujourd'hui, avait peu à voir avec un quelconque état affectif ou psychologique caractéristique des créateur·rices, mais qu'elle est apparue comme un choix économique rationnel, en réaction aux conditions socioéconomiques de l'époque. Vivant dans une grande précarité financière, les artistes auraient développé un discours valorisant l'originalité et rapprochant la création artistique de l'acte divin afin d'augmenter la valeur socialement attribuée à leur travail.

<sup>200</sup> Vladimir J. Konečni (2013) critique ce qu'il qualifie d'émotivisme [emotivism], soit une tendance forte, mais ignorée, de la théorie esthétique à privilégier une lecture émotive des œuvres et de la figure de l'artiste.

## 6.1 Des communautés affectives : le risque du ressentiment

L'importance des affects dans le quotidien des artistes est une évidence pour quiconque œuvre dans ce champ. Je défendrai dans ce chapitre l'idée que cette emprise affective n'est pas simplement l'effet d'une sensibilité accrue des créateur·rices, mais des conditions socioéconomiques dans lesquelles iels travaillent. Cependant, cette composante émotive s'est révélée sous un angle particulier dans les discussions des dernières années sur les oppressions dans la sphère culturelle. Cet angle fut d'abord celui d'une contagiosité des récits, et peut-être aussi d'une contagiosité des affects, alors que les prises de positions se rangeaient plus ou moins entre deux arguments, celui de la liberté et celui de l'égalité – avec un important contingent de personnes déployant des efforts plus ou moins adroits de navigation discursive et éthique entre les deux. Ce fut aussi l'angle d'un glissement collectif vers une nouvelle amertume – ou plutôt, comme nous le verrons, de nouveaux canaux d'épanchement de l'amertume – qui ne se dirigeait plus contre un « autre » institutionnel, mais contre les privilèges perçus de quelques collègues (tant les privilèges, attestés statistiquement, des groupes dominants, que ceux, perçus, des groupes minorisés auxquels ont commencé à s'intéresser les institutions). Bref, un déchirement, une guerre intestinale. Ce déchirement, sans être inédit, a surtout eu la particularité d'être bruyant<sup>201</sup>.

Les affects se sont manifestés puissamment dans la sphère publique, dans la colère et l'écœurement portant les mouvements #MeToo, Black Lives Matter et Idle no More, mais aussi dans les réactions à ces derniers. Les affects sont partout dans l'expression de

---

<sup>201</sup> On pourrait avancer qu'un tel « déchirement » entre privilégié·es et invisibilisé·es a toujours existé, mais qu'il fallait un minimum d'égalisation des rapports de forces entre les deux pour que les tensions larvées s'affirment sur la place publique.

la fragilité blanche (DiAngelo, 2018) et de la « crise de la masculinité » (Dupuis-Déri, 2018), ainsi que dans les plaintes des ceux qui se considèrent lésés économiquement, politiquement ou sur le plan identitaire (mouvement des gilets jaunes en France; Blue Lives Matter aux États-Unis; assaut du Capitole du 6 janvier 2021), ou encore brimés dans leurs libertés (occupation du centre-ville d'Ottawa par les « convois de la liberté » à l'hiver 2022)<sup>202</sup>. Les affects apparaissent à la fois comme l'expression d'un ressenti et comme une arme politique à effets variables<sup>203</sup>.

Dans les débats publics sur l'inclusion ou sur la reconnaissance des groupes minorisés dans le champ artistique, les médias généralistes ont surtout relayé – fidèles à leur habitude – les affects d'artistes bien connus du public, ce qui voulait aussi dire des artistes blancs. Certains affects ont ainsi été écartés de la discussion ou dévalués, au profit de la colère, la crainte, l'indignation et l'humiliation exprimées par l'establishment blanc. J'ai analysé ailleurs les manifestations publiques de ces émotions déployées par cette partie du milieu, émotions qui correspondent aux traits caractéristiques de la fragilité blanche, mais aussi à ce que j'ai désigné comme une « fragilité artistique » (Brunette,

---

<sup>202</sup> On doit à Robin DiAngelo (2018) la notion de fragilité blanche, qui désigne par ce terme un déploiement d'émotions et d'arguments courant chez les personnes blanches lorsqu'elles sont confrontées à des accusations de racisme. Ce déploiement agit comme un arsenal défensif ayant pour effet de réinstaurer le statu quo (c'est-à-dire, la situation de racisme).

Selon Francis Dupuis-Déri, la crise de la masculinité est présentée comme le résultat d'un excès de féminisation de la société contemporaine, et masque le fait que les hommes bénéficient toujours d'un pouvoir supérieur aux autres genres.

<sup>203</sup> Katherine Howard (2019), à la suite de Sara Ahmed, souligne la hiérarchisation sociale des émotions selon le genre et l'identité ethnoculturelle de ceux qui les expriment, celles des groupes dominants tendant à recueillir davantage de sympathie et d'attention politique et médiatique. C'est aussi le constat partagé par DiAngelo (2018) et Dupuis-Déri (2018). Ce déséquilibre doit nous inviter à penser le déploiement des affects en tant qu'arme.

2021). À l'inverse, l'expression des mêmes émotions par des personnes racisées a trouvé un écho bien plus faible dans les médias de masse<sup>204 205</sup>.

Au sein de la gauche progressiste, il semble que les affects aient également subi une sorte de clivage social, un départage entre affects « appropriés » et « inacceptables ». Aussi utile que puisse être le concept de fragilité blanche pour comprendre un mécanisme de préservation du racisme, le livre de DiAngelo (2018) invite à considérer les affects négatifs ressentis par les personnes blanches dans les discussions sur le racisme sous l'angle de la honte et de l'interdit. Une lecture le moins puriste du concept amène davantage à disqualifier ces affects et à les taire, qu'à les analyser et à en discuter. Dans un autre contexte, Deborah Gould a témoigné de la tendance, dans les milieux militants, à négliger ou à stigmatiser des affects jugés indignes ou contre-productifs, comme le désespoir<sup>206</sup>. Une tendance à son avis problématique, puisqu'en refusant l'expression d'affects pourtant fréquents, on provoque le décrochage et l'auto-éjection des personnes qui les éprouvent (Gould, 2009; Gould, et al., 2019).

Or les affects mal gérés par une communauté ne disparaissent pas, mais demeurent une puissance brute appelant à être canalisée, possiblement au sein d'autres communautés. Si la gauche progressiste démontise les affects négatifs, les personnes qui les éprouvent risquent de se tourner vers des communautés capables de les accueillir. Celles-ci, profitant

---

<sup>204</sup> Lefrançois et Éthier (2019) ont analysé le contenu médiatique généré par les manifestations contre la pièce *SLĀV* (Lepage, 2018) et concluent notamment à une sous-représentation des perspectives des personnes racisées.

<sup>205</sup> D'après Sara Ahmed (2013), cette hiérarchisation des émotions aurait pris le relais de la dévaluation en bloc des émotions dans la culture occidentale.

<sup>206</sup> Le travail de Gould s'appuie sur son implication au sein des mouvements LGBTQ+ et du groupe ACT UP, qui luttait contre l'épidémie de SIDA et la stigmatisation des personnes séropositives.

d'une commisération affective bouillonnante et pas toujours capable d'autocritique, peuvent devenir des terreaux pour le pire<sup>207</sup>.

Dans chacune de ces situations (mise à l'écart par les médias des affects des groupes marginalisés; stigmatisation dans les milieux progressistes des affects négatifs des personnes en situation de privilège), on assiste à un basculement au moins partiel des affects vers la sphère privée, qui est aussi celle de l'entre-soi. Malheureusement pour la réflexion sociale, on n'apprend rien dans les couloirs de l'entre-soi : on se conforte. Bien qu'il soit sans doute approprié de choisir les moments et les lieux qui seront consacrés à la gestion des affects négatifs des personnes en situation de privilège, je partirai de l'idée qu'il ne faut pas balayer ceux-ci sous le tapis. Les affects demeurent un puissant moteur politique, dont le refoulement ne se fait pas sans coût. J'ai écrit plus haut (ch.5, section 5.1.3) que les artistes cultivent « leur » communauté en tant que refuges affectifs et points de soutien, contre l'impersonnalité du milieu. Lieux de réconfort, où le partage des affects tristes et joyeux constitue un ciment important, ces communautés sont aussi à risque de devenir des lieux d'encouragement au ressentiment, un glissement qui n'aidera certainement pas le milieu artistique à devenir plus sain ou inclusif, et qui en détourne les potentialités politiques.

\*

Le ressentiment est un concept nietzschéen devenu central dans l'analyse des conditions favorables à l'émergence des mouvements fascistes du XX<sup>e</sup> siècle et contemporains. Selon Nietzsche (2002), le ressentiment est une émotion qui se manifeste chez l'humain privé de

---

<sup>207</sup> Sur les pas de Bourdieu, Deborah Gould (2009) parle d'habitus émotionnels (« *emotional habitus* ») pour désigner la gestion, la transmission et la normalisation de certains affects au sein d'un groupe social donné.

sa capacité d’agir dans le monde et qui, par conséquent, développe une attitude réactive à l’égard de celui-ci. Le ressentiment consiste donc en une réaffectation destructrice et erronée de la puissance humaine qui annihile cette dernière. Erronée, parce que les affects tristes sont dirigés contre un individu ou un groupe qui n’en est pas la cause, mais qui en devient le symbole (Fleury, 2020, p.19). En ce sens, le ressentiment n’est pas seulement rattaché à une destruction de la puissance humaine, mais aussi à son possible harnachement politique, nourri de colère, de déception et d’envie<sup>208</sup>.

Dans ce chapitre, je formule l’hypothèse que les passions tristes qui ont émergé dans les discours publics et privés, chez une partie des artistes blanc·hes, et qui se sont cristallisés autour des changements politiques actuels, sont les indices d’une blessure dont la source se trouve ailleurs. Le ressentiment qui affleure – et qui parfois ne se pare d’aucun voile – serait plutôt le résultat de chocs répétés avec ce qui, dans le travail d’artiste, nous appauvrit. Ce faisant, je ne chercherai pas à excuser ou à justifier une canalisation problématique des affects chez certaines personnes, en particulier lorsque leur rancœur se dirige vers des groupes qui ne l’ont que trop subie historiquement. Il ne s’agira pas non plus d’oblitérer, sous une attention aux dimensions systémiques du problème, la part de responsabilité individuelle dans les formes de canalisation des affects que chacun·e adopte. Comme l’affirme Cynthia Fleury, le ressentiment n’est, après tout, qu’une manière parmi d’autres de gérer une situation désagréable (2020). Je tenterai plutôt de comprendre comment certaines émotions trahissent des affects largement partagés, pour en quelque sorte en

---

<sup>208</sup> Pour une perspective historique sur la place du ressentiment dans les mouvements politiques, voir Ferro (2018) et Fantini, Murono et Moscoso (2013). Concernant l’époque actuelle, plusieurs ont vu un lien direct entre la montée des populismes et le ressentiment de certains groupes sociaux (les travailleur·euses blanc·hes des classes populaires ou moyennes, en particulier), dont certains médias entretiennent le sentiment d’avoir été « déclassés » par la mondialisation et l’immigration (Fassin, 2017; Cramer, 2016). Thomas Palley (2019) en fait un acteur prépondérant dans les dynamiques géopolitiques mondiales contemporaines.

trouver les justes causes. Car le ressentiment n'est pas le résultat, dans le milieu artistique, d'une aberration nouvelle de son fonctionnement (normes d'inclusion inédites et élan décolonial qui s'accélère), mais de sa structure même.

## 6.2 Observation participante et autoethnographie

J'ai déjà brièvement introduit, en ouverture du chapitre 3, les deux corpus de données qui complètent les entrevues, constitués respectivement par les résultats d'une observation participante dans le milieu artistique professionnel (surtout québécois) et d'une autoethnographie. L'objectif premier de ces deux corpus était de fournir un contrepoint aux discours produits lors des entrevues qui, en dépit de leur anonymat, restent influencées par les efforts de présentation de soi des artistes et leur inscription dans une démarche institutionnelle de production de savoir<sup>209</sup>. Bien qu'aucun discours ne soit jamais produit en-dehors d'une intention et d'une volonté de paraître *ainsi* ou *comme cela*, pour un public ou un-e interlocuteur-ric-e donné-e, la multiplication des sites d'élocution permet d'observer les répétitions ou les variations du discours, d'un site à l'autre, et d'identifier ainsi ses zones d'ombre et de relative transparence. Arborio et Fournier soulignent ainsi que l'observation participante « constitue une façon de résister aux constructions discursives des interviewés en permettant de s'assurer de la réalité des pratiques évoquées en entretiens. » (2005, p. 8)

---

<sup>209</sup> Maingueneau (2014) parle de « scènes d'énonciation », sur lesquelles se produisent des acteur-rices qui construisent une « scénographie », un travail par lequel sont produits à la fois le discours (sa validité, sa réception), l'énonciateur-ric-e et son interlocuteur-ric-e. « [L]'énonciateur aménage à travers son énonciation la situation à partir de laquelle il prétend énoncer [...] [E]lle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer » (p. 129-130).



L'autoethnographie, pour sa part, est peut-être ce qui se rapproche le plus d'un discours « authentique », non pas parce que j'y produirais un discours sans regard extérieur (le jugement du lectorat et le mien guettent toujours), mais parce que : 1. je suis mieux à même de m'obliger à la franchise (on entre ici littéralement dans cette technique de l'aveu dont parle Foucault); 2. je suis aussi mieux placée pour évaluer mon propre degré de franchise; et 3. mes inscriptions, rapides, restent davantage collées aux événements (comme elles interviennent en contexte ou avec un court délai, elles sont souvent fortement chargées d'affects). Un autre avantage de l'autoethnographie, inattendu celui-ci, est qu'elle m'aidera à témoigner de tensions (et parfois de franches contradictions) entre diverses croyances et affects, tensions que je peux observer chez bien des gens, mais dont le récit pourrait soulever des problèmes sur le plan éthique : j'ai pu noter des contradictions, par exemple, entre ce que me disait une personne en entrevue, et ce qu'elle disait ou faisait ailleurs. Bien que ces contradictions soient difficiles à relayer sans rompre l'entente tacite entre les participant-es des entrevues et moi-même, rien ne m'empêche de rapporter leur existence au sein de mes propres discours.

Il s'agit donc, par la mise en relation de ces trois corpus, d'observer la frontière entre le dicible et l'indicible, ou plutôt la frontière entre ce que l'on croit que l'on peut dire et ce que l'on considère comme interdit. L'observation participante, en particulier, me permet d'explorer ce que j'ai appelé « la rumeur de l'art », où se rassemblent les indicibles. Dans la rumeur se dessinent, en filigrane, les points de contrôle du discours autorisé (les espaces interstitiels constituant alors l'empreinte négative du pouvoir : là où il n'est pas), et les craintes associées à la prise de parole (le choix de la discussion privée indique les zones perçues d'exclusion de l'arène publique). Accéder à la rumeur, c'est aussi accéder à la part

affective du discours, souvent évacuée des scènes publiques professionnelles (conférences, entrevues, tables rondes, médias « respectables », etc.). Mises ensemble, observation participante, autoethnographie et entrevues anonymes me permettent de recueillir des discours non autorisés, en supposant qu'ils sauront nous dire quelque chose de la liberté d'expression et de sa mise en pratique, des croyances profondes et des affects qui circulent dans le milieu.

Ma méthode d'analyse procède donc de l'hypothèse initiale, confirmée dans les trois corpus analysés, que les artistes ne disent pas la même chose dans les contextes publics ou privés, en particulier lorsqu'il est question de sujets aussi sensibles que le racisme et l'appropriation culturelle. Je tenterai en outre de vérifier la série d'hypothèses suivantes :

- Que la réponse aux discussions sur l'appropriation culturelle et les exclusions (et aux mesures visant à les limiter) est d'abord émotive;
- Que les artistes d'aujourd'hui sont *toujours* en proie à des affects conflictuels, difficiles à gérer;
- Que les prises de position de plusieurs artistes sur ces questions apparaissent comme des symptômes de ressentiment (déplacement d'affects négatifs sur les mauvais objets);
- Et que les causes réelles de ces affects négatifs proviennent plutôt du fonctionnement systémique du milieu de l'art et des contradictions inhérentes à son discours.

### **6.3 Une profusion d'affects tristes : présence des affects dans les entrevues**

Dans la recherche basée sur les affects dans le champ des études politiques, des chercheur·euses vont parfois prioriser des affects (ou émotions) dits « politiques », parmi lesquels on retrouve la colère, la libido, le ressentiment, l'envie, l'avarice, la peur, la compassion et l'indignation (Engelken-Jorge, 2011, p. 14). Dans une approche deleuzienne-spinoziste, cependant, n'importe quel affect comprend une dimension

politique à l'état latent, en tant qu'énergie dont l'orientation reste à déterminer. J'ai donc relevé tous les affects qui surgissaient, de manière implicite ou explicite, dans les entretiens, peu importe l'émotion dominante dans laquelle ils s'actualisaient.

Des affects surgissent ici et là qui touchent aux dynamiques générales du milieu artistique, dans les trois corpus (voir *Tableau 8 – Affects exprimés par les artistes au sujet de leur pratique professionnelle*, en annexe). Ils vont de l'incertitude chronique quant à la valeur et au sens de son travail (part. 16 et 18), à la nostalgie d'un milieu artistique du passé (part. 2, 14 et 23) – qui est aussi une déception par rapport au milieu actuel –, de la jalousie (part. 2 et 20) à la peur que la pratique artistique puisse être interrompue de force (part. 25), à la colère face aux oppressions et aux réticences au changement des institutions blanches (part. 3 et 26). S'y ajoutent l'épuisement émotif, versant parfois dans le décrochage, sous forme de dépression (part. 1 et 25) ou de déprime (part. 18), et la fatigue résultant des mauvaises conditions de travail (part. 6, 10 et 17). On retrouve ici et là des affects semblables dans les notes de l'observation participante (ci-après : O. P.). Un artiste européen (Tb<sup>210</sup>) laisse ainsi échapper sa fatigue par rapport à son métier :

- Quelqu'un-e : « Art will find its way... »
- Tb : « Art will find its way to fuck you up! » (O. P. 32, 24 avril 2022<sup>211</sup>)

Au détour d'une conversation, une ancienne danseuse (Ub) affirme avoir quitté la danse après un burnout (O. P. 20, 10 sept. 2021). Un autre artiste, Ga, qui fréquentait jadis le

---

<sup>210</sup> Les personnes incluses dans l'expérience d'observation participante sont chacune identifiées par deux lettres, attribuées de façon aléatoire pour préserver leur anonymat.

<sup>211</sup> Abréviation correspondant à « Cahier d'observation participante, entrée n° 32, 24 avril 2022 ».

milieu professionnel montréalais, me dit : « The art world now is in crisis, and I don't want to be a part of it. » (O. P. 23, 30 sept. 2021)

Cet artiste ne parle pas de la « crise » du virage anti-oppression (il parle d'une spectacularisation des arts), mais d'autres que lui le font, et iels sont nombreux·euses. Les discussions sur le racisme et l'appropriation, ainsi que les mesures d'équité et le travail de décolonisation entrepris par des institutions artistiques, suscitent le gros des affects que me partagent les artistes (et que je partage avec eux), quel que soit le corpus<sup>212</sup>.

Comme les précédents, ces affects restent bien souvent difficiles à identifier, puisque les personnes concernées les nomment rarement. Que mon interprétation soit exacte ou non, on peut néanmoins les départager sans risque entre affects tristes et affects joyeux – suivant la typologie spinosiste – pour constater que les premiers dominent largement. J'ai synthétisé les affects rencontrés dans le *Tableau 9 – Affects exprimés par les artistes autour des discussions sur les oppressions et les changements initiés pour les réduire* (en annexe), où l'on peut visualiser la proportion d'affects « tristes », ainsi qu'une répartition des affects exprimés selon l'appartenance ethnoculturelle.

Dans le contexte des discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle, et de la transition du milieu vers une plus grande inclusivité, l'anxiété et la peur comptent parmi les affects les plus présents chez les personnes blanches. Certaines personnes sont inquiètes des effets de ces mouvements sur la liberté d'expression (part. 8, 14, 24; Ha), mais l'anxiété concerne généralement une envie de bien faire, de bien paraître, ou une difficulté à

---

<sup>212</sup> On pourrait se demander si l'importance accordée à ces discussions dans mon guide d'entrevue est responsable de ce débalancement, mais on retrouve dans ce même guide d'autres sujets susceptibles d'éveiller une variété d'affects – comme le soutien ou le manque de soutien du milieu ou les empêchements à la liberté artistique.

identifier les pratiques et postures socialement adéquates ou éthiques. Plusieurs expriment de l'incertitude quant aux bonnes pratiques (Part. 18, 19, 20) ou de la confusion sur le plan éthique (Ee), une peur d'être jugé·e ou attaqué·e (part. 11, 18, 19, 25; Bb, DG, Mm, Ma, Na, Oa, Ee), de blesser (part. 20) ou d'agir de façon non-éthique (part. 18). D'autres expriment ou trahissent un malaise ou de l'anxiété lorsqu'ils veulent parler de ces enjeux (Sb, Rr), ou en raison de la manière dont les discussions ont lieu dans la sphère publique (part. 2 et 25). Les affects surgissent donc en partie d'un désir d'agir de manière éthique – désir contrecarré par une confusion des valeurs et un manque de connaissances – et en partie d'une anticipation des critiques :

Participant 11 : « [Y]ou are concerned because... you need to be [...] Because people will call you out on it if you have any missteps. You have to be very careful. »

Mm : « Je voudrais *jamais* travailler [au Regroupement québécois de la danse]! C'est un plan pour se mettre à dos tout le milieu [...] Parce que tout le milieu est *fucking woke* et que tu seras jamais assez radical·e pour le satisfaire. »

Outre ces variations d'anxiété, des personnes blanches se montrent choqué·e par des décisions d'annulation (Ha, Ll) ou par les politiques identitaires (Part. 23; Ha; Ja), ou impuissant·es face à l'occasionnel déluge accusatoire (Bb). Le participant 16 relate que le producteur d'une pièce dont la diffusion fut reportée d'un an pour inclure davantage de personnes racisées dans la programmation d'un festival était « en larmes », et que plusieurs de ses collègues blanc·hes sont bouleversé·es (*upset*) par la bifurcation inattendue de leur carrière dans ce contexte. Le participant 11 avoue avoir éprouvé une blessure d'ego, comme éditeur, après que des auteur·rices aient exprimé le désir de travailler avec une personne de leur propre culture ou identité, plutôt qu'avec lui, un homme blanc cis – un affect « négatif » (« *negative* ») qu'il espère avoir réussi à désamorcer depuis.

Dans ces affects tristes sur lesquels on tente de travailler et cette recherche de la juste posture, on devine la honte qui alimente l'anxiété, et qui peut agir à la fois comme un inhibiteur de l'action (Rr ou la part. 25 qui se retirent de conversations délicates) ou comme un aiguillon à l'égard de la recherche active de solutions (part. 11, 18, 19, 20). Cette honte, comme d'autres affects d'ailleurs, est fortement codée par le langage du militantisme anti-oppression, dans lequel l'emploi de termes comme « fragilité » (part. 20) ou « guilt » (part. 19) en disent sans doute au moins autant – sinon plus – sur la circulation et la contagion des discours que sur les affects éprouvés.

Entre personnes blanches, on s'intéresse surtout aux effets affectifs que les changements dans les politiques du milieu culturel ont sur nous : *notre* culpabilité, *notre* bonne volonté, *notre* appui ou *nos* réticences, les contrecoups pour *nous*, etc. Les affects des personnes racisées, dont l'expérience personnelle est évidemment très différente, sont généralement d'un autre ordre. On y retrouve de l'exaspération face à l'ignorance des personnes blanches (part. 21) et de la fatigue face au travail d'éducation à accomplir (part. 3, 6, 13, 21) ou découlant du travail de soutien qu'elles effectuent dans leur communauté (part. 21). On rencontre aussi, comme chez certaines personnes blanches, une fatigue née de la difficulté de mener ces conversations sans blesser et sans se faire ostraciser (Dd). Les participantes 3 et 13 expriment franchement leur douleur face au racisme qui subsiste dans le milieu et dans la société en général, et que les changements en cours ne suffisent pas à apaiser, ou que parfois, même, ils provoquent. Ainsi, la participante 15 raconte que, dans plusieurs discussions publiques sur ces sujets auxquelles elle a participé, elle s'est sentie comme un animal dans un zoo (« *like I'm a zoo animal* »). Ce genre d'affects tristes peut aussi être vécu par des personnes qui se sentent diminuées pour

d'autres raisons que leur appartenance ethnoculturelle. La participante 25 raconte ainsi sa peur d'aborder ses émotions dans un milieu artistique où l'éthos macho domine.

Tous les affects qui précèdent ont en commun leur caractère résolument « triste » : anxiété, culpabilité, blessure d'ego, fatigue, douleur, exaspération, malaise ou honte, ou encore le fait d'être bouleversé-e (« *upset* ») ou choqué-e sont des affects qui paralysent plus qu'ils n'aiguillonnent notre capacité d'agir. D'autres sont plus ambivalents. C'est le cas de la colère, une émotion souvent explorée par des penseuses féministes noires, notamment Audre Lorde (2007 [1984]) et bell hooks (2017 [1984]). La colère est à la fois un terme utilisé par les groupes dominants pour disqualifier les critiques formulées par les femmes noires (par la mobilisation du cliché de la « femme noire en colère », irrationnelle et agressive) et une source de puissance politique pour celles-ci. La colère compte parmi les « émotions hors-la-loi » (« *outlaw emotions* »), dont Alison Jaggar (1989) défend qu'elles contiennent une puissance politique en raison de leur capacité à mettre en évidence et à bousculer les normes sociales<sup>213</sup>. Une telle colère est soulignée par une participante racisée (part. 3), au sujet de la pièce *SLĀV*. Or ce sont surtout des personnes blanches qui l'expriment devant moi. Leur colère se porte majoritairement contre ce qu'ils considèrent comme des manifestations excessives de rectitude politique ou contre des critiques antiracistes clivantes ou injustes (part. 22; Bb, Ra, Qa), provenant en général de personnes blanches.

Cette prédominance de la colère des blanch-es ne surprend pas si l'on considère l'enjeu de la confiance, profondément clivée racialement (j'en ai touché un mot, déjà, dans

---

<sup>213</sup> Chez Spinoza, au contraire, la colère est une affection triste, rattachée à la haine et qui diminue notre capacité d'agir (1965, p. 262 – *Éthique*, Partie IV, proposition XLV, corollaire I).

l'introduction du chapitre 3). Il faut aussi souligner que, dans les rencontres amicales ou professionnelles qui forment la matière de l'observation participante, j'ai surtout pu recueillir la parole de personnes blanches – où l'on retrouve par ailleurs une forte présence d'artistes franco-qubécois-es, d'artistes des arts visuels, et de personnes dans la quarantaine. Cette tendance en dit donc plus sur les angles morts de mes réseaux professionnels et d'amitiés, que sur une éventuelle méfiance des personnes racisées à mon égard. Il est cependant certain que les personnes blanches, encore une fois, me font suffisamment confiance pour partager leurs affects négatifs. Une professeure dans le champ des arts, dans la soixantaine (Ha – O. P. 24, 30 oct. 2021) discute longuement avec moi, en privé, de son désaccord profond avec les pratiques d'annulation et les revendications identitaires, soulignant que ses propos sont une marque de confiance. Une jeune artiste, Bb (O.P. 2, 23 mars 2019), qui me raconte avec amertume le passage d'une amie dans une tempête de dénonciation, se désole de ne pouvoir partager son point de vue qu'avec des personnes de confiance (dont je fais visiblement partie). Une travailleuse culturelle (Aa – O.P. 1, 8 mars 2019) avec qui je discute de l'appropriation culturelle et des politiques d'inclusion, et à qui je demande si elle répéterait ses propos en public, me répond qu'il lui faudrait polir son discours. À un collègue d'un profil similaire au sien, l'artiste blanc Qo (O.P. 12, 7 juin 2021) affirme que telle nouvelle commissaire noire « ne s'intéresse pas à nous » (à l'évidence, le « nous » des hommes blancs).

Au revers de cette confiance, un artiste blanc (Rr) évite d'intervenir dans une conversation sur le racisme avec des collègues noir-es, m'avouant par la suite avoir été trop mal à l'aise pour discuter de ces sujets avec des personnes racisées (O.P. 15, 7 juillet 2021). Une jeune commissaire établie à Toronto (Xx – O.P. 16, 21 juillet 2021) m'avertit du



climat « parano » qui amène des artistes autochtones à se méfier des invitations venues de personnes blanches.

### *6.3.1 Affects conflictuels : entre raison et passion*

Si l'existence ou l'expression d'affects tristes ou joyeux nous en dit beaucoup sur l'état d'esprit des artistes et de leur disposition émotive à l'action politique, c'est la combinaison particulière de ces deux affects qui me semble plus révélatrice. Je m'attarderai à deux participant-es qui ont davantage exposé la dimension conflictuelle de leurs affects, en lien avec les discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle.

La participante 18 est une artiste visuelle blanche, dans la quarantaine, établie aux États-Unis. Sa pratique aborde des enjeux écologiques et remet en question les principes marchands de la production artistique. Elle est très politisée, sensible aux problèmes de racisme, et cherche activement des moyens d'être une « bonne alliée ». Parce qu'elle souhaite poursuivre sa pratique et sa carrière tout en respectant ses valeurs anticapitalistes et antiracistes, elle se retrouve aux prises avec des contradictions qu'elle ne parvient pas à dénouer :

It makes it hard because you want to work in solidarity, you know? [...] I come from a place where I'm being an ally and I wanna help to speak loudly on these issues... But then you have to be so careful that you're not speaking for other people... (part. 18)

Et, plus loin :

I feel the need to step back in this moment. Not because I feel uncomfortable speaking, but because I wanna make space for others [as a white person] [...] And that's challenging, too, because of course we all want to pursue our own careers, we want success, we want ta-da-da... (part. 18)

Elle exprime une ambivalence similaire au sujet de sa place dans un milieu dont elle désapprouve les politiques, en particulier sur la scène étatsunienne :

Sometimes the kind of celebrity and gloss of the art world here makes me just not understand how I fit into it. I don't want to fit into it necessarily. And yet at the same time, there's sort of a desire to be a part of it, simultaneously, do you know what I mean? And that's a conflict that you [honestly?] can't... I never know what to do with. (part. 18)

Ce que la participante décrit, c'est un mélange d'affects contradictoires : un désir d'être reconnue, voire d'embrasser le *bling* et la starification qui prévalent dans le milieu, tout en conservant une aversion pour ces signes d'un système hautement hiérarchisé et exclusif. L'exclusion, autrement dit, provoque à la fois désir et dégoût (« Je ne veux pas appartenir à un club qui voudrait de moi comme membre », disait Groucho Marx).

Le participant 22, un artiste acadien blanc dans la trentaine, laisse aussi transparaître – mais à son corps défendant – une forte ambivalence affective. Il relate qu'une de ses publications [Z] a reçu des critiques négatives, en raison d'un passage qui a été interprété comme une représentation réductrice d'un groupe culturel. Il explique que les critiques ont mal compris son intention :

Mais c'est pas parce que moi, c'est mon projet, que quelqu'un qui le lit va le percevoir, le comprendre ou le voir. Puis cette personne-là a le droit de le voir autrement [...] [Le critique] voit ça, puis il présente son point de vue sur l'œuvre et ce qu'elle est et ce qu'elle représente et ce qu'elle dénature. Puis moi bien, j'ai écrit autre chose [...] Je peux avoir une intention, ma responsabilité c'est de dire : « Bien j'ai fait ça de même. » (part. 22)

Nous discutons aussi d'un autre de ses projets, au sujet duquel on lui a signalé un possible problème éthique pendant sa création, et je lui demande comment il a trouvé l'expérience de recevoir ces commentaires critiques :

Bien c'est sûr, ce n'est pas agréable! En même temps, t'essaies d'être à l'écoute [...] Puis mettons cette affaire-là avec [l'œuvre Z], par rapport à la perception [qu'il s'agissait d'une représentation réductrice]. Bien ça m'amusait, parce que c'était pas [dans l'œuvre], puis j'ai fait comme « Ah! C'est intéressant comme lecture de la chose. » (part. 22)

Ça l’amusait, et pourtant, plus tard dans l’entrevue, il ajoute : « Ceci dit, autant il peut y avoir *ces critiques de merde là*, autant bien on m’a appris que c’était le livre qui avait été le plus vendu depuis [un livre X]. » (part. 22 – je souligne)

Ce participant semble pris entre deux impulsions ou désirs contradictoires. Il déclare à plusieurs reprises que, comme artiste, il est responsable des œuvres qu’il crée, tout en affirmant que les interprétations qu’on en fera ne lui appartiennent pas : « Il faut que t’assumes [ce que tu crées] parce que ça te dépasse. » Chacun·e peut interpréter son travail comme iel le souhaite, lui-même doit l’accepter (en même temps, *iels ont tort*). Il y a déjà là une difficulté à tenir ensemble ces deux affirmations. Sur le plan émotionnel, par ailleurs, le participant jongle avec une volonté de rationaliser des affects qui surgissent néanmoins au détour d’une exclamation (« ces critiques de merde »). Des critiques qu’il dit accepter, et même trouver amusantes, mais qui l’enragent par ailleurs et qu’il ressent le besoin de discréditer (à preuve, les ventes). C’est de bonne guerre, mais il reste que la guerre est affective.

#### 6.4 Et moi, et moi, et moi...

Sept cents millions de Chinois  
 Et moi, et moi, et moi  
 Avec ma vie, mon petit chez-moi  
 Mon mal de tête, mon point au foie  
 – Jacques Dutronc (Lanzmann, 1966)

Il peut sembler périlleux d’interpréter ainsi les sentiments d’une personne qui ne les nomme pas (tous) explicitement, et ça l’est. Face à cet exercice délicat, mes notes

d'autoethnographie prennent un intérêt inattendu, puisque j'y ai jeté pêle-mêle des affects et idées souvent conflictuels, en limitant les filtres au minimum (j'y trouve, à la relecture, suffisamment de caillots gênants et d'idées laissées en friche pour affirmer que sa matière reste relativement honnête<sup>214</sup>). Et je retrouve dans mes propos le même genre d'ambivalence affective que celle exprimée par le participant 22.

Il y a également un danger à s'attarder à ses affects individuels pour discuter d'une situation politique, en particulier lorsqu'on fait partie du groupe dominant. Il y a risque de reproduire l'un des mécanismes de défense regroupés sous l'expression de « fragilité blanche », dont l'effet premier est d'éviter toute transformation sociale. Et pourtant, comme le souligne la penseuse Dalie Giroux :

Les sentiments douteux, les usages questionnables de l'idée d'alliance, les maladresses aussi, lorsqu'ils sont réfléchis, déconstruits, accueillis, fouillés, constituent le matériau même d'une démarche de décolonisation : dans l'élucidation des choses qui blessent l'ego, dans le fantasme d'un moi désintégré, en péril, fragile, dans le matériau de la honte, se trouvent des chemins de traverse. (Giroux, 2020, p. 123-124)

Dans le contexte actuel où les fragilités des groupes dominants s'agitent et s'exposent beaucoup, c'est précisément à ce genre d'exercice de déconstruction que souhaite se prêter cette analyse.

Les affects conflictuels reviennent fréquemment dans mes notes : on pourrait même affirmer que la conflictualité des affects – et la nécessité de gérer cette dissonance – génère ses propres affects. Dans l'entrée 9 (13 sept. 2021) de mon cahier d'autoethnographie (ci-après : C. A.), par exemple, je note une perte de désir personnel pour l'art, au moment

---

<sup>214</sup> Par exemple à l'entrée du 30 juillet 2021 : « La réaction a duré une seconde, puis j'en ai eu honte. J'ai hésité à la prendre en note. »

même où les discussions (et une partie de l'art discuté et montré) deviennent plus politiques, en contradiction apparente avec mes préférences habituelles :

Moi qui trouvais, il y a quelques années encore, que le milieu artistique n'embrassait pas assez les questions politiques, me voilà épuisée, dégoûtée de le voir incapable de parler d'autre chose. Je perds le goût à la création [...] Je ne me sens pas utile comme artiste en ce moment. Ni désirée ni utile. (C. A. 9, 13 sept. 2021<sup>215</sup>)

Je remarque la coprésence dans la communauté artistique (et chez moi-même) d'un sentiment de tristesse et d'ennui face à l'omniprésence des énoncés performant l'anti-oppression, et d'un « désir néanmoins d'être de "bonnes personnes", d'être utiles, de ne pas passer à côté de son époque peut-être. » (C. A. 10, 25 sept. 2021) Ailleurs, je relate un rêve dans lequel je jalouse un succès professionnel (imaginé) de mon partenaire d'alors – à qui je souhaite pourtant tout le succès du monde –, une réussite que j'attribue en songe à un copinage entre hommes blancs (C. A. 14, 19 mars 2022).

L'incident qui fut pour moi le plus difficile à gérer émotivement (je l'ai même noté deux fois plutôt qu'une), fut probablement cette présentation d'un universitaire noir étatsunien à un groupe de jeunes chercheur·euses universitaires :

[II] nous enjoignait, nous doctorants blancs, à ne pas solliciter ni accepter de poste universitaire, pour laisser la place aux chercheurs racisés. J'ai pensé : « *No way*. Personne ne fera ça, et je ne le ferai pas non plus. Nous travaillons tout·es comme des malades, et ce type nous demande de renoncer aux fruits de notre travail au nom du partage du pouvoir? Qu'est-ce qui nous restera, alors? » Et bien sûr, je me disais que *dans l'idéal*, nous accepterions de le faire, pour effectivement rééquilibrer la distribution du pouvoir dans les institutions universitaires, mais qu'en bout de ligne, quand même, il nous fallait un peu de joie à nous aussi... Bref, j'ai constaté immédiatement, et de manière affective, les limites de la raison dans les efforts de justice sociale. Je suis théoriquement d'accord avec la correction des injustices historiques, mais émotivement, je ne trouve pas de joie dans la solution proposée par ce professeur. (C. A., 11, 28 janvier 2022)

---

<sup>215</sup> Abréviation correspondant à « Cahier d'autoethnographie, entrée n° 9, 13 septembre 2021 ».

Ces récits montrent un moi oscillant entre des désirs de politisation *et* une fatigue de *cette* politisation-là, entre lassitude *et* mobilisation morale, entre des sentiments d'empathie *et* de jalousie face à ses proches, entre solidarité théorique *et* autopréservation carriériste.

J'ai également noté de nombreuses émotions que j'ai éprouvées pendant cette période de recherche et qui ont été catalysées par le climat de discussions intensives sur les enjeux d'oppression ainsi que les efforts pour y mettre un terme (voir le *Tableau 9 – Affects exprimés par les artistes autour des discussions sur les oppressions et les changements initiés pour les réduire*, en annexe). La plupart de ces émotions sont négatives et recourent celles identifiées par l'observation participante et les entrevues : fatigue, colère, peur ou anxiété, confusion, rancœur ou ressentiment. Certaines réactions très émotives me paraissent, avec le recul, exagérées<sup>216</sup>. Certaines découlaient d'un désir de lutte pour la justice<sup>217</sup>, d'autres d'un désir de liberté individuelle, ou encore d'un désir d'affirmation identitaire. Ce qui ressort le plus de l'ensemble de ces notes est le caractère non seulement très présent, mais fluctuant des affects : un affect ne vient jamais seul, et rarement dans un ensemble cohérent. Comme dans les récits des participant·es 18 et 22, les affects y sont fortement mobilisés et, souvent, contradictoires. Ces importantes variations affectives se rencontrent également dans les confidences de Mm et Fa, deux ami·es (blanc·hes) très

---

<sup>216</sup> Je me suis sentie très attaquée, par exemple, par les appels d'une personne, sur Facebook, aux « francophones » et aux « travailleurs culturels québécois blancs ». Cette personne les enjoignait à être de meilleur·es allié·es dans les luttes antiracistes, ce qui, sur le coup du moins, m'a semblé faire une équivalence sommaire entre racisme et québécois·es francophones. C. A., entrées 1 (6 juin 2020) et 3 (18 juillet 2020).

<sup>217</sup> À l'été 2020, par convictions personnelles autant que par amitié, je me suis engagée dans des discussions publiques et privées au sujet de Jon Rafman. Cet artiste jouissant d'une réputation mondiale a été accusé publiquement par plusieurs jeunes artistes de prédation sexuelle (Dunlevy, 22 juillet 2020). J'ai pris le parti des accusateur·rices, que j'ai appuyé·es personnellement et par la publication d'articles et de statuts Facebook (Brunette, 2020b et 2021a). Les quelques jours ou semaines où cet événement a pris le dessus dans ma vie personnelle ont généré des affects aussi divers qu'un sentiment d'oppression et d'anxiété, de la colère face aux agressions alléguées et de l'épuisement.

sensibles aux enjeux d'oppression, mais qui ont pourtant manifesté des moments de fatigue et d'exaspération face aux discussions en cours (O. P., entrées 20 [10 sept.2021] et 22 [23 sept. 2021]).

Dans mon cahier d'autoethnographie, on retrouve autant des sentiments dépressifs, démobilisants – tristesse, ennui, honte, lassitude, désintérêt pour l'art, sentiment d'inutilité (C. A., entrées 8 [30 juillet 2021], 9 [13 sept. 2021], 10 [25 sept. 2021] et 12 [6 mars 2022]) – que des sentiments que l'on pourrait qualifier sinon de « joyeux », à tout le moins de stimulants, tels qu'un désir de réussite et de reconnaissance professionnelle (C. A. 10, 25 sept. 2021). D'un côté, une perte de désir liée (au moins en partie) aux discussions sur l'inclusion et la liberté d'expression, de l'autre un désir qui continue d'être aiguillonné par un imaginaire carriériste d'ascension et de reconnaissance personnelle. Ce qui m'amène à poser la question cruciale de la destination de notre désir. Comment et pourquoi laisse-t-on nos forces affectives s'investir dans la tristesse plutôt que dans la joie?

Les variations affectives qui se révèlent dans mes observations, tout comme les tensions éprouvées par les participant-es 18 et 22, et par Mm et Fa, sont le signe d'une incapacité à réconcilier ce qui est éprouvé et ce qui est pensé – ce qu'en psychologie on appelle une dissonance cognitive (Cardwell, 1996, p. 47). Cette tension entre des affects et des valeurs contradictoires se manifeste aussi dans la récurrence de la conjonction « mais » au sein de certaines entrevues. Ces « mais » ont un usage précis : ils s'insèrent dans une argumentation et signalent les difficultés éprouvées pour réconcilier deux idées conflictuelles. Par exemple :

Je trouve [ça] intéressant [ces discussions sur le racisme et l'appropriation culturelle] [...] parce que ça fait crisser [grincer] des dents, ça fait coincer. Mais je ne peux pas supporter le monde qui ont varloché la pauvre chargée de cours<sup>218</sup>. (part. 7)

[E]n ce moment, il est hors de question de ne pas penser – je ne dis pas que ce n'est pas bien là, mais – de ne pas penser à engager des gens ou des acteurs ou des interprètes qu'on dit racisés. Ça, c'est une forme de contrainte. C'est diffus. Bon, je trouve ça bien, mais je veux dire que ça existe quand même. (part. 8)

[T]here are egregious examples of people appropriating voices in a way that's completely morally wrong. And I'm glad people are having those discussions [...] But I think there's a fine line. And I do think sometimes if transgressions occur, it doesn't have to be the end of the world. (part. 14)

I think there's a lot of, « You can't do this, you can't do that. That's not appropriate. That's not allowed. » And those things are true, but I don't think yet we've figured out how to talk about why and what can happen instead. (part. 21)

On pourrait décrire cet état intenable comme une tension entre le domaine émotif et le domaine rationnel, ou peut-être comme une tension entre les affects et l'image de soi. Si je parle ici de tension, ce n'est pas pour cautionner une vision dichotomique, et encore moins hiérarchisante, de la relation entre émotions et raison. Les analyses féministes de cette vision ont exposé le caractère genré de celle-ci (Lloyd, 2017) et des recherches en neurosciences ont démontré que les deux éléments sont interreliés (Damasio, 2000). Les trois corpus de données analysés dans la présente recherche montrent précisément comment les tentatives des individus de trouver une posture éthique qui soit cohérente avec leurs valeurs – ou avec l'image qu'ils ont d'eux-mêmes – se heurtent à l'émergence d'émotions qui contredisent leurs efforts de rationalisation. Cet inconfort apparaît autant dans les surgissements affectifs qui peuplent mon cahier d'autoethnographie que dans la fatigue et dans la peur qui surgissent chez des allié-es convaincu-es, de même que dans les

---

<sup>218</sup> En référence à Verushka Lieutenant-Duval, une chargée de cours de l'Université d'Ottawa ayant été suspendue de ses fonctions après qu'une étudiante ait porté plainte parce qu'elle avait utilisé le mot en « n » dans un contexte d'enseignement.



« mais » soulevés par des participant-es pour se distancier partiellement de propositions politiques progressistes qu’iels affirment soutenir *par ailleurs*. Il s’agit, remarquons-le, d’un inconfort « blanc ».

Cet inconfort révèle deux avenues liées l’une à l’autre, que je souhaite explorer. D’une part, les processus de rationalisation à l’œuvre dans le milieu artistique, auxquels je m’intéresserai dans le présent chapitre, et, d’autre part, les modalités de mobilisation de la joie dans ce même milieu (nous aborderons ce point au chapitre 7). Comme je le note en réponse à un commentaire mentionnant le « courage » que nécessitent les dénonciations d’agressions sexuelles : « Ce n’est pas une question de courage : c’est une question de déplacement des désirs. » (C. A. 5, 2 août 2020)

En explorant ces avenues – ou cette double-avenue – je chercherai à démontrer que notre rapport à la liberté, en tant qu’artistes, n’est pas de l’ordre du rationnel. Si c’était le cas, nous nous insurgerions bien davantage contre une kyrielle de politiques publiques et institutionnelles, plutôt que contre des « contraintes » à notre liberté somme toute mineures et théoriquement en phase avec le progressisme social que valorise une grande partie du milieu. Mais avant de m’aventurer sur ces sujets, il me semble pertinent de revenir sur le problème du ressentiment, lequel nous aidera justement à comprendre la relation entre affects et raison, ainsi que les possibles débouchés désastreux de sa gestion erronée.

## **6.5 La communauté des artistes blanc·hes tristes**

Le ressentiment, écrit Fleury (2020), est une rumination qui ne cherche pas d’autre issue que la destruction de sa source supposée. « [I]l s’agit de revivre une "ré-action" émotionnelle, qui au départ pouvait être adressée à une personne en particulier », mais qui

va en se globalisant (p. 19). À partir de là, le sentiment négatif initial sera non seulement conservé, mais entretenu et dirigé contre un groupe qui n'en est pas la cause réelle : il y a déplacement de l'affect vers un « objet » précis, vers une cible qu'il faudra parallèlement réifier, déshumaniser. Dans ce processus, le sujet se place au centre d'une situation sociale qui peut être réelle, mais dans laquelle iel se conçoit comme l'acteur principal (Fleury, p. 29). Tout comme Nietzsche, la philosophe et psychanalyste voit dans le ressentiment un phénomène qui attaque la puissance de l'individu qui l'éprouve : « plus le ressentiment gagne en profondeur, [...] moins sa capacité d'agir se maintient, et la créativité de son expression s'affaiblit. » (p. 19) Le ressentiment est l'expression d'une « rancœur, le fait d'*en vouloir à*; et l'on voit comment ce *en vouloir à* prend la place de la *volonté*, comment une énergie mauvaise se substitue à l'énergie vitale joyeuse » (p. 21). La puissance, dit-elle, se trouve remplacée par la « jouissance de l'obscur » (p. 19).

J'ai déjà mentionné les multiples occurrences d'affects négatifs suscités par les discussions sur l'inclusion et les oppressions, et les difficultés rencontrées par plusieurs artistes pour les dissiper. Ces discussions ne sont pas les seules sources d'affects tristes, qui surgissent ici et là dans des entrevues qui ne portaient pourtant pas sur ce sujet. Parmi les modalités d'affirmation ou de gestion de ces affects, la comparaison est un motif récurrent (voir le *Tableau 8 – Affects exprimés par les artistes au sujet de leur pratique professionnelle*, en annexe) : le milieu est décrit comme miné par les jalousies dues au manque de reconnaissance et aux injustices (part. 2); les personnes qui ne sont ni queers ni autochtones sont en ce moment exclues du jeu (part. 2); les artistes blanc·hes reçoivent plus d'attention et les artistes plus jeunes ne reconnaissent pas le travail de leurs aîné·es (part. 3); les artistes autochtones éprouvent une souffrance qui les amènent parfois à être

malveillant-es envers leurs collègues (part. 5); les artistes racisé-es ou autochtones ayant un parent blanc bénéficient d'un accès accru aux institutions (part. 15); les artistes seniors indépendant-es ont peu de chance de recevoir du soutien (part. 16); en région, le milieu appuie des artistes médiocres (part. 20); et les artistes qui sont parrainé-es par une personne influente ont plus de chance de réussir (part. 20). Dans tous ces cas, la personne dans l'autre plateau de la balance est l'élocuteur-ice même : moins reconnu-e *que*, moins privilégié-e *que*, moins soutenu-e *que*.

On remarquera tout de suite que ces comparaisons sont souvent connectées à une réalité sociale bien documentée : il ne s'agit pas de fantaisies. Même cet artiste blanc hétérosexuel qui note d'un ton détaché qu'il vaut mieux aujourd'hui parler de *queerness* et « de ces choses-là », ou être un-e artiste autochtone pour bénéficier d'une bourse, ne verse pas dans la pure fabulation : les dernières années ont certainement vu émerger un intérêt marqué pour les pratiques artistiques ancrées dans l'exploration d'identités minorisées, ainsi qu'un soutien dédié (en mode rattrapage, après des décennies d'exclusion) aux artistes autochtones. Seulement, son commentaire amplifie un phénomène temporaire et présente comme une « exclusion » ce qui serait mieux décrit comme une perte de privilèges. Voici la citation complète :

Sauver la planète, la racialisation – tout ça, c'est important, absolument! Je ne le sais pas trop... comme l'identité, c'est la même chose, le *queerness*... Si tu ne parles pas de ces choses-là [dans tes demandes de subventions] ou – c'est plate à dire, là on fait juste jaser, mais si tu n'as pas une identité amérindienne, aussi, tu es assez exclu-e. Pfff! C'est juste comme... c'est juste un constat. Peut-être que c'est important pour l'instant, il faut l'accepter, absolument. (Part. 2)

Le participant considère que l'actuelle valorisation des artistes autochtones ou aux identités minorisées génère une forme d'exclusion, sous-entendu celle « de gens comme lui ». Il

déploie un effort perceptible pour digérer la situation – ou ce qu’il en perçoit –, afin de donner un sens à celle-ci et l’accepter. Il s’efforce de mettre à distance l’événement porteur d’affects pour exercer son jugement de manière raisonnable. Et pourtant, cette volonté d’acceptation se heurte à une ambivalence qui pointe à chaque détour dans les « je ne sais pas », « on fait juste jaser » et « c’est juste un constat », le problème résidant précisément dans cette part d’effort, qui montre que le cas n’est pas réglé, ni sur le plan affectif ni sur le plan rationnel.

La participante 15, une jeune artiste ayant grandi dans une communauté autochtone, énonce des critiques ajustées des politiques institutionnelles d’inclusion des personnes autochtones, noires et de couleur. Ces efforts, en misant sur l’inclusion plutôt que sur la diversification ou la suspension des attentes, ont pour effet d’offrir davantage d’opportunités aux personnes les plus privilégiées parmi ces groupes :

[T]he only Indigenous and people of color artists [...] that break the boundaries of the institution’s walls [...] is often people that have a really established way of talking about their work already [...] [A]nd a lot of them already have a certain level of... Like they have non-Indigenous family, and they have access to a different type of education already. And they have institutional fluency. And they have parents who are teachers, you know. It’s little things like that stack up, and they make your ability to ask for what you need different [...] When I see who gets, who pushes, who toes the line, it’s people who have a sense of self, but also a sense of « I get to ask for this » [...] If you have two parents that are both from a certain reserve, and a certain background, you don’t have that sense of beginning. I see it happen when I see Indigenous people, or other people, Brown people that are raised [in] the city with even one white parent. It makes a huge difference. It makes a huge difference. And those are the artists we see most prominently. (part. 15)

Ces remarques sont pertinentes et intéressantes, dans la mesure où elles introduisent un facteur de classe dans des politiques institutionnelles d’inclusions qui n’en font jamais mention; dans la mesure, également, où elles abordent la différence énorme entre « inclusion » et changements structuraux. Il reste que les remarques de cette artiste

expriment une amertume bien réelle à l'égard de ses propres limitations professionnelles (elle est cette personne née dans une communauté de deux parents autochtones), qu'elle compare aux possibilités accrues d'autres artistes issu-es de minorités ethnoculturelles, vers lesquelles son attention se tourne rapidement.

La même participante formule aussi, à plusieurs reprises, des critiques à l'égard des femmes blanches universitaires, qu'elle associe aux pratiques de tokénisme :

When it feels like [these conversations on racism and colonialism are] not run by white women, I will take part. When these conversations are started by white women for the purpose of making white women feel like they're doing something important, I don't want to do it. (part. 15)

Elle est manifestement en colère, et pour de bonnes raisons, contre les femmes qui, je suppose, ont organisé les événements auxquels elle a participé et au cours desquels elle s'est sentie « comme un animal de zoo ». Il est probable qu'elle m'envoie aussi un petit crochet par la bande, ou un avertissement concernant mes propres recherches. Seulement, ses propos ne font pas qu'associer les femmes blanches au tokénisme : ils en font *la* cause. Si les femmes en question sont loin d'être sans reproches, on peut se demander ce qui vaut à un autre groupe, soit les hommes blancs universitaires, de ne pas être pointé du doigt par l'artiste<sup>219</sup>. Je n'ai pas de réponse à cette question autre que de rappeler que le travail de soin repose notoirement sur les épaules des femmes (et en particulier, rappelons-le, des femmes racisées). Les efforts d'inclusion, aussi malhabiles soient-ils, et bien qu'ils puissent ajouter au blason professionnel de la personne qui les déploie, restent bien plus

---

<sup>219</sup> Tous comme leurs collègues non-blanc-hes, les femmes sont encore sous-représentées aux postes de professeur-es dans les universités canadiennes. Elles forment 41,9 % du corps professoral régulier, dont seulement 30,8 % des professeur-es titulaires, alors qu'elles représentent 50,9 % de la population (Université Canada, 2019, p. 11). Les personnes racisées comptent pour 20,9 % du corps professoral régulier, alors qu'elles constituent 22,3 % de la population (*ibid.*). Je n'ai trouvé aucune statistique sur la proportion de femmes racisées dans ces effectifs, un groupe à l'intersection de deux précarités.

périlleux et exigeants – notamment sur le plan émotionnel – que le désengagement. Et je soupçonne que ces efforts sont largement menés par des femmes, comme l’ensemble du travail de soin en milieu universitaire (Gaudet et al., 2022).

Ce qui lie ces deux participant-es, en dépit de leurs postures opposées, c’est leur tendance à focaliser un problème (le sentiment d’exclusion chez le participant 2; les difficultés d’accès aux institutions et le *tokénisme* rencontrés par la participante 15) sur un ou certains éléments de la chaîne des relations compétitives, et parfois oppressives, à l’œuvre dans les milieux artistiques et universitaires. Les femmes blanches universitaires et, a fortiori, les artistes queers ou minorisé-es en raison de leur appartenance ethnoculturelle (même lorsqu’iels bénéficient de programmes de bourses particuliers ou d’un privilège de classe), se situent rarement sur les marches les plus hautes de cette chaîne.

Ces deux artistes expriment une forme de rancœur, où d’autres personnes sont identifiées comme ayant plus de privilèges qu’elleux, et où ce débalancement perçu génère une réaction affective négative. La grande différence entre les deux est la réalité historique dans laquelle s’inscrivent ces deux sentiments. L’iniquité perçue par le participant 2, même si elle trouve des bases tangibles dans les programmations des institutions artistiques et dans l’attention critique *du moment*, n’efface pas les décennies, voire les siècles de privilèges tout aussi réels accordés à son propre groupe social (le participant le sait, et s’efforce de ne pas l’ignorer, *mais ça fait quand même un peu mal*). La rancœur de la participante 15, au contraire, peut s’appuyer sur des siècles d’oppressions et sur une tentative de génocide culturel perpétrée contre son peuple. Il demeure qu’elle est irritée par les avantages de classe et de « race » qu’elle perçoit chez d’autres, et que ce constat nourrit une amertume identifiée tantôt à un problème de déshumanisation (elle se sent comme un

animal dans un zoo), tantôt à un problème d'avancement de carrière (difficulté à négocier avec les institutions et à progresser dans le milieu artistique *aussi bien que d'autres*).

\*

Reste que typiquement, le ressentiment est défini comme l'affect des déclassés, *ceux qui ont eu plus*. Dans le monde contemporain occidental : l'homme blanc moyen. Des penseurs comme Max Scheler et Alexis de Tocqueville ont identifié la démocratie comme le terreau idéal du ressentiment, en raison du discours égalitariste qui y prévaut. Tocqueville évoquait ainsi le « mal de la mélancolie au sein de l'abondance » (Fleury, 2020, p. 33), où l'écart entre droits théoriques et inégalités sociales concrètes nourrirait le ressentiment. Autrement dit, l'amertume éclot sur l'humus des promesses non tenues.

Lauren Berlant (2011) s'engage sur cette piste de la promesse porteuse de douleur lorsqu'elle décrit les dispositions induites par le capitalisme libéral comme un optimisme cruel (« *cruel optimism* »). L'optimisme cruel n'est pas le contexte social, économique ou politique lui-même, mais une structure affective nourrie par ce contexte : « A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. » (Berlant, 2011, p. 1) Il s'agit d'une relation affective problématique pour l'individu, qui recherche son salut et son bonheur précisément dans ce qui la-e détruit.

Berlant associe ce type de relation à l'organisation socioéconomique des sociétés occidentales en général, mais le monde de l'art se prête particulièrement bien à une analyse de ses relations affectives selon le schéma de l'optimisme cruel. Ce monde, caractérisé par des « inégalités spectaculaires », suivant l'expression du sociologue Pierre-Michel Menger (2002, p.37), fait miroiter des promesses de richesse et de gloire qui n'ont d'équivalent que la grande précarité financière et affective d'une majorité de ses acteur·rices. Même si elles

demeurent extrêmement ténues, les perspectives d'un enrichissement énorme, sur le modèle économique du « winner-takes-all » (Frank et Cook, 1995), justifieraient d'après Menger l'afflux de candidat·es à cette carrière risquée. L'imaginaire glorieux et accessible de la carrière artistique apparaît ici comme l'équivalent, pour les blanc·hes des classes moyennes, du rêve stéréotypé du jeune racisé de faire carrière dans les sports d'élite<sup>220</sup>.

Le monde de l'art porte aux nues une poignée d'élus·es dont les œuvres valent des millions de dollars, des artistes qui gravitent dans les hautes sphères de la société et qui jouissent d'une liberté d'expression et d'une visibilité énormes, tout en exploitant de manière rituelle le travail gratuit ou sous-payé des autres (Blais, Jourdain et Pacho, 2016; Pierrot, 2018; Fuse Magazine hiver 2013-14; Cascone, 2019; Greene, 2022). C'est aussi un milieu qui, notoirement, génère un niveau élevé de problèmes psychologiques chez les gens qui y travaillent, comme on le verra dans les pages qui suivent. Les discussions des dernières années ont mis en lumière un milieu dans lequel les abus psychologiques et sexuels ne sont pas rares, par ailleurs renforcés par un système hautement hiérarchisé et ascensionnel qui valorise et normalise les comportements déviants ou asociaux ainsi que les « sacrifices » individuels.

Cette réalité s'insère dans ce que Berlant appelle le fractionnement du récit (« *splitting off of the story* ») : pour que le sujet demeure fonctionnel dans une relation toxique, il lui faut dissocier la relation de ses effets désastreux. C'est un procédé qu'appliquent couramment les institutions, par exemple, pour rejeter dans l'anecdotique et l'exceptionnel

---

<sup>220</sup> Les artistes des générations actuelles sont majoritairement issu·es des classes moyennes. Le sondage quinquennal *Waging Culture*, qui collecte des données sur les artistes visuel·les professionnel·les au Canada, a révélé que 51 % des répondant·es s'identifiaient comme membres de la classe moyenne inférieure, et 21 % de la classe moyenne supérieure. Seulement 5 % se rattachaient à la classe inférieure ou pauvre (*lower class*) et 23 % à la classe ouvrière (Maranda, 2020).



des incidents (abus de pouvoir, viols) qui sont pourtant le fruit d'un système. Pour les artistes et autres travailleur·euses de l'ombre, qui doivent régulièrement composer avec les problèmes du milieu, il est difficile d'ignorer le caractère systémique de ces derniers. Or la réduction de l'histoire à l'échelle individuelle, c'est-à-dire à sa propre histoire, permet de penser qu'on parviendra peut-être à tirer son épingle du jeu, même si celui-ci est truqué – que cette exposition avec un cachet de 350 \$ pour l'équivalent d'un an de travail *débouchera sur mieux*, que cette production chorégraphique pour laquelle on a si peu de ressources qu'il faudra renoncer à se payer soi-même *aura des retombées professionnelles*. Et ainsi vont les épuisements professionnels et les dépressions.

## 6.6 Vivre sur la ligne de faille

La grande différence du capitalisme d'avec le cannibalisme réside dans le fait que le capitalisme a besoin du travailleur et ne peut se permettre de l'ingérer jusqu'à la mort.

- Édouard Jourdain (Moreau, 2023)

Dans ce récit à deux niveaux, certains sont historiquement mieux disposés à croire au conte de fée (et ce ne sont pas les jeunes filles). Bien que tous·tes les artistes puissent éprouver amertume et déception, les plus susceptibles de s'y accrocher et de développer du ressentiment sont ceux qui cadrent le mieux dans le portrait statistique et historiographique de l'artiste à succès, c'est-à-dire les hommes blancs des classes moyennes et supérieures. Pour les autres, à qui les promesses de l'art ont toujours paru louches parce qu'ils ont peu de modèles pour s'y reconnaître, le conte a toujours été un conte.

À l'encontre de l'analyse plutôt méprisante de Nathalie Heinich (2005), qui voit dans les artistes contemporain-es un groupe de néo-aristocrates jouissant de privilèges économiques (sous la forme d'un soutien étatique), juridiques et moraux (sous la forme de sauf-conduits légaux et sociaux), la réalité économique des artistes est loin d'être reluisante<sup>221</sup>. Un rapport publié en 2019 par l'organisme canadien WorkInCulture résume bien la situation :

Since around the turn of the 20<sup>th</sup> century, precarity has been almost an essential aspect of the economic position of artists, who are socially expected to be independent and autonomous, and who typically value independence and autonomy highly themselves. This usually places them outside the standard employment relationships that still apply to most workers, and thus in work that is intermittent (or at least intermittently compensated). And, unless an artist can command high fees for their work, they will likely find themselves [in] a position of financial insecurity as a result. Coupled with this, artists in Canada, as self-employed workers, are partially excluded from national social insurance – a system designed to provide financial security to workers – and are not entitled to the same employment standards or collective bargaining rights as regular employees. (WorkInCulture et The Consulting Matrix, 2019, p. 2)

La précarité financière des artistes au Canada est un fait très bien documenté (Gouvernement du Canada, Patrimoine Canada, et Blais, 2018). En tant que travailleur-euses autonomes, les artistes sont exposé-es à une précarité financière causée par des contrats irréguliers et trop mal payés pour pallier cette intermittence. En 2016, d'après les données du recensement, le revenu médian des artistes canadien-nes était de 24 300 \$, un revenu inférieur de 44 % à celui de l'ensemble de la population active, en dépit d'un niveau d'études nettement supérieur (Hill Strategies, 2019, p. 2-3). Pour les danseur-euses, il n'était que de 15 800 \$. Ces revenus découlent par ailleurs en grande

---

<sup>221</sup> La sociologue dénonce le fait qu'aujourd'hui les artistes puissent prétendre à ces privilèges non pas en fonction de ce qu'ils font (leurs activités), mais de qui ils sont (leur appartenance à la catégorie « artiste »). La lecture que propose Heinich puise dans le contexte français, mais les conditions qu'elle critique – subventions publiques aux artistes sur la base d'un dossier ou d'un statut – existent aussi dans le contexte canadien.

partie de contrats non liés à la pratique artistiques (Patrimoine canadien, 2022, p. 7-8). La même étude observe que 52 % des artistes travaillent à leur compte, contre 12 % de la population active canadienne (p. 2) – un facteur qui contribue à leur précarité.

En raison de leur statut de travailleur autonome et de leur faible rémunération, les artistes bénéficient de moins de protections sociales, telles qu'un plan de retraite, des assurances pour les soins de santé et des congés de maladie ou de parentalité. En Ontario, WorkInCulture souligne que l'accès des artistes à ces protections est « either limited, non-existent, or comes at a higher cost » (2019, p. 5). Le même rapport souligne que les artistes, comme les autres travailleur·euses autonomes, sont exclu·es du *Employment Standards Act*, qui garantit des normes de base en matière d'emploi, telles qu'un salaire minimum, des vacances payées ou la rémunération du temps supplémentaire (WorkInCulture, 2019, p. 19). Un rapport produit pour le gouvernement du Nouveau-Brunswick signalait également les nombreuses difficultés rencontrées par les artistes, incluant le manque d'accès à un plan de retraite, à une assurance-emploi, à des mesures de protection contre les blessures au travail et à des soins pour les enfants (Premier's Task Force on the Status of the Artists, 2021). Au Québec, une étude parue en 2020 indique que, par rapport à l'ensemble des travailleur·euses actif·ves, les artistes cotisent moins aux divers régimes de rentes publics (73 % vs 87 %), à un REER ou un régime de pension agréé collectif (RPAC) (31 % vs 35 %), et que seulement 12 % d'entre eux ont demandé une déduction pour des cotisations à un régime de pension agréé (vs 34 %) (Danvoy, septembre 2020).

Si les artistes sont réputé·es être faiblement organisé·es sur le plan politique (Davis, 2013, p. 24), il serait utile de rappeler que les lois actuelles ne les aident pas toujours à corriger cette situation. La loi canadienne, par le biais du *Status of the Artist Act*, garantit

le droit des artistes de négocier collectivement leurs honoraires *dans les institutions fédérales uniquement* (CARFAC, 2023; WorkInCulture et The Consulting Matrix, 2019, p. 8). Pour tout autre contrat, cela dépend des lois provinciales<sup>222</sup>. En Ontario, un tel droit n'existe pas pour les travailleur-euses autonomes (ibid.) Au Québec, le gouvernement a adopté en 1987 la *Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma*, qui octroyait aux artistes concerné-es le droit d'être représenté-es par une organisation chargée de négocier collectivement leurs conditions de travail (Choko, 2017, p. 207-208). Ce n'est qu'en 2022 que la refonte de la *Loi sur le statut professionnel des artistes* a étendu ce droit aux artistes visuel·les, aux écrivain·es et aux artisan·es (Radio-Canada, 3 juin 2022). D'après le *Report of the Premier's Task Force on the Status of the Artist*, les lois mises en place par le gouvernement fédéral et le Québec n'auraient pas d'équivalent ailleurs au pays (2021, p. 35).

Parallèlement à cette précarité socioéconomique, les artistes s'exposent aussi à une plus grande précarité psychologique. On gagnerait à produire davantage d'études solides sur cet enjeu, mais les associations professionnelles d'artistes au Canada relaient occasionnellement des coups de sonde sur la santé psychologique de leurs membres (Raine, 12 juillet 2022). En 2022, l'organisme Visual Arts Nova Scotia publiait les résultats d'un sondage mené auprès d'artistes de différentes disciplines dans lequel 78 % d'entre eux affirmaient avoir eu besoin d'aide psychologique à un moment ou à un autre (Foster, 2022). D'après Laurence D. Dubuc et Philippe Barré, la pandémie de COVID-19 aurait exacerbé

---

<sup>222</sup> En mars 2023, le Comité permanent du Patrimoine canadien a publié le rapport « Améliorer le statut de l'artiste au Canada », dans lequel il formule 18 recommandations pour remplir les objectifs de l'intitulé. Les première et seconde recommandations enjoignent justement le gouvernement canadien à revoir en profondeur la *Loi sur le droit d'auteur* et la *Loi sur le statut de l'artiste*, et à inclure dans cette dernière « une disposition régissant la négociation et l'arbitrage pour l'obtention d'un premier "accord-cadre" » (p. 1).

le problème en augmentant l'insécurité financière, l'état d'« incertitude radicale » et l'isolement des artistes (Dubuc et Barré, 2021). Un rapport publié en 2021 par le Mental Health Research Canada, examinant les troubles de la santé mentale dans divers secteurs d'activités économiques, place les travailleur·euses de l'art et du divertissement au deuxième rang des taux d'anxiété autoévaluée post-COVID (33 %) et au premier rang avant l'épidémie (27 %). Ils occupent le premier rang pour ce qui est de la dépression autoévaluée, pré et post-COVID (22 % et 32 %).

L'Australie et la Grande-Bretagne, deux pays qui partagent avec le Canada un modèle de financement des arts par l'État<sup>223</sup>, ont produit deux études étoffées sur le sujet. Dans le premier cas, une recherche sur le travail dans l'industrie du divertissement – où œuvrent nombre d'artistes – constate « a powerful, negative culture within the industry including a toxic, bruising work environment; extreme competition; bullying; sexual assault; sexism and racism », ainsi qu'un niveau élevé de problèmes de santé mentale et une prédisposition accrue au suicide (Entertainment Assist *et al.*, 2016, p. 1). L'étude rapporte que 44 % des travailleur·euses du milieu souffrent d'anxiété modérée à élevée (soit dix fois plus que dans l'ensemble de la population), que les symptômes de dépression y sont cinq fois plus fréquents, que 40,8 % des artistes du secteur ont reçu un diagnostic de maladie mentale, et que 59,5 % de l'ensemble des travailleur·euses de l'industrie ont déjà cherché de l'aide pour des troubles de santé mentale (p. 3). La fréquence élevée du travail

---

<sup>223</sup> Un modèle que Harry Hillman-Chartrand et Claire McCaughey (1989) nomment le « *Patron state model* », soit le modèle de l'État mécène, caractérisé par un soutien financier public opérant depuis des conseils des arts autonomes (« at arm's length »), visant avant tout l'excellence et destiné aux artistes professionnel·les. C'est le modèle privilégié par la Grande-Bretagne et les autres pays du Commonwealth. Le Canada, l'Australie et la Grande-Bretagne partagent aussi les standards de production de l'industrie du divertissement, qui tend à imposer partout ses propres règles de production et de circulation des objets culturels (Curtin et Sanson, 2016; Gill et Pratt, 2008, p.14).

à des heures irrégulières, suivant des horaires changeants et imprévisibles, expliquerait en partie la présence de troubles du sommeil chez sept fois plus de travailleur·euses de l'industrie que dans l'ensemble de la population (p. 3). Les tentatives de suicides y sont aussi deux fois plus nombreuses, et les idées suicidaires, cinq à sept fois plus fréquentes. En Grande-Bretagne, un sondage mené auprès de 2211 musicien·nes révélait que 71,1 % d'entre elleux rapportaient avoir vécu des crises de paniques et/ou avoir éprouvé des niveaux élevés d'anxiété. Par ailleurs, 68,5 % de répondant·es disaient avoir traversé des épisodes de dépression (Help Musicians et al., 2016).

Cette précarité endémique est parfois décrite comme la contrepartie d'une « liberté » dans le travail, selon une équivalence très sommaire entre « absence de patron » et « possibilité accrue de choisir ses engagements ». Or la précarité financière devient elle-même une raison d'accepter à peu près n'importe quelle offre de travail, incluant du travail non rémunéré, fréquent dans le milieu des arts (Premier's Task Force on the Status of the Artist, 2021, p. 2; Delorme et RAAV, 2022, p. 25; IRIS, 2014, p. 3). Dans ces conditions, « ne pas avoir de patron » signifie en réalité que tout le monde et n'importe qui – même la personne la plus pingre ou la plus toxique – devient un patron acceptable. Un sondage effectué par l'Institut de recherche et d'information socioéconomique (IRIS) auprès d'artistes québécois·es de l'audiovisuel observait ainsi que la précarité financière créait une « course aux contrats » :

Afin d'assurer leur survie matérielle, les travailleuses et travailleurs n'ont d'autre choix que de systématiquement courir d'un projet à l'autre, ce qui les expose à des périodes de travail intensives, souvent suivies de périodes de chômage. À cette dynamique s'ajoute le cumul des emplois, second phénomène observé auprès des professionnel·le·s du milieu. Pour contourner les effets de la précarité en emploi, plusieurs doivent travailler dans d'autres secteurs d'activité. (IRIS, 2014, p. 3)

L'état d'instabilité et de vulnérabilité dans lequel vivent la majorité des artistes est par ailleurs rarement compensé par une réelle reconnaissance des institutions ou du public. Dans un contexte de surabondance de créateur·rices, rares sont ceux qui peuvent compter sur la demande ou sur l'attention extérieure pour donner un sens à leur travail, l'une et l'autre se manifestant souvent de façon très sporadique. Ils ne peuvent en outre se rattacher à aucun calcul pour fonder leurs attentes professionnelles, le parcours des artistes demeurant hautement tributaire des coups du hasard – à quoi s'ajoutent des facteurs socioculturels dépendants de leurs histoires sociale et familiale. Ils exercent donc un contrôle limité sur leur réussite professionnelle, dans un milieu où une reconnaissance professionnelle « moyenne » ne suffit pas à assurer un revenu minimal de survie ou un avenir dans le milieu. Sur ce point, Nathalie Heinich n'a pas tort : le système de l'art n'a rien d'une méritocratie, malgré les discours louangeant l'infini talent et le travail acharné des artistes étoiles (Heinich, 2005)<sup>224</sup>. Dans ce contexte, le confort et autres récompenses de l'incertitude ont toutes les chances de ne jamais venir apaiser la précarité et les doutes qui resteront le lot de l'artiste ordinaire, sur fond d'optimisme cruel.

#### *6.6.1 Split stories, rationalisation et dissonance cognitive*

Est-il vraiment surprenant que, dans un système professionnel qui cultive l'inquiétude, les désirs démesurés et la déception chronique, on recueille les fruits affectifs que l'on sème?

---

<sup>224</sup> D'après Heinich, le caractère aristocratique de l'art résiderait dans le manque de qualités intrinsèques de l'art contemporain, ce qui priverait celui-ci de toute base d'évaluation solide. Or, à mon avis (et en accord avec les études démontrant comment le système de l'art favorise les artistes provenant de certains milieux, de certains lieux, correspondant à certaines identités et produisant certains types de discours), c'est plutôt l'iniquité des critères d'évaluation de ces qualités qui pose problème. Autrement dit, l'art n'est pas aristocratique parce qu'il fonde son appréciation sur des critères arbitraires, excluant tout mérite, mais parce que ces critères – qui n'ont rien d'arbitraire – sont le produit et le moteur d'une reproduction de l'ordre social qui est lui-même moins que démocratique.

Confronté·es à l'écart entre un récit historiographique, médiatique et institutionnel de la réussite, où l'on ne parle que des gagnant·es, et une réalité faite de petites luttes, les artistes doivent produire un imaginaire qui leur permet de donner du sens à leur travail en dehors du système de valorisation capitaliste, selon les critères duquel ce travail apparaît comme un échec. Pour survivre affectivement, il leur faut (re)produire une mythologie dans laquelle la réalité de leur condition – leur pauvreté, leur insécurité chronique et leur invisibilité relative – passera au second plan. Mais au second plan de quoi, ou derrière quoi?

En psychanalyse, on emploie le terme « rationalisation » pour désigner ce processus très commun qui consiste à présenter « une explication, cohérente sur le plan logique ou acceptable sur le plan éthique, aux attitudes, actions, idées, sentiments, etc., dont les vraies causes ne sont pas perçues » par le sujet (Laplanche et Pontalis, 2018, p. 375)<sup>225</sup>. La rationalisation peut aussi opérer sur le plan social. Weber a décrit la modernité historique tout entière comme un processus de rationalisation, dans lequel l'autonomisation des différentes sphères d'activités (religieuse, économique, politique ou intellectuelle) s'accompagne de l'émergence de rationalités propres à chacune d'elle, souvent incompatibles les unes avec les autres (Mazuir, 2004). Bien que chaque sphère d'activité puisse proposer un récit unificateur cohérent pour expliquer son fonctionnement interne, sa confrontation aux récits des autres sphères tend à révéler ses incongruités et ses angles morts. Si la rationalisation offre une explication logique, elle ne permet pas de répondre à la question du sens. D'autre part, bien qu'elle offre à l'individu la liberté de choisir ses

---

<sup>225</sup> Ma traduction. Citation originale : « ...an explanation that is either logically consistent or ethically acceptable for attitudes, actions, ideas, feelings, etc., whose true motives are not perceived. »



propres valeurs, elle ouvre également la porte à des structures de dominations nouvelles, dans lesquelles l'individu est considéré comme un simple rouage dans une machine devenue sa propre fin (Alexander, 2006). À un phénomène de rationalisation toujours incomplète d'une organisation du monde criblée d'illogismes répond donc une rationalisation individuelle, l'une ne pouvant s'expliquer sans l'autre.

Dans le milieu artistique, la logique économique fournit à la fois les bases d'une mythologie qui entretient la machine, et la réalité qui la contredit. Cette logique, qui est celle du capitalisme, permet l'apparition d'une élite infinitésimale, glorifiée et riche, qui motive le travail d'une base dans des conditions d'anonymat et de précarité. Les artistes, nous l'avons vu au chapitre 3, sont par ailleurs conscient-es de cette contradiction, mais iels parviennent à en faire abstraction, à rationaliser leur situation, en grande partie grâce à la persistance d'un imaginaire collectif aux assises douteuses. Le monde de l'art ne peut fournir le sens nécessaire à son propre fonctionnement qu'à la condition de substituer au récit de son existence comme système étatico-capitaliste un imaginaire humaniste – où la beauté et la liberté sont mises au service d'un progrès social partagé – dans le cadre duquel les artistes acceptent de fournir une main-d'œuvre quasi gratuite et soumise à divers excès. Que ce soit sur le plan individuel ou collectif, la rationalisation agit sur les croyances pour entretenir l'adhésion et assurer le fonctionnement d'un système donné. Il s'agit pour tous-tes les acteur-rices du champ de fournir une justification logique, mais aussi acceptable d'un point de vue moral, aux dysfonctionnements et incohérences du milieu – de même qu'à leur participation à celui-ci.

La réalité du monde de l'art, en tant que système marchand soutenu par l'État en échange de la production à bon marché de divers services – image de marque nationale,

liant social, soutien à l'industrie touristique, amélioration des milieux de vie, etc. –, a beau être tout à fait rationnelle d'un point de vue interne, elle perd de sa cohérence lorsqu'on la confronte aux autres sphères d'activité qui constituent une vie humaine. Elle entre en conflit évident avec certaines des valeurs qu'elle promeut *officiellement*, comme la justice sociale et la liberté, qui sont au cœur des récits qui prévalent dans le milieu et qui mettent l'accent sur l'audace du « génie », sur l'universalité de l'art et sur sa contribution à la communauté humaine. En dépit de leurs grandes parts d'ombre, ces récits permettent de recouvrir les aspects contradictoires, et parfois franchement dépressifs, de la création artistique et des circuits qui la valorisent. Et il semble que cette oblitération convienne à beaucoup de monde. Les croyances que véhiculent ces récits fournissent à l'artiste une valeur à son travail – valeur que lui refuse le marché. Elles permettent aux institutions de sous-payer les artistes et les autres travailleur·euses de l'art, et à ceux-ci d'accepter d'être sous-payé·es. En ajoutant une dimension « sociale », humaniste à l'art, ces croyances offrent également à chacun·e – artistes, collectionneur·euses, philanthropes – la possibilité de considérer son travail ou ses investissements comme une forme de don à la collectivité. Ce n'est pas que chacun de ces systèmes de valorisation (monétaire et sociospirituel), pris isolément, soit irrationnel. L'incohérence émerge de leur rencontre. Et pourtant, on s'acharne, discursivement, à les envelopper de la même ficelle.

La pléthore d'affects négatifs éprouvés par les artistes est le fruit prévisible de cette dissonance constitutive au monde de l'art dans l'époque contemporaine. Ce qui ne veut pas dire que ces affects soient « irrationnels », au sens d'une déconnexion d'avec la réalité.

Comme nous l'ont appris les féminismes du positionnement<sup>226</sup>, le corps et ses manifestations, précisément parce qu'ils sont collés à la réalité, participent à la construction de nos savoirs d'une manière que ne permet pas la pensée abstraite (Hill Collins, 2004; hooks, 2004). Dans la réalité quotidienne des artistes, les manifestations du corps que sont les affects interviennent comme des signes que quelque chose ne colle pas, et comme catalyseur possible d'un changement. Reléguer l'émotion à un « débordement » irrationnel (Despret, 2022), c'est masquer la réalité du conflit, de ce qui cloche. C'est aussi expliquer la dissonance cognitive par un défaut de l'individu, sans s'attarder aux failles éventuelles de l'organisation sociale<sup>227</sup>.

Un exemple d'intériorisation ou d'absorption des contradictions sociales et structurelles par l'individu se trouve dans le rapport à l'échec professionnel qu'entretient le régime discursif moderne sur l'art, lequel transpose dans la figure de l'artiste l'idéalisation capitaliste des capacités individuelles d'émancipation :

[Successful artists in the 19<sup>th</sup> century] represented the triumph of talent over circumstances to which many aspired. Artistic eminence – achieved by the expression of an individual's own inner qualities and talents – came to be emblematic of the emancipation and fulfillment the new society promised to all those who consciously developed their personal abilities. Conversely, not to succeed as an artist might be a sign of deep moral and personal failure. (Seigel, 1986, p. 15)

Si l'artiste véritable est celui qui peut, par soi-même et par la seule force de ses capacités morales, intellectuelles et créatives, se libérer de l'oppression politique et sociale, alors le

---

<sup>226</sup> J'emprunte cette traduction de « standpoint feminism » à Sarah Bracke et Maria Puig de la Bellacasa (2013), plutôt que la traduction plus commune « féminismes du point de vue ». Comme l'expliquent les autrices, la notion de « positionnement » marque une dimension de résistance qui est évacuée dans le terme « point de vue ».

<sup>227</sup> L'idée même de « raison », telle qu'elle a été définie dans la tradition des Lumières, entre en conflit avec la notion de rationalisation. Là où l'usage de la raison devait permettre d'envisager le monde depuis un point de vue neutre, objectif, pour en extraire une vérité, la rationalisation consiste précisément à créer du sens dans une situation qui en est dénuée, en segmentant et en objectivant le réel. La rationalisation n'intervient pas pour pallier un manque de raison, mais plutôt l'incapacité de celle-ci de digérer certaines composantes de la vie humaine – en particulier la question du sens, comme l'avait Weber (1986).

revers de cette promesse est que, s'il n'y parvient pas, cela n'est dû qu'à ses propres faiblesses. Et dans le paradigme libéral, cet échec est plus qu'un échec professionnel : c'est l'échec de son humanité, étant entendu que cette dernière se révèle ultimement dans la résistance à l'autorité de ce qui n'est pas soi – c'est-à-dire dans l'expression de sa pleine liberté individuelle (Taylor, 1989, p. 362-363).

Cette identification, chez l'individu, de la liberté et de l'humanité constitue le point culminant de siècles d'intériorisation de la source et de la responsabilité morale, dans la pensée occidentale, selon Charles Taylor (1989). Selon cette perspective, la liberté n'est pas tributaire d'une levée des contraintes matérielles pesant sur les individus, mais plutôt le fruit des efforts et de la volonté du soi pour s'émanciper de toute autorité qui ne soit pas justifiée par des bases rationnelles. La liberté est un acte *moral*. Cette définition radicalement subjectiviste de la liberté, que l'on retrouve chez Kant et Rousseau, s'est déposée dans l'idéal romantique puis moderniste de l'artiste, et nous en ressentons toujours les effets aujourd'hui (Taylor, 1989, partie V). J'en ai d'ailleurs observé les traces dans les témoignages des artistes rencontrés pour cette recherche (voir la section 3.2.2). Ces artistes, rappelons-le, entretiennent à la fois un attachement à une idée de la liberté dont le sens et le locus sont perçus de manières très diverses, et une conscience manifeste de sa fragilité. Parmi les causes de cette fragilité : les empiétements des institutions, les obstacles systémiques comme le racisme, le sexisme et le manque de ressources financières, et la faible volonté du soi (3.2.1 et 3.2.2). Conçue comme étant à la fois profondément individuelle *et* fortement perméable aux déterminations sociales, la liberté en tant que valeur cardinale devient elle-même une source de dissonance cognitive : dissonance entre des définitions aux implications contradictoires, et dans l'acceptation de sa vérité (la liberté

existe) en dépit de la réalité sociale, qui amplifie les sentiments d'échec et de culpabilité de ceux qui ne parviennent pas à l'actualiser.

Définir la liberté comme un acte collectif en vue d'un commencement peut, à son tour, sembler être un terreau fertile à la dissonance cognitive, tant l'exigence contenue dans cette définition peut paraître grande au regard des contraintes matérielles à l'action : se regrouper pour agir n'est-il pas un luxe inégalement offert à différents groupes et à différentes personnes, selon leurs conditions sociales? Si l'on pense l'action dans le cadre des institutions politiques, certes. Mais, précisément, la liberté en acte propose de ne pas se limiter au déjà institué, mais d'appréhender la liberté comme un débordement, une saisie. La liberté réside du côté de l'illégitime, ce qui signifie que chacun-e peut s'en saisir, ainsi que l'ont démontré maints mouvements de résistance subalternes. L'apparente dissonance de la liberté en acte contient en elle-même le germe de sa destruction, car le passage à l'acte dissout immédiatement le paradoxe. *The proof of the pudding is in the eating.*

\*

Aborder les affects sous l'angle de cette dissonance fondamentale de la création artistique professionnelle permet d'envisager les affects tristes que gèrent les artistes à partir d'une perspective sociale intégrant la dimension de classe. Cela permet de considérer ces affects comme le produit logique d'un mode d'organisation de la production artistique. Je défends que les discours ressentimentaux qui surgissent dans les discussions actuelles sur l'inclusion font partie de cet effort de rationalisation déployés par les artistes pour trouver un sens à des carrières systématiquement grevées par l'échec (au sens où, comme

l'explique Gregory Sholette, le monde de l'art *doit* produire une importante masse d'artistes de l'ombre pour mettre en lumière quelques stars).

Les affects anxieux, jaloux et compétitifs qui naissent en réaction aux efforts d'inclusion des groupes marginalisés trouvent leur source dans un contexte qui inclut, certes, mais déborde la seule problématique du racisme. Ils éclosent sur fond d'angoisse, de jalousie et de compétitivité non seulement généralisées, mais normalisées : ces affects sont l'état normal des corps dans le milieu, parce que celui-ci s'en nourrit. De cette triste agitation affective peuvent surgir différentes émotions, qui se fixeront sur divers objets – et pas nécessairement les bons – selon le principe spinoziste de malléabilité des affects qui rend possible le ressentiment. Le ressentiment, dans le contexte actuel, consistera à projeter ces mouvements du corps sur la cible fort restreinte des politiques d'inclusion, avec le risque de changer une volonté de créer en volonté de détruire.

La récurrence de la comparaison dans les discours des artistes est l'un des symptômes de cette activation problématique des affects dans la sphère de l'art, et de leur orientation fallacieuse. Sa présence elle-même contredit la réalité socioéconomique de l'art professionnel, structurellement injuste (et reconnue telle par les artistes, comme nous l'avons vu dans les chapitres 3 et 4 – sections 3.2.1, 3.4.2 et 4.1), alors que le discours comparatif n'a de sens que dans un système basé sur un principe d'équité. Ici, les particularités du contexte canadien augmentent la tension entre ces deux principes, en augmentant les *attentes* d'équité. En effet, la forte présence de l'État dans l'organisation du milieu au Canada introduit cette promesse d'équité – ce que ne peut faire le marché de l'art – qui s'appuie sur des bases excédant le champ de l'art : l'État canadien, ses lois et les règles administratives de ses organes et programmes, reposent sur une telle promesse, en

théorie garantie par la Charte des droits et libertés. Néanmoins, conformément à l'idéal libéral, la Loi canadienne ne garantit pas une égalité de fait entre les individus, mais seulement une égalité en droits, précisément parce que l'arrimage entre démocratie et libre marché a toujours priorisé les règles de ce dernier (Gaudreault-DesBiens, 1996, ch. 6; Macpherson, 2004 [1962] et 1985). Les promesses d'égalités sont donc vouées à ne pas être tenues, ou encore de façon très partielle, augmentant ainsi la cruauté de l'écart entre l'idéal démocratique et la réalité du marché de l'art.

En dépit de son caractère absurde sur le plan sociopolitique, la comparaison demeure un motif récurrent parce qu'elle est cohérente et même nécessaire sur le plan économique. Bien qu'elle puisse être davantage que cela<sup>228</sup>, la propension à se comparer représente l'un des rouages essentiels de l'économie de l'art, où elle stimule le travail et la dévotion. Les défenseur-euses du capitalisme ne misent pas sur autre chose lorsqu'ils vantent les mérites de la concurrence<sup>229</sup>. Vous pouvez bien intégrer le monde professionnel de l'art, candidement, à la recherche d'une marque de reconnaissance de votre humanité : celui-ci est organisé pour ne vous offrir, au mieux, qu'une reconnaissance de votre exceptionnalité. Le monde de l'art se nourrit d'exception et non d'égalité<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> La tendance d'un individu à se comparer peut être, par exemple, le fruit d'une série d'attentes qui concernent le respect ou la reconnaissance de chacun-e dans son humanité, et qui sont aujourd'hui considérées comme nécessaires à l'épanouissement de l'individu comme du groupe (Taylor, 1997).

<sup>229</sup> Les théoriciens du libéralisme économique ont fait de la concurrence entre les acteurs économiques le principal moteur de la création de richesse et de ce qu'ils considèrent comme le progrès social et économique (Foucault, 2004, p. 55-56).

<sup>230</sup> C'est tout le problème de la démocratie libérale – qui est aussi le problème de tout artiste – que de chercher à réconcilier ces deux attentes dont l'une repose sur un principe d'égalité et l'autre sur un principe de différence (Taylor, 1997; Macpherson, 1985). Selon Macpherson (1985), ce modèle politique (qui est le nôtre) souffre de n'avoir jamais pu réaliser cette réconciliation. Il semble que le monde de l'art ne le puisse pas davantage, et que cette contradiction fut autant la cause de son succès économique que de son échec politique.

De la comparaison naît aussi la honte. Dans *L'art impossible* (2020), Geoffroy de Lagasnerie évoque la « honte de la littérature » exprimée par Marguerite Duras, le « sentiment éthique par excellence », qui « hante tout producteur de biens symboliques » (p. 10 et 11 – citations de Lagasnerie). La honte, c'est le sentiment né du conflit entre les objectifs nobles de l'artiste, incluant un désir de solidarité sociale et une vision de soi comme combattant-e de la justice, et des objectifs concrets qui ne concernent que son propre avancement ou bien-être. Autrement dit, c'est le symptôme affectif d'êtres qui tentent de réconcilier, sans y parvenir, deux logiques distinctes, l'une individualiste, l'autre solidaire<sup>231</sup>.

En-dehors des plus privilégié-es, chaque artiste cherche les moyens de composer avec des conditions difficiles : racisme, exclusions basées sur le genre, l'apparence ou le handicap, inégalités sociales, exploitation et abus, exposition publique de son intimité, manque de soutien symbolique et affectif, précarité financière, mise en compétition constante et ego fragile que le prestige de l'art doit rassurer. Lorsque surgissent les affects négatifs, comme cela arrive chez les personnes dont les privilèges vacillent, plusieurs tentent de tempérer ces affects en leur opposant un discours « rationnel » basé sur des valeurs humanistes. Malheureusement, ces valeurs entrent elles-mêmes en conflit avec la logique opérationnelle du milieu dans lequel iels s'activent, et dont iels essaient d'extraire du sens. À moins de parvenir à s'extraire des structures de la production artistique dans

---

<sup>231</sup> Contrairement à Lagasnerie, je ne crois pas que la honte soit partagée également par tous-tes les artistes, puisque tous-tes n'ont pas les mêmes prétentions à tenir ensemble deux idéaux antagonistes. Malgré une association courante entre artistes et marginalité, rien n'empêche nombre d'artistes d'adhérer au système de valeurs existant, qui offre l'avantage non négligeable de la stabilité. Le système de valeurs dominant est stable car il a déjà digéré ses propres contradictions, remplacées par un système en apparence cohérent. Cet état prédigéré évite à ses défenseurs de devoir composer franchement avec ses contradictions. Voilà précisément ce que signifie l'idée de la rationalisation comme processus social.



l'économie capitaliste (incluant ses structures idéologiques), leur tentative de réconciliation est donc vouée à l'échec.

## Chapitre 7 – Les possibles de l’occupation contre l’imaginaire ascensionnel

Tout au fond du puits affectif, comme l’espoir dans la boîte de Pandore, brille une pépite joyeuse dont je n’ai pas encore parlé. Si les artistes se soumettent aux petites et grandes souffrances de la création professionnelle, ce n’est pas par masochisme : celle-ci reste une puissante source de jouissance. Des artistes soulignent la satisfaction, l’enrichissement personnel ou même la joie que leur apporte la création collective (part. 7) ou accomplie dans un esprit d’engagement envers leur communauté (part. 5, 10 et 17). L’acte de création est par ailleurs vecteur d’un réel sentiment de liberté, en dépit des contraintes ou même *dans* la contrainte (Part. 6, 13, 14, 16, 25) (voir le *Tableau 8 – Affects exprimés par les artistes au sujet de leur pratique professionnelle*, en annexe).

Les discussions sur l’inclusion et sur les nouvelles politiques qui les accompagnent, bien que reconnues collectivement comme éprouvantes, peuvent *aussi* apporter de la joie (voir le *Tableau 9 – Affects exprimés par les artistes autour des discussions sur les oppressions et les changements initiés pour les réduire*, en annexe). C’est particulièrement vrai, bien sûr, chez les personnes qui ont l’impression d’en bénéficier directement, en raison de leur ethnicité ou de leur genre (part. 1 et 21). Il y a de la joie dans la libération soudaine d’affects après des décennies d’oppressions subtiles, non dites, ainsi que dans le partage d’expériences. La participante 1, qui a subi des agressions sexuelles, se réjouit du fait que des artistes doivent aujourd’hui rendre des comptes lorsqu’ils reconduisent la culture du viol : « Ouais, peut-être que pour cet homme-là [dont on a voulu empêcher la

publication], sa liberté a été brimée. Mais... je m'en câlisse (rire). »<sup>232</sup> Il peut y avoir de la jouissance à sentir l'oppression subie changer d'objet. Avec la peur, c'est aussi la joie qui change de camp (pour reprendre une expression commune). Le participant 16 rapporte pour sa part que l'inclusion de personnes d'une grande diversité de profils ethnoculturels dans une troupe de danse a eu un effet libérateur :

Then, as the company became more – the last time we did a national tour there were [x] dancers, and [more than half of them] were racialized performers. And all of a sudden there was no problem. It didn't matter who was dancing with who. It didn't matter who had a larger role or a smaller role, and that felt like freedom. That was so liberating in the performance, and I think the performers felt it too. (part. 16)

Ne considérer ces bouleversements sociaux que depuis la tristesse, c'est donc déjà adopter le point de vue des plus privilégié-es.

Il reste néanmoins pertinent d'observer que, dans ce même contexte social, les affects tristes proviennent en partie d'un sentiment de perte de liberté, qui semble couper les ailes de plusieurs :

[The rise of the « white gatekeepers »] becomes a negative thing. So, you're not filled with excitement about the positive potential of something, but rather... I'm thinking specifically of people that live on social media, who decided it's their role to call out every person that they think is using the wrong language. (part. 16)

Au cours d'une conversation particulièrement pessimiste, l'artiste Fa<sup>233</sup> déplore le manque de joie et de liberté découlant à la fois de l'ambiance de surveillance collective et d'exhibitionnisme performatif des « allié-es », et de la précarité financière : « le milieu des arts visuels », se désole Fa, n'est plus un endroit où l'on peut « jouer » (O. P. 22 – 23 sept. 2021). Dans le même esprit, je note :

<sup>232</sup> La participante fait référence aux débats entourant la publication, dans la revue littéraire *XYZ*, d'une nouvelle de l'auteur David Dorais s'achevant sur un viol dépeint de manière graphique. La directrice de la publication, Vanessa Courville, récemment embauchée, a démissionné après que l'éditeur eut refusé de retirer son nom du numéro présentant ce texte (Caillou, 26 juillet 2018). La nouvelle a été publiée.

<sup>233</sup> Pseudonyme attribué dans le cadre de l'observation participante.

« Aussi pauvre soit-elle (peut-être), la possibilité de s'exprimer librement dans son art reste néanmoins la seule monnaie d'échange d'une vie passée dans la précarité et la recherche permanente (et rarement assouvie) de sens et de reconnaissance. Si l'on n'a plus cela, que nous reste-t-il? » (CA, entrée 10, 25 sept. 2021)

La liberté – ou son sentiment – constitue la monnaie d'échange de l'(auto)exploitation<sup>234</sup>.

Ce qui se perd, avec le sentiment de sa propre liberté (ou d'une certaine idée de la liberté), c'est le désir comme moteur de faire ou d'agir. Quand on redéfinit les contours de cette liberté, le désir de poursuivre sa carrière – le désir de poursuivre le désir – perd de sa consistance, de son sens. L'une des difficultés majeures de cette époque, qui se relève tant bien que mal des mesures de confinements accompagnant la pandémie *et* de discussions accélérées (et parfois bâclées) sur l'inclusion, devient alors de ne pas jeter le désir avec l'eau de la liberté libérale.

Mais peut-être est-ce moins une difficulté qu'une occasion de déplacer le désir vers des objets qui en valent la peine.

## 7.1 Capture du désir et désir de capture

Dans leur œuvre monumentale, *Capitalisme et schizophrénie*, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont proposé une lecture libidinale singulière des sociétés capitalistes. Selon eux, si tous les modèles d'organisation sociale (le *socius*) reposent sur la capture des désirs des individus, le capitalisme a pour particularité de ne pas contrer, mais de favoriser leur déterritorialisation, leur existence à l'état de flux :

Le capitalisme est la seule machine sociale [...] qui s'est construite comme telle sur des flux décodés, substituant aux codes intrinsèques une axiomatique des quantités

---

<sup>234</sup> C'est, bien sûr, la thèse de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur étude du capitalisme « troisième vague » (2011), et celle de Menger dans son analyse de l'éthos des travailleur-euses de l'art contemporain (2002).

abstraites en forme de monnaie. Le capitalisme libère donc les flux de désir, mais dans des conditions sociales qui définissent sa limite [...] (Deleuze et Guattari, 1972, p. 167)

Autrement dit, le capitalisme se nourrit d'une pseudo-libération des désirs, qui consiste en réalité à les faire circuler dans des réseaux d'équivalence monétarisés où « la libido devient quantité abstraite », devient argent (Deleuze et Guattari, 1972, p. 172). Il s'agit, littéralement, de faire fructifier le désir tout en le canalisant, au profit de la structure sociale de production. Le capitalisme, ayant reconnu la force productrice du désir, harnache celui-ci plutôt que de l'étouffer.

Nous sommes très proches, ici, de l'analyse de Boltanski et Chiapello, selon laquelle le capitalisme troisième vague a réussi à s'adapter aux critiques que lui adressait la génération de Mai 68 en ouvrant les vannes du désir – ou plutôt, en l'intégrant à l'organisation économique. Désir de singularité, en particulier, qui s'est traduit par de nouvelles formes d'organisation du travail valorisant les initiatives individuelles, la flexibilité, la mobilité physique et les horaires atypiques. Le capitalisme contemporain serait parvenu à juguler les appels à la liberté scandés par la jeunesse révolutionnaire en proposant une définition dont il pouvait s'accommoder, et même se nourrir.

La relation entre liberté individuelle et capitalisme, à la base de la pensée libérale, est complétée par l'adjonction d'un troisième terme, le désir. La triangulation désir-liberté-capitalisme n'est pas seulement un moyen de produire de la valeur : c'est un moyen de contrôler les êtres. La liberté comme croyance, et même comme doctrine, est paradoxalement devenue l'instrument d'un « contrôle à l'air libre » (Deleuze, 1990, p. 241).

Pour que l'accouplement du désir et de la liberté produise de la valeur, il faut bien sûr que la liberté, comme le désir, soit arrimée à certains signes et non à d'autres. Telle qu'on la conçoit depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, la liberté libérale se conjugue au « je ». La société dite post-industrielle, au sein de laquelle l'entreprise remplace l'usine, introduit une « rivalité [...] qui oppose les individus entre eux et traverse chacun, le divisant en lui-même » (Deleuze, 1990, p. 242-243). Ce sentiment d'isolement, selon Erich Fromm, constitue l'envers de la liberté dans les sociétés capitalistes modernes, et peut mener les individus à la recherche inverse d'un refuge dans le grégarisme :

En perdant sa place figée dans un monde fermé, l'homme a perdu la réponse au sens de la vie; en conséquence de quoi le doute au sujet de lui-même et du but de la vie l'a accablé. Il est menacé par de puissantes forces suprapersonnelles : le capital et le marché. Sa relation aux autres hommes, alors que tout un chacun est un concurrent potentiel, est devenue hostile et séparée; *il est libre, c'est-à-dire seul, isolé et menacé de tous côtés*. (Fromm, 2021, p. 61 – je souligne)

Selon Fromm, lorsqu'elle prend la forme d'une désaffiliation à une communauté, la liberté ouvre la voie à un puissant désir d'attachement et même de servitude, qui favorise le développement des mouvements fascistes.

Dans le capitalisme, la liberté n'est pas seulement une ouverture des possibilités : c'est une obligation au risque. On peut se demander pourquoi et comment, dans ces circonstances, la recherche de liberté chez les artistes peut devenir un facteur de joie et, dans une perspective spinoziste, de puissance. Je proposerai que la capacité de la création artistique à générer de la joie se trouve en fait fragilisée par le type d'éthos qu'impose le capitalisme, même si, comme artistes, nous parvenons réellement, parfois, à éprouver une sorte d'euphorie dans la création. Chez les auteurs mentionnés précédemment (Deleuze et Guattari; Boltanski et Chiapello; Fromm), la liberté, à la première personne du singulier, devient un argument de vente pour un *meilleur* harnachement de l'individu aux structures

de production dans le capitalisme. La liberté, c'est l'image qui permet d'arrimer le désir des un-es aux machines des autres, par un système discursif de remise de joie (comme on parlerait, inversement, de remise de peine). La liberté est une promesse qui garde en place. Ce qui nous amène à considérer cette question cruciale : à quelles servitudes s'attachent les artistes pour se libérer du péril de la liberté?

### *7.1.1 Hypermassification du désir de créer*

Quelques décennies après Deleuze et Guattari, le philosophe Bernard Stiegler suggère que l'arrimage de nos désirs à l'économie de marché a eu pour effet d'assécher ces désirs dont elle a tant besoin (2004, 2006a). Le capitalisme s'expose aujourd'hui à une crise du désir, alors que les souris dans leur roue commencent à se demander pourquoi elles courent. À force de diriger le désir de tous·tes vers les mêmes objets (sous l'influence, entre autres, du marketing), le capitalisme remplace le désir par la compulsion, et les singularités se perdent ainsi dans la consommation du même. Deleuze et Guattari parlent d'une organisation systémique du manque :

Le manque est aménagé, organisé dans la production sociale [...] C'est l'art d'une classe dominante, cette pratique du vide comme économie de marché : organiser le manque dans l'abondance de production, faire basculer tout le désir dans la grande peur de manquer [...] tandis que la production du désir passe dans le fantasme [...] (Deleuze et Guattari, 1972, p. 37-38).

Pris entre manque et compulsion, le désir circule dans des systèmes addictifs, c'est-à-dire des systèmes que l'on dénonce tout en étant incapables d'en sortir (Stiegler, 2006a). Épuisé, le désir cède au *désenchantement absolu* : l'horizon, coopté lui aussi par les formes que nous impose l'économie de marché, disparaît, pavant la voie au nihilisme et à une perte d'adhésion au capitalisme. Il est urgent, nous dit Stiegler, de « réinvestir les objets de la

sublimation » (2009, 1:54:20), ce par quoi il entend resingulariser le désir. On pourrait dire : se le réapproprier.

Si j'ai des réserves quant à l'ampleur de ce prétendu désenchantement – les ventes de babioles en tout genre semblent loin de s'épuiser –, je n'ai aucun doute que l'artiste moyen-ne doive continuellement lutter contre celui-ci pour continuer à créer. Le spectre de l'hypermassification du désir (Stiegler, 2004) plane certainement sur un monde de l'art globalisé et financiarisé. Stiegler décrit surtout une hypermassification du désir sur le plan de la consommation (organisation du désir pour stimuler l'achat), mais il est aisé de voir que le désir est aussi endigué afin de stimuler l'intégration à un système de production. L'organisation du désir soumet les artistes à un système de production-consommation au sein duquel le soin, la reconnaissance et la sécurité sont le plus souvent absents. Pour que cette soumission opère, quelque chose doit arriver au désir, entre les premières impulsions créatrices (je veux faire de l'art) et la carrière (je veux faire de l'Art)<sup>235</sup>. Sur le chemin des premières à la seconde, il y a d'abord une uniformisation des désirs des producteurs·trices – de la même manière que sont homogénéisés ceux des « consommateurs·trices » de culture : leurs désirs sont amenés à se contorsionner dans les mêmes canaux professionnels, compétitionnant les un-es contre les autres pour accéder à la possibilité, pour l'artiste, d'être vu-e et entendu-e, ou simplement d'exister. Au fil de ces contorsions, la notion de liberté perd de sa consistance. Le désir de créer, ainsi recadré, se confond avec l'envie du succès, qui n'est plus la condition de la liberté (avoir du succès pour pouvoir faire ce qu'on veut), mais sa finalité. Lutte-t-on pour obtenir les moyens de s'exprimer – bourse, vente,

---

<sup>235</sup> La majuscule indique, on le devinera probablement, le passage de l'art en tant qu'activité quelconque, pouvant être exercée n'importe où et par n'importe qui, à l'Art en tant que champ protégé par les règles d'un système de valorisation qui en garde scrupuleusement les entrées.



attention médiatique, espace de publication ou d'exposition, accès à la scène – ou s'exprime-t-on pour gagner la course aux moyens? Rien n'est moins clair. Cela, dans un contexte de rareté de l'attention et des ressources qui tend à faire de ces dernières – et non de l'art – l'objectif premier.

La réussite elle-même se mesure aux mêmes signes, partout, pour tout le monde : participation aux foires et biennales internationales, intégration dans les collections des grands musées, repêchage par des galeries réputées, etc. On se met à parler tendances, thèmes, centres : l'idiosyncrasie n'a de sens que dans la mesure où elle pourrait être cooptée par le centre. Dans un article paru dans le magazine new-yorkais *Artforum* en 1974 – mais qui demeure pertinent – l'historien de l'art et critique Terry Smith écrivait :

It is inescapably obvious that most artists the world over live in art communities that are formed by a relentless provincialism. Their worlds are replete with tensions between two antithetical terms: a defiant urge to localism (a claim for the possibility and validity of « making good, original art right here ») and a reluctant recognition that the generative innovations in art, and the criteria for standards of « quality, » « originality, » « interest, » « forcefulness, » etc., are determined externally [...] The art fairs have become condemned to insufferable dullness by their own success in promoting international sameness.

New York remains the metropolitan center for the visual arts, to which artists living in the rest of America, in Holland, Germany, Brazil, England, France, Japan, Australia, etc. stand in a provincial relationship. They are making art indistinguishable from that of the majority of New York artists, but their art needs to funnel through New York before it has a chance to significantly « change the culture, » even the culture back home. (1974)<sup>236</sup>

La dynamique centre-province n'est pas simplement géographique : les artistes new-yorkais eux-mêmes se trouvent en grande majorité dans une position de satellite par

---

<sup>236</sup> Un ami artiste, qui pourtant ne s'est pas trop plié aux attentes du marché de l'art (ni international, ni local), a coutume de décréter tout naturellement la pertinence ou la non-pertinence d'une œuvre ou d'une idée en fonction de ce qui se voit dans les grands événements, galeries et publications de l'art contemporain. Si tel ou tel appel de dossier reprend un concept dont on discute déjà depuis quelques années, il est « en retard ». Être à la pointe non pas *des* discussions, mais *de la* discussion sur l'art revêt à ses yeux une importance cruciale, jamais remise en question.

rapport à la poignée d'individus qui, dans ce centre saturé, définissent les modes (*ibid.*). Aussi bien dire que les désirs convergent, se désingularisent, et risquent l'épuisement. La liberté individuelle, dans ce vortex de production-captation du même, est mise à rude épreuve.

Le provincialisme décrit par Smith ne dépeint pas seulement les relations hégémoniques entre une capitale et ses infinis satellites géographiques. On peut le prendre pour modèle des tensions irrésolues que vivent bien des artistes entre singularité et communauté – quelque chose d'assez proche de la tension qu'observe Fromm entre désir de liberté et désir de servitude. L'affirmation des individualités provoque, par effet de ressac, un puissant désir d'appartenance, et même de soumission à plus grand que soi. Malgré leur représentation courante en tant qu'individus marginaux, les artistes ne flottent pas au-dessus de la mêlée : comme tout le monde, iels ont besoin de reconnaissance, de validation, de faire partie d'un groupe. Les lieux et instances où iels puisent cette reconnaissance et cette appartenance sont déterminants du degré ou du genre de liberté qui leur reste.

### *7.1.2 Du désir à l'intérêt*

Pour que les artistes continuent à exercer leur profession dans les conditions matérielles peu intéressantes décrites au chapitre précédent, il faut que les conditions imaginaires qui les recouvrent suffisent à renouveler leur adhésion. C'est là où l'intérêt se substitue au désir. Comme le disent Deleuze et Guattari, « la société capitaliste peut supporter beaucoup de manifestations d'intérêt, mais aucune manifestation de désir » (1972, p. 455). L'intérêt est la forme rationalisée, transactionnelle du désir, son ersatz capitalisable : je te donne A

pour que tu me donnes B; j'accepte de faire C, car je pourrai ainsi atteindre D. Dans cette forme transactionnelle, l'objet désiré peut demeurer indéfiniment hors d'atteinte, tandis que la réalité de ce report s'éclipse derrière l'impression que l'intérêt, lui, a été satisfait. C'est sur la base de ce hors d'atteinte que fonctionne le capitalisme, en remettant toujours la jouissance à plus tard. De transaction en transaction, la promesse (de liberté, de reconnaissance) se renouvelle, dans une structure sociale qui rend son accomplissement impossible<sup>237</sup>.

Cette attitude transactionnelle, qui permet aux artistes d'accepter l'inacceptable (travail non rémunéré ou mal rémunéré, exigence d'adaptabilité infinie, soumission à des figures d'autorité critiquées, abus de toutes sortes), est l'antithèse de la liberté selon Deleuze et Guattari. Pour eux, le désir n'est pas un manque à gagner, mais une force productrice positive, et le désir se réalise dans sa fuite même, et non dans l'atteinte d'un but (Deleuze et Guattari, 1972, p. 31-45). La liberté ne consiste pas à posséder les outils permettant de concrétiser des désirs, mais à ne pas soumettre la potentialité de ces derniers aux impératifs de la production sociale en tant que machine de capture.

À l'inverse, le désir de créer, dans la machine de l'Art, a été découpé en segments « satisfaisables », saisissables, qui donnent à l'artiste l'impression de progresser sur la voie de la réalisation du désir premier. Bourses, résidences, expositions, spectacles, publications : chacun de ces segments enregistre le désir en le réduisant à une ligne sur son

---

<sup>237</sup> « Dans l'image de l'unification heureuse de la société par la consommation, la division réelle est seulement *suspendue* jusqu'au prochain non-accomplissement dans le consommable. Chaque produit particulier qui doit représenter l'espoir d'un raccourci fulgurant pour accéder enfin à la terre promise de la consommation est présenté cérémonieusement à son tour comme la singularité décisive. Mais... [l'objet qui était prestigieux] révèle trop tard sa pauvreté essentielle... déjà c'est un autre objet qui porte la justification du système et l'exigence d'être reconnu. » (Debord, 1992 [1967], p. 154) Ce qui vaut pour le produit de consommation vaut également pour la carrière, sorte de marchandisation spectaculaire du travail (pour reprendre le vocabulaire debordien).

curriculum vitae, tandis que l'acte d'inscription s'accompagne de la croyance qu'à force d'accumuler les lignes-signes du désir, celui-ci deviendra forcément réalité<sup>238 239</sup>.

Dans cette logique d'organisation du désir en intérêts, celui-ci se mue insensiblement en attente d'être capturé par les appareils de contrôle de la production artistique, l'accès aux instruments de cette capture devenant l'objet d'une compétition au nom de la liberté. En revendiquant *leur* liberté d'accéder aux scènes, aux presses ou aux murs des musées, les artistes se battent-ils pour plus de liberté, ou pour le privilège d'être harnaché-e plus confortablement que d'autres? C'est la question que soulève la gênante irruption des jalousies et des ressentiments dans les discours des artistes rencontrés. Par conséquent, aucun-e artiste ayant à cœur la liberté artistique ne peut éviter un examen honnête et attentif de la limite poreuse entre soutien institutionnel et cooptation. Et pourtant, il y a certainement encore, au minimum, comme un désir de désir, un souvenir de désir chez tout artiste. Un désir révolutionnaire.

## 7.2 Puissance contre pouvoir : que faire de nos rêves d'ascension?

Son divorce d'avec l'existence, d'avec lui-même, d'avec « les autres » – cet enfer! –  
l'homme occidental tente platement de le réenchanter en le nommant sa « liberté »  
[...]

– Le Comité Invisible (2015, p. 27)

<sup>238</sup> Une artiste plus âgée que moi, alors au début de la cinquantaine, que je considérais comme ayant un certain succès (un galeriste, des ventes, des participations à des événements nationaux, voire internationaux) m'a dit un jour : « On pense que les choses s'améliorent en vieillissant, avec la reconnaissance, que l'on devient moins précaire. C'est faux. Je suis aussi précaire aujourd'hui que je l'étais il y a 20 ans. Et ce sera pareil dans 20 ans. »

<sup>239</sup> À la différence du « temps pseudo-cyclique » que dénonçait Debord, temps du travailleur baladé entre travail et loisirs-vacances, le temps de la carrière artistique est foncièrement linéaire et progressiste : l'artiste « avance », de contrat en contrat. Le loisir, pour l'artiste, est toujours présenté comme inhérent au travail; quant aux vacances, elles n'existent plus.

L'un des problèmes majeurs de notre manière de penser et d'éprouver la liberté dans le monde de l'art vient de son insertion dans le système économique ascensionnel de type *winner-takes-all* (Frank et Cook, 1995) décrit brièvement au chapitre précédent. Les avantages à s'élever dans la hiérarchie institutionnelle, de laquelle dépend la valeur sur le marché<sup>240</sup>, sont énormes par rapport à une position au bas ou même au milieu de l'échelle. Pierre-Michel Menger (2002), je l'ai mentionné, décrit un monde de l'art structurellement inégalitaire, offrant « de très gros lots pour les plus réputés, et, pour les autres, une distribution des gains qui s'échelonne selon une pente inégalitaire sans commune mesure avec les différences de capacité » (p. 40-41). À l'encontre du discours qui prétend justifier les inégalités sociales sur la base du mérite et du travail, il n'existe pas, dans le monde de l'art, de correspondance entre travail et talent, d'un côté, et gains individuels, de l'autre. Invoquant l'analyse de l'économiste Sherwin Rosen, intitulée « The Economics of Superstars » (1981), Menger explique qu'un différentiel très minimal de talents peut justifier, dans le champ de l'art, des investissements initiaux dont les effets sur la carrière d'un individu seront exponentiels. Ainsi, un·e artiste se démarquant légèrement du lot, par son talent, attirera sur sa personne un soutien bien supérieur à ce que cette différence de talent pourrait justifier, avec des bénéfices qui seront difficiles ou impossibles à rattraper pour les autres. Considérant la nature socialement conditionnée de ce que l'on nomme

---

<sup>240</sup> Le soutien institutionnel constitue la preuve de la valeur artistique d'un·e artiste, de sa réputation : présenter son travail dans des institutions réputées augmente la cote d'un·e artiste, sa désirabilité. Les institutions de second et de troisième rangs repèrent les artistes de leur programmation en visitant leurs sœurs plus prestigieuses, les canons de leur milieu (foires, biennales et festivals internationaux). Du côté de l'art contemporain, les collectionneur·euses ont intérêt à ce que les artistes de leur collection soient acheté·es ou exposé·es dans les plus grands musées, afin d'en faire monter les prix. Sur l'influence de ces différents acteurs sur la valeur d'un·e artiste dans le marché de l'art contemporain, voir le chapitre « Art Appraisal and Value Creation Strategies » dans Zorloni (2013).

« talent »<sup>241</sup> et l'intégration des arts à un système spéculatif qui fait de l'art un pur produit financier, il serait plus juste de parler de différentiel de privilèges et de hasards (un léger surcroît de relations, d'argent, de chance, la coïncidence d'une mode, etc.)

Plus intéressant pour nous est le constat que fait Menger de la *désirabilité* des inégalités dans le monde de l'art. Selon le sociologue, celles-ci sont non seulement tolérées, mais « admirées et désirées » (p. 41), entretenues par la constante mise en spectacle des gains *possibles*<sup>242</sup> :

Au total, rien de plus finement hiérarchisant que la cotation par la réputation individuelle, au moins pour la catégorie des emplois les plus désirables et les plus exposés. Rien de plus solidement inégalitaire que la logique d'appariement par niveau de qualité ou de réputation. Et rien de plus subtilement attractif [que ce monde inégalitaire et risqué]. (Menger, 2002, p. 47)

La désirabilité s'avère autrement dit proportionnelle aux gains éventuels. Cela est vrai des gains monétaires, mais également des gains pour l'ego. Les fortes inégalités de positionnement social contribuent sans doute grandement à rendre le monde de l'art si attractif pour les âmes en mal de reconnaissance : la rareté des honneurs qu'il égraine ne les rend que plus précieux.

L'élévation dans la pyramide abrupte du système de l'art constitue également, bien sûr, une condition de survie économique, considérant qu'il faut s'élever haut dans cette

---

<sup>241</sup> Je m'amuse beaucoup, ces jours-ci, de l'usage répandu du terme « talent », chez les politicien-nes-gestionnaires, pour désigner les travailleur-euses. Aujourd'hui que la main-d'œuvre est rare, la Coalition Avenir Québec parle d'investir dans « l'attraction et la rétention de talents » (ministère des Finances du Québec, *Discours sur le budget 2023-2024*). Dernière manifestation de la fusion des mondes de l'art et de l'économie, le mot migre d'une définition renvoyant à une « aptitude particulière » d'une personne (*Le nouveau Petit Robert*, 1996), vers une interpellation racoleuse qui en fait immédiatement une force de travail, qu'elle soit particulière ou non.

<sup>242</sup> Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les gains qui sont mis en spectacles, mais aussi les coûts élevés de ces gains – misère, folie, mort et oubli – que l'on dépeint avec force pathos dans diverses biographies d'artistes portées à l'écran, telles que *Pollock* (Ed Harris, 2000), *Total Eclipse* (Agnieszka Holland, 1995), *Last Days* (Gus Van Sant, 2005), *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988) et bien d'autres.

hiérarchie pour que la pratique artistique permette de subvenir à ses besoins. C'est aussi, et peut-être surtout, une condition pour espérer quitter l'état de dissonance chronique entre l'imaginaire de l'artiste (ce qu'il croit que la pratique de l'art doit être) et la réalité. Dans cet imaginaire, la liberté, le plaisir de la création et la reconnaissance sociale sont présentés comme les contreparties de la précarité : dans la réalité, ils sont distribués au compte-goutte et demeurent pour beaucoup une promesse inaccomplie. Et puisque les places au sommet du système institutions-marché de l'art sont plus que limitées, cette recherche collective engendre une attitude de compétition féroce – qui à son tour risque d'entrer en dissonance avec l'idéal de soi que chérit l'artiste (on se rappellera leur attachement envers l'engagement social, du moins en théorie – voir chapitre 5, section 5.1.4).

Dans ces monts aux hauteurs scintillantes, il n'existe pratiquement aucune limite à l'ambition. On les gravit, piqué-es par un principe de comparaison infinie : il est aisé de se comparer à plus reconnu-e que soi, parce que l'attention du groupe tend à être entièrement dirigée vers le sommet. Les sentiments de jalousie, les rancœurs et les egos blessés sont les produits de cette attitude de comparaison difficile à apaiser : d'autres, quelque part, ont obtenu (ou semblent avoir obtenu) ce qu'on espérait obtenir. Le moment de la réconciliation de l'espoir et de la réalité est un leurre, car le désir est harnaché à une structure d'insatisfaction programmée. Dans un imaginaire ascensionnel, on cherche la liberté dans un sommet que l'on n'atteindra jamais<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> Cette absence de limite réputationnelle a sans doute beaucoup à voir avec l'absence de plafond à la valeur financière des œuvres dans une économie capitaliste qui refuse de concevoir ou d'imposer une limite à l'accumulation de richesses. Dans « L'art riche. Faits et méfaits de la main invisible » (2017), l'historien et théoricien de l'art Jean-Pierre Cometti écrit : « Sur le marché de l'art comme sur celui des biens en général, il faut partir de l'état des richesses possédées et non pas d'une quelconque ontologie des objets et des êtres; c'est l'existence de gens riches – et par conséquent d'un système social dans lequel cette différence est incrustée – qui seule permet d'expliquer ce que la valeur de certains objets présente d'incommensurable par rapport à d'autres. » (p. 92)

### 7.2.1 *Un jeu à somme non nulle*

Comprise depuis cette perspective, la liberté peut difficilement être pensée autrement que comme le signe et le résultat d'un pouvoir de l'individu dans un jeu à somme nulle. Quelque part dans mes notes d'autoethnographie, j'écris : « si je ne peux ressentir de la joie que dans cet espoir de pouvoir, alors la montée en pouvoir de l'autre devient source de tristesse pour moi (c'est la logique du ressentiment, bien sûr) » (C. A., 11, 28 janvier 2022). C'est ainsi que la pensée libérale présente la liberté comme une chose qui se gagne et se perd aux mains des autres : ma liberté s'arrête là où commence celle des autres. On se rappellera que, dans le délicat exercice théorico-politique libéral pour tenir ensemble liberté et égalité, c'est toujours l'égalité qui perd (Macpherson, 1985). Le libéralisme économique – que doit soutenir le libéralisme politique – est systématiquement organisé à partir de l'acceptation des inégalités. La liberté libérale implique, par postulat, des relations de domination et d'exploitation des un-es sur les autres (l'homme est un loup pour l'homme et l'égalité *en droit* n'est désirable qu'en tant que moyen de garantir la liberté des individus, en particulier la liberté économique).

C'est ce que j'ai qualifié, au chapitre 2 (2.5.1) de liberté *de déprise* (voir aussi le chapitre 3, section 3.2.3). Selon cette conception, toute barrière apparaît comme un obstacle à la liberté : il faut donc s'en défaire. À cette conception, j'en ai opposé une autre, inspirée des philosophes Hannah Arendt et Bernard Aspe, pour qui la liberté n'existe que dans l'agir avec d'autres (voir ch. 5, section 5.1.2). La liberté, ainsi comprise, nous lie aux autres plutôt que de leur être arrachée. Contre la pensée de la liberté comme déprise, à laquelle nous enjoint le modèle capitaliste de réussite professionnelle et sociale, je propose



donc de réfléchir à la liberté comme augmentation de la puissance, au sens de potentialité. Suivant cette dernière compréhension, la liberté ne consiste pas à faire ce que l'on veut (ici, la puissance cède au pouvoir), mais à rechercher et à cultiver les rencontres qui augmentent notre joie, et donc notre capacité (et notre sentiment) d'agir sur le monde.

La puissance, chez Spinoza, est une variable individuelle, mais définie par la rencontre de l'autre : on n'est pas puissant·e seul·e et hors du monde. Selon cette perspective, la liberté se vit moins en termes de barrières-ouvertures et davantage en termes d'intensités affectives :

There's like a population or swarm of potential ways of affecting and being affected that follows along as we move through life. That vague sense of potential, we call it our « freedom », and defend it fiercely [...] [I]t isn't actually there – only virtually. But maybe if we can take little, practical, experimental, strategic measures to expand our emotional register, or limber up our thinking, we can access more of our potential each step [...] Even if we never have our freedom, we're always experiencing a degree of freedom, or « wriggle room ». Our degree of freedom at any one time corresponds to how much of our experiential depth we can access towards a next step – how intensely we are living and moving. (Massumi, 2015, p. 5-6)

Massumi aborde ici l'intensité du côté purement affectif, ce qui en limite la portée politique. Les attentes énoncées dans cet extrait, en matière de liberté, demeurent bien modestes et presque esthétiques (l'*aisthesis* désignant ce qui relève de la sensation) : il est impératif de ramener la notion d'intensité sur un plan politique. Si l'on retourne à la relation spinoziste entre liberté et joie, on se rappellera d'abord que toute intensité affective n'est pas également à même de générer un sentiment de liberté (et ses actualisations). Seules les intensités affectives *joyeuses* peuvent nous permettre de passer de la liberté en tant que « vague sense of potential » à sa mise en pratique. Pour que la liberté s'actualise en actes, il faut ensuite des conditions *collectives* qui génèrent le type d'intensités affectives voulues pour donner aux êtres singuliers le sentiment que l'acte est possible. L'intensité affective,

comme les affects eux-mêmes, résulte de la rencontre des corps entre eux, ce qui est aussi la condition du politique. La rencontre des corps, pour peu qu'elle soit propre à créer de la joie, rend chacun d'eux plus puissant, plus en prise sur le monde qui l'entoure, davantage capable d'action.

Pour revenir au cas des discussions sur la décolonisation et les oppressions dans les milieux artistiques, on constate hors de tout doute un déplacement des potentialités à l'échelle de la société canadienne. Ces discussions et les initiatives qu'elles ont provoquées ont eu pour effet une augmentation de la puissance de certaines personnes, selon des axes de partage identitaires. Pas simplement une augmentation de la puissance pour ce qui est de l'accès au soutien des institutions – ce qui est *donné*, si l'on veut –, mais aussi en ce qui concerne le sentiment collectif d'une capacité à générer du changement – ce que l'on *prend*. En anglais, on utiliserait le mot *empowerment*. Lue depuis la perspective libérale, qui conçoit la liberté en termes d'ouvertures-fermetures, et donc de choix, cet accroissement de la puissance des un-es semble diminuer celle des autres : c'est soit ellui, soit moi. Aussi longtemps que l'on opère dans une structure de raréfaction des gains, c'est d'ailleurs le cas. Or dans une perspective où la puissance politique est vue comme une « intensité », c'est l'inverse qui se produit : la potentialité, parce qu'elle est aussi toujours collective, est augmentée dans le mouvement des corps, comme les molécules de l'eau portée à ébullition. Mais se penser comme molécule plutôt que comme la mer au complet requiert un important changement de perspective.

### 7.2.2 *Un système qui réduit la puissance*

Quelle étendue de liberté permet le système de l'art ultra-compétitif actuel, dans lequel les désirs des acteur·rices se trouvent soumis aux besoins des structures de production de valeur? Si l'on envisage la liberté comme puissance plutôt que comme déprise, sa minceur dans le champ de l'art professionnel devient évidente. La flexibilité des horaires de travail, l'hypermobilité géographique, l'autonomie professionnelle et idéologique, et même la liberté dans l'acte de création artistique<sup>244</sup> sont certes opérantes en tant que signes d'une liberté de déprise (ils activent un imaginaire), mais elles se révèlent être des freins rudement efficaces à une réelle puissance d'agir (on se rappellera qu'agir, pour Arendt, signifie *initier, fonder*; Aspe parle pour sa part de rompre avec le continuum dans lequel nous enferme la rationalité du choix). Premièrement, parce que les désirs de déprise auxquels répondent ces conditions constituent autant de points d'attache qui nous intègrent au monde « autonome » de l'art, lequel ne s'oppose qu'en apparence au système de production et au mode de vie hégémonique. La marginalité face au système capitaliste, signe de liberté pour plusieurs des artistes interviewé·es (voir 3.2.3), n'apporte en soi aucune modification à notre capacité d'agir, à moins de s'organiser dans des formes permettant une transformation véritable de nos milieux. Deuxièmement, parce que cette insertion de nos désirs dans un système de production compétitif, qu'elle soit volontaire ou forcée, réduit notre capacité de nous lier les un·es aux autres. Elle mise, d'une part, sur l'excitation de nos tendances égoïstes à la recherche d'attention et d'élévation sociale en mobilisant celles-ci dans des structures de valorisation et de médiation qui extériorisent et objectifient la

---

<sup>244</sup> Je reprends ici quelques-unes des facettes de la liberté expérimentées et exprimées par les artistes dans les entrevues – voir ch. 3, section 3.2, p. 15.

distribution de l'amour que les gens se portent les un-es aux autres : cette insertion nous amène ainsi à chercher les indices de notre valeur comme humain dans les choix des médias, des marchés et des institutions, plutôt que dans l'estime de notre communauté immédiate. D'autre part, en nous plaçant en situation de mobilité géographique et mentale permanente, elle nous déracine et nous coupe de la possibilité de faire émerger quelque chose, avec d'autres.

L'internationalisation du marché, qui s'est accélérée depuis les années 1980<sup>245</sup>, provoque non seulement cette hypermassification des désirs dont nous avons déjà parlé, mais aussi un déracinement des pratiques. L'internationalisation de « la » scène artistique fonde une hiérarchie très palpable, professionnellement parlant : au sommet, une petite grappe de centres bien définis vers lesquels convergent les capitaux, l'attention médiatique et celle des marchés secondaires, ainsi que les artistes désirant accroître leurs chances de succès; en aval, le reste du monde, réduit à l'état de satellites. Elle incite les artistes à désinvestir leurs milieux de vie au profit de zones de spéculation dans lesquelles la valeur monétaire devient la seule racine.

Or comment peut-on avoir une pratique qui soit à la fois engagée dans des luttes *et* déracinée<sup>246</sup>? Dans le meilleur des cas, cette situation de déracinement chronique – de

---

<sup>245</sup> Voir Rosler (2013) et Gielen (2009). L'artiste et théoricienne Martha Rosler identifie trois « methods of global discipline » qui se sont imposées dans le monde de l'art contemporain au cours des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : l'architecture de prestige (ex. : le musée Guggenheim à Bilbao), la prolifération des biennales internationales et le développement accéléré des foires d'art contemporain. À ces mouvements géographiques de l'art correspondent bien entendu des déplacements et accumulations de capitaux, dont les premiers sont l'instrument.

<sup>246</sup> J'ai considéré, un moment, postuler à la Sommerakademie Paul Klee de la Haute École des Arts de Berne (Suisse), dont le « cadre commissarial » pour la période 2023-24 était « Finding our Feet » (trouver ses marques). Sous cet intitulé, le programme souhaitait répondre à l'urgence politique de « former des liens forts avec les autres, de se situer dans une communauté et d'agir à partir de ce sentiment d'attache » (je traduis). Pour ce faire, il proposait de réunir une poignée d'artistes-activistes de divers points du globe par des rencontres virtuelles et deux séjours en Suisse. L'ironie de ce genre de projet, que l'on retrouve à foison

résidences en festivals ou en foires internationales – pourra produire des outils symboliques (textes et œuvres) dont pourront s’emparer diverses communautés pour stimuler ou affiner leurs luttes. Elle ne sera cependant jamais capable de générer pour l’artiste les liens nécessaires à une quelconque action politique – liens avec des luttes locales, liens avec d’autres êtres prêts à s’assembler. Pire, elle l’en privera.

Dans le système institutions-argent et son économie de la rareté, la puissance est ramenée à l’échelle de l’individu, dans le cadre de son œuvre : le faire remplace l’acte, pour conserver les catégories d’Arendt<sup>247</sup>. La création (les artistes interviewé-es en témoignent) procure un sentiment de liberté dans la fabrication, celle de créer quelque chose là où il n’y avait rien. Mais ce n’est pas le genre de commencement dont nous parlent Arendt et Aspe : le « commencement radical » (Aspe) n’est pas radical parce qu’il survient *ex nihilo*, mais parce qu’il fait naître un monde *dans lequel se meuvent des humains*. En ce sens, la création – qu’elle se fasse en solo ou en groupe – fait naître un objet, mais ne fait pas naître un monde<sup>248</sup>. Ce pour quoi la joie qu’elle procure, pour réelle qu’elle fût, n’est pas en elle-même politique. Si l’œuvre d’art fait signe à l’autre, elle peine néanmoins à fonder de véritables liens entre humains en vue d’un commencement, ce qu’exige l’action politique.

---

dans le monde de l’art, est de prétendre créer une communauté capable d’action en procédant à un collage d’individualités déracinées et rassemblées dans un cadre institutionnel délié de tout ancrage social tangible.

<sup>247</sup> Arendt (2012) distingue trois catégories d’activités humaines fondamentales : le travail, qui concerne la production des objets consommés au quotidien; l’œuvre, qui désigne la fabrication d’objets destinés à durer dans le temps (ce qui inclut l’art et l’artisanat); et l’action, qui concerne la vie politique véritable.

<sup>248</sup> À ce sujet, l’esthétique de Jacques Rancière, pour qui l’art et la politique partagent une même capacité à bouleverser le partage du sensible, a le défaut de confondre les deux genres de naissance. Portant toute son attention vers le pouvoir de l’art d’interrompre la normalité du monde tel qu’on le connaît, elle en amplifie le potentiel perturbateur et néglige sa contribution à reproduire le partage du sensible – en particulier le partage à l’œuvre dans le monde de l’art (entre professionnel·les et amateur·rices, entre grand art et arts mineurs, entre commissaires, artistes et critiques, entre stars et anonymes, etc.). Celui qui s’intéresse pourtant à la distribution du savoir que maintient la philosophie comme champ d’expertise (voir *Le philosophe et ses pauvres*, 2007 [1983]) semble aveugle au fait que l’art fonctionne exactement de la même manière.

Le problème ne vient pas d'une absence de joie. Car joie il y a à se voir capable de créer et de cette joie émerge un réel sentiment de puissance que l'inertie de la répétition ne produit pas. Mais l'autonomie de l'art enferme cette puissance dans un monde à part : l'artiste fait peut-être naître un monde, mais c'est un monde de chimères, un monde sans décisions. Sa force évocatrice peut être grande et ses effets par ricochets incommensurables, mais sa puissance politique sera néanmoins toujours redevable de ce qu'en feront les humains *hors de l'art*. Ce n'est pas qu'une question découlant de la nature de l'objet « art » : cela vient de la manière dont on se permet ou non, socialement, de faire résonner art et vie. La liberté dans l'art, tel qu'il a été organisé en tant que machine à produire de la valeur, et tel que le discours sur son autonomie le suggère, exige un retrait du monde. Liberté-déprise, le principe d'autonomie intime que, pour être « libre » dans la création artistique – pour avoir les moyens de cette liberté – je dois renoncer à agir sur ce monde, je dois obéir aux règles du monde tel qu'il est (ce « milieu de l'art » souvent critiqué), en dépit du mépris que je lui porte, pour être libre dans le champ restreint de la création artistique. Le compromis en vue d'aménager un espace viable pour la pratique remplace l'acte radical.

Reste qu'il y en a beaucoup, des « petits » actes radicaux, que les artistes commettent en se mettant à deux, à quatre ou à douze, en fondant des lieux, des scènes, des événements, des fanzines, des maisons d'édition bancales, mais portées par le désir du collectif. Des gestes qui grappillent, qui fondent de l'inédit à une échelle « micro ». Dire que la puissance de la création s'étouffe dans la solitude du geste, c'est laisser de côté la part de collectivité et d'organisation qu'implique sa venue au monde. Et cependant, il importe à ce moment-ci de notre réflexion de politiser la notion de puissance, telle que l'a pensée Spinoza et,

après lui, Deleuze et Massumi. Car il faut bien, à un moment ou à un autre, passer de la potentialité à l'acte.

### 7.3 Passer de la potentialité à l'acte : les limites d'une politique du désir

Si notre travail ne peut pas être considéré comme critique, comme opposition et résistance, comme question gênante et comme provocation du pouvoir, nous écrivons inutilement, nous sommes positifs et nous décorons l'abattoir avec des géraniums.

– Günter Eich (Frey, 1987, p. 18)

Mais on ne critique pas un mur, on le détruit ou on le tague.

– Le Comité invisible (2015, p. 85)

À trop investir le désir d'une puissance politique, et à associer son organisation à des formes de contrôle, de violence et de pouvoir « macro », on risque de se complaire – comme le font parfois les artistes, justement – dans une politique *esthétique*, une dorure qui plaît à l'âme, mais qui confond la joie de l'agitation avec ses effets présumés. Il n'est pas surprenant qu'un philosophe comme Deleuze se rabatte si volontiers sur l'art, le cinéma et la littérature pour activer sa pensée. La théorie deleuzienne partage avec l'art une propension – je dirais même une jouissance – à demeurer dans l'abstraction que constitue le désir et à en surévaluer la portée politique. Contournant la difficulté, Deleuze et Guattari insistent sur la force productive du désir, en affirmant qu'il n'y a pas de distinction entre le virtuel et le réel (1972, p. 39). Ils échouent néanmoins (car sans doute ne le souhaitent-ils pas) à expliquer comment le désir, même en fuite, même non capturé, permettrait d'actualiser autre chose que lui-même.

Peter Hallward (2006) reproche précisément à Deleuze une incapacité à penser la médiation, c'est-à-dire le passage du virtuel à l'actuel<sup>249</sup>. La pratique qu'il propose se résumerait alors à un idéal ascétique de dématérialisation et de soustraction<sup>250</sup>. Une tendance qui fait dire à plusieurs (Badiou, Foucault, Mengue) qu'il serait plus juste de décrire sa philosophie comme une éthique, plutôt que comme une politique<sup>251</sup>. Interrogeant une éventuelle politique deleuzienne depuis le critère de l'organisation, Pablo Pachilla (2015) conclut que les propositions politiques de Deleuze, sans être inexistantes, restent limitées, prises dans le cul-de-sac d'une politique de la destitution qui élude l'enjeu organisationnel<sup>252</sup>. C'est aussi ce que semble lui reprocher Bernard Aspe, citant les mots de Peter Hallward : « L'idée d'une liberté contrainte ou située, l'idée que la décision propre d'un sujet peut avoir de véritables conséquences – en bref, l'idée même de *stratégie* – est tout à fait étrangère à la conception deleuzienne de la pensée. » (Hallward, cité dans Aspe, 2011a, p. 189)

Privilégier l'augmentation de la puissance vitale en tant que telle, sans opérer de distinction entre différentes formes de vie ou différentes manières d'affirmer cette puissance – comme le fait Deleuze – pourrait effectivement pécher par excès de candeur.

---

<sup>249</sup> « The principal complaint Hallward levels at Deleuze's mode of thinking is that it is unable to recognize the importance of "mediation", so leaving us with an absolute gulf between the virtual (the pure élan) and the actual (fully formed things, states of affairs, and persons). The philosophy of creation turns out to be a philosophy of contemplation. » (Pearson, 2007, p. 490) Deleuze réfuterait certainement l'idée même d'un écart entre le virtuel et l'actuel, mais cet écart me semble être précisément le lieu du politique.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>251</sup> Pachilla, 2015, p. 83-84. Badiou (2009) écrit qu'il y a deux politiques chez Deleuze : une politique qui concerne la capacité de créer du nouveau et qui, chez le philosophe, ne relève pas d'un champ politique propre mais des champs de l'art, de la science et de la philosophie. C'est cette politique qu'il préfère désigner comme une éthique, tout en y voyant « un nouveau nœud de la révolte, de l'affirmation et de la subjectivité » (p. 5). La seconde politique deleuzienne, spécifique mais théorique, renvoie au travail d'analyse des forces sociales, propre à la philosophie politique.

<sup>252</sup> On croise à plusieurs reprises cette suspicion envers l'organisation dans les pages de l'*Anti-Œdipe* (Deleuze et Guattari, 1972). Par exemple : « Les machines désirantes nous font un organisme; mais au sein de cette production, dans sa production même, le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout. » (p. 16)



L'organisation sociale – le *socius* – s'occupe bien, elle, de régler et de hiérarchiser les formes de vie. Affirmer la puissance de la vie par des mouvements soustractifs, destitutifs, pourrait ne pas suffire à provoquer un nouveau « partage du sensible » (suivant l'expression de Rancière)<sup>253</sup>. Et c'est peut-être plus vrai encore à une époque où le mouvement comme tel est devenu l'objet d'une capture intensive par les capitaux.

Si l'on peut très bien imaginer le pur mouvement de la fuite comme une forme d'affirmation de la vie, on voit mal en quoi une telle échappée serait apte à faire passer une certaine puissance individuelle, tirée de la gaieté du geste libre, dans le champ du politique, où l'acte ne peut naître que du collectif. La « liberté » du schizophrène que Deleuze et Guattari prennent pour modèle – qui « se produit comme libre, irresponsable, solitaire et joyeux... désir qui ne manque de rien, flux qui franchit les barrages et les codes, nom qui ne désigne plus aucun moi » (1972, p. 158-59) – est-elle si éloignée de la liberté comme libre arbitre, dont Arendt disait qu'elle équivalait à un simple retrait de la sphère politique? C'est toute la question de l'attache et de l'ancrage – comme conditions du lien *productif* – qui demeure ouverte. S'il y a du lien chez Deleuze et Guattari – les êtres se meuvent dans un monde où ils se heurtent et se nouent à d'autres êtres, d'autres forces –, c'est un lien qui se démarque par ses qualités mouvantes, instables<sup>254</sup>. Le mouvement, opposé à l'institué, devient désirable en lui-même, au risque de perdre de vue l'horizon des changements souhaités. On saisira mieux l'intérêt de cette instabilité, dans une perspective anarchiste, en s'intéressant à ce que Deleuze en dit dans « Trois problèmes de groupe » (1974), un

---

<sup>253</sup> On pourrait être tenté d'invoquer la pensée anarchiste pour rappeler la force de frappe d'une politique du refus des pouvoirs institués. Ce serait négliger l'importance des efforts d'organisation que l'on retrouve dans les milieux militants anarchistes, qui ne proposent pas de remplacer le pouvoir de l'État par *rien*, mais par d'autres structures collectives.

<sup>254</sup> Philippe Mengue (1994) leur reproche de trop associer le collectif et le *socius* – c'est-à-dire à placer le collectif du côté du pouvoir –, contre lesquels la vie, abstraite de toute identité ou sujet, devra s'affirmer.

texte dans lequel il nous enjoint plus clairement à organiser les subjectivités et à « opérer des ruptures » :

Le critère d'un bon groupe est qu'il ne se rêve pas unique, immortel et signifiant, comme un syndicat de défense ou de sécurité, comme un ministère d'anciens combattants, mais se branche sur un dehors qui le confronte à ses possibilités de non-sens, de mort ou d'éclatement, « en raison même de son ouverture aux autres groupes ». (Deleuze, 1974, p. 1)

Il s'agit, pour Deleuze et Guattari, d'éviter la constitution de groupes qui fonctionneraient comme des Moi, sujets rigides que la recherche de stabilité rendrait hautement saisissables par les appareils de capture, l'État, le Capital. Comment leur refuser cet argument si l'on considère, par exemple, que les projets collectifs, dans le champ de l'art, en voulant se pérenniser, se sont rendus disponibles à la capture par les intérêts étatiques et économiques<sup>255</sup>? Et pourtant, le risque demeure de confondre destitution et désorganisation, lutte et complaisance. On verra facilement, je crois, à quel point cet aspect (peut-être dévoyé) de la pensée deleuzienne a trouvé un écho remarquable dans le champ de l'art où, de vecteur de résistance, il a pu se muer en valeur capitalisable.

C'est alors comme « politique de la résistance » que la pensée deleuzienne a le plus à offrir, selon Pachilla, chez qui « “la politique” proprement dite, par opposition au politique, réside dans les moments de rupture, dans les événements, qui conduisent l'establishment à la faillite. » (2015, p. 85) Et il ajoute ce commentaire assassin de Žižek :

C'est seulement [la] référence à ce qui se passe après la révolution, « le matin suivant », ce [sic] qui nous permet de distinguer entre de pathétiques éclatements libertaires et de vraies rébellions révolutionnaires. Les premiers perdent leur énergie

---

<sup>255</sup> Dans « Protocoles documentaires (1967-1975) » (2010), l'historien de l'art Vincent Bonin examine les différentes stratégies déployées par le gouvernement canadien, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, pour calmer la révolte populaire latente en instaurant des programmes de soutien aux arts. En acceptant les exigences de ces programmes pour financer et pérenniser leurs collectifs, les artistes sont devenu-es, selon Bonin, des administrateur-rices professionnel·les, collectant et fournissant des informations pour l'État. Voir aussi le texte « La fatigue culturelle du Canada français » (1962), dans lequel Hubert Aquin dénonçait le remplacement de la lutte politique des Canadien·nes-français·es par l'affirmation culturelle.

au moment de se rapprocher du monde prosaïque de la reconstruction sociale [...] C'est précisément cette dimension qui permet d'opposer la révolution comme telle à l'inversion carnavalesque comme un répit temporel, comme une exception qui stabilise le pouvoir de la norme. (Žižek cité dans Pachilla, 2015, p. 86-87)

Je ne propose certainement pas de jeter tout Deleuze, ni tout Guattari aux orties. Par ces quelques remarques adressées à la pensée deleuzienne, je veux simplement sonder les limites d'une politique de la puissance d'inspiration spinoziste. Si cette pensée ouvre la voie à une réflexion fructueuse sur ce que peut un corps en deçà de tout appareil de capture, elle ne doit pas devenir une excuse pour négliger l'enjeu de la fondation, ni celui de la cohésion *des* corps entre eux<sup>256</sup>.

En adressant cette critique à la pensée deleuzienne, c'est bien sûr le milieu artistique que je vise. À ce milieu qui tend à idéaliser diverses formes de déprise, il revient non seulement d'interroger la profondeur de la dimension politique de celles-ci, mais aussi de se demander si les relations des artistes – et autres acteur·rices du milieu – aux institutions rendent même *possible* le genre de déprise dont Deleuze et Guattari font l'apologie. À cette question, il est clair, ici aussi, que la réponse est non. Les artistes professionnel·les sont pris·es dans une relation de dépendance aux institutions qui, malgré un réseau diversifié et étendu d'organismes culturels, restent tenues en laisse par une petite poignée de subventionnaires : les conseils des arts. Ceux-ci – et, à travers eux, les gouvernements – tiennent les rênes financières de tout le milieu. Vous avez dit déprise?

Par conséquent, non seulement la liberté-déprise qu'exaltent Deleuze et Guattari, si elle se manifestait, nous paraîtrait insuffisante sur le plan politique, mais elle relève en

---

<sup>256</sup> C'est la limite à laquelle a dû se heurter tout le courant de l'art relationnel, inspiré par la micropolitique d'inspiration deleuzienne. Misant sur la rencontre comme matière même de l'œuvre, l'art relationnel est demeuré le plus souvent incapable de générer des liens s'inscrivant dans la durée. La rencontre des corps n'est restée qu'un beau moment.

grande partie du fantasme dans le monde de l'art que nous connaissons. Le fait que l'œuvre d'art elle-même puisse être interprétée comme une forme de commencement radical – quelque chose advient là où il n'y avait rien – renforce la confusion entre création artistique, liberté et acte politique. Le problème n'est pas, alors, de faire de l'art sans faire de politique, mais de se méprendre sur la nature de son geste. Cette confusion, Aspe la repère dans l'idée commune d'un art « sans compromis » et dans la prétention à créer des agencements de vies collectives « résistantes », manifestations de « cet idéal selon [lequel] l'accomplissement de soi est *comme tel* l'acte le plus radicalement politique » (2006, p. 18). On retrouve ici les deux rouages d'une politisation de surface commune au milieu des arts, qui est aussi une double prétention à la liberté : liberté et politisation dans l'acte de création, et liberté et politisation dans le mode de vie « marginal » de l'artiste. Or, à défaut de véritables stratégies de lutte organisée,

[c]e que l'on pouvait entendre comme un appel à bouleverser la vie quotidienne apparaît finalement comme ne pouvant avoir son lieu que dégagé de cette vie, la tenant à distance dans l'expérimentation qui prend forme d'œuvre. Il y a bien accès à une autre dimension de la réalité, et c'est ce que nomme la « schizophrénie comme processus » – mais seulement *depuis* les œuvres créatrices [l'art, la philosophie et la science]. (Aspe, 2011a, p. 189-90)

À force de fuir le *socius* – à force, donc, de s'autonomiser –, l'art tourne en rond dans la nuit et son feu ne dévore que lui-même.

## 7.4 Un problème d'abstraction

Abstraction : 1. Opération intellectuelle, spontanée ou systématique, qui consiste à abstraire.

♦ Faire abstraction de qqc. Ne pas tenir compte de tel(s) élément(s) d'un ensemble, d'une situation, d'un obj., d'une pers., etc.

Abstraire : A. 1. *PHILOS.*, *LOG.* Abstraire qqc. de qqc. Isoler, par l'analyse, un ou plusieurs éléments du tout dont ils font partie, de manière à les considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes. 2. *LOG.*, *GRAMM.* Dégager d'un ensemble complexe les traits communs aux éléments ou aux individualités qui le composent. Les résultats de cette opération intellectuelle sont :

- ♦ Une idée générale, un concept [...]
- ♦ Un symbole [...]
- ♦ Une « vue d'ensemble, une représentation simplifiée [...] »

B. S'abstraire de. S'isoler par la pensée des choses ou des événements environnants, notamment sous l'empire d'une préoccupation dominante dans laquelle l'esprit se laisse absorber.

(CNRTL, s. d. a et b)

L'artiste qui, depuis le milieu de l'art professionnel, prétendrait à l'engagement politique, se heurte à un problème d'abstraction en deux volets. D'abord, celui de l'art comme représentation abstraite du monde. L'œuvre d'art elle-même fonctionne selon un double mouvement d'abstraction-concrétion qui permet de faire entrer le réel dans l'objet. Pour simplifier grandement, l'objet « œuvre » rend saisissable une toute petite portion du monde – une idée, une sensation, un affect, etc. – en le représentant dans la forme qui est la sienne, et elle le fait en élaguant le réel. On ne rentre pas le monde dans l'œuvre : on en présente une version abstraite, bien sûr extrêmement partielle. Faire de l'art, c'est accepter de remplacer un ensemble complexe par des idées, des symboles, en espérant que la partie saura donner accès à plus vaste qu'elle-même<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Sans doute est-ce assez périlleux de m'avancer sur le terrain de la théorie esthétique pour tenter de définir, bien trop sommairement, les relations entre l'objet « œuvre d'art » et le monde dans lequel il s'inscrit. D'autres le feront mieux que moi et avec beaucoup plus de nuances. Ce qu'il m'importe de souligner, c'est que dans le geste même de la création, l'artiste doit composer avec les limites de l'œuvre – qui font aussi sa force – quant à sa capacité à agir *dans le monde*, plutôt qu'à côté de celui-ci. J'ajouterais que le vaste appareil de valorisation et de mémoire de l'art a souvent privilégié les pratiques exploitant des thèmes dits « universaux », les « grandes idées », etc., dans lesquels « tout le monde » est censé pouvoir se reconnaître, et ce, au détriment de pratiques plus situées. C'est en soustrayant les éléments contingents que l'on croit pouvoir mieux atteindre l'absolu. On se heurte bien sûr aux difficultés que pose la notion d'« universalité », qui s'est historiquement alignée sur certains vécus pour en ignorer d'autres (il n'y a qu'à

Le second volet du problème, qui m'importe davantage, est celui de l'abstraction dans la déterritorialisation. Si le premier n'est peut-être que le défaut des qualités propres de l'art, le deuxième n'est en rien immanent à l'art : il concerne son organisation économique actuelle et contingente. Dans cette économie, l'artiste s'abstrait du monde en acceptant et même en travaillant à sa propre mise en circulation. Marchandise comme une autre, dont il est convenu qu'elle gagnera à passer de lieu en lieu et de mains en mains, l'artiste circule dans un réseau de connexions où c'est la multiplication des contacts, et non leur intensité, qui fait la carrière. L'idée même de désirabilité, qui est à la base de la valeur monétaire de l'art, implique que l'artiste soit toujours déjà ailleurs, jamais vraiment impliqué dans une relation. C'est toujours au moment du départ – revente, legs, nouveau contrat – que la valeur d'un bien est réévaluée et peut donc augmenter. Ainsi circulé-e, l'artiste s'isole des nécessités du monde terrestre pour s'absorber dans les exigences du monde flottant de l'Art, la première d'entre elles étant précisément de couper les liens qui l'empêchent de se mouvoir. L'être circulé perd les moyens de se lier de manière durable, constructive à un milieu de vie (« milieu » devant être entendu ici en son sens écologique et non institutionnel). Il perd littéralement les moyens de s'engager, alors même qu'il souhaiterait souvent le faire.

La façon dont le Conseil des arts du Canada (CAC) a réagi aux discussions sur l'appropriation des cultures autochtones tend à montrer que l'institution doit elle aussi composer avec ce double imaginaire – ascensionnel et occupationnel – au sein de

---

voir la hiérarchie des genres dans le régime des Beaux-Arts, qui favorise les grands récits mythologiques et historiques et néglige les scènes du quotidien, en particulier féminin). Mais le problème provient aussi de la répugnance tenace de l'Art, comme institution, envers des œuvres qui *nomment* leur sujet, en pointant vers des situations ou des personnes tangibles, ou en abordant des réalités « triviales » (le ménage, plutôt que la Guerre; une grève chez Amazon plutôt que l'Incommunicabilité; les expulsions de locataires, plutôt que les NFT, etc.).

programmes et de politiques aux visées très diverses. C'est une question sur laquelle je me suis penchée dans le cadre d'un article publié dans la revue *Éthique publique* : j'y constatais que les énoncés publiés par le CAC en réaction aux critiques suscitées par la pièce *Kanata* tentaient de réconcilier des principes d'inclusion et d'équité d'une part, et de liberté libérale d'autre part (Brunette, 2020a), sans parvenir à une réponse claire ou satisfaisante (voir la section 4.1.3). De fait, le mandat du CAC, qui vise à la fois le soutien à la production artistique et à l'accessibilité de cette production pour la population canadienne (Conseil des arts du Canada, 2021, p. 6; Gattinger, 2017, p. 11), est le résultat d'un modèle orienté vers la production d'une culture de haut niveau (*high culture*), de même que vers des objectifs humanistes et éducationnels (Gattinger, 2017. p. 14). Il en résulte un ensemble de politiques et de subventions dont certaines sont destinées à propulser les artistes dans les hautes sphères de l'art international – à « rayonner », comme l'annoncent ces programmes – tandis que d'autres aspirent au contraire à ancrer ces pratiques dans des communautés locales, tout en rassemblant ces communautés grâce à l'art, le tout dans un horizon de renforcement d'une identité nationale multiculturelle, mais unifiée. Ainsi, le Conseil semble naviguer, comme entre Charybde et Scylla, entre une politique ascensionnelle ancrée dans un imaginaire de la liberté comme déprise, et une politique occupationnelle guidée par les principes très « *Canadian* » d'inclusion, sur le mode du multiculturel et de la démocratie.

Parmi les six programmes généraux du Conseil des arts du Canada, on en retrouve trois qui comportent une dimension géographique : *Inspirer et enraciner*, *Rayonner au Canada* et *Rayonner à l'international*. Le premier a pour vocation le soutien aux communautés artistiques et cible les organismes. Les deuxième et troisième s'adressent

aux organismes et aux artistes, et ont pour mission de financer les déplacements des artistes (ou des œuvres) à des fins de recherche, de diffusion et de réseautage ou de promotion. Ce sont donc surtout les organismes qui sont chargés de s'assurer de l'existence d'une communauté saine, tandis que le Conseil soutient les artistes individuel·les dans le développement de réseaux nationaux et internationaux, grâce à des programmes qui s'alignent clairement à un imaginaire ascensionnel de la carrière artistique. Néanmoins, les artistes doivent également composer avec des objectifs politiques transversaux qui cherchent à en faire *aussi* des acteur·rices engagé·es localement, régionalement ou nationalement. Les demandes de subventions sont assorties d'encouragements à intégrer des considérations relationnelles dans leurs projets (par exemple, des protocoles de collaboration avec les autochtones ou l'obligation d'offrir des conditions de travail saines à leurs collaborateur·rices). *Nouveau Chapitre*, un programme éphémère, mais assorti d'un budget très considérable, visait explicitement la production d'œuvres et d'événements voués à stimuler le sentiment d'unité nationale des Canadien·nes<sup>258</sup>.

Dans sa volonté de soutenir (financièrement) un milieu artistique qui puisse inscrire le Canada sur la scène internationale grâce à des productions de haut niveau, de même que celle de favoriser (par des directives) la mise en place de conditions des pratiques alliant soin et rectitude morale ou politique, le CAC tente de rallier deux imaginaires contradictoires. Ce dédoublement n'est pas anodin, et le fort ascendant des organismes de financement sur la carrière des artistes au Canada invite à penser qu'il contribue à façonner

---

<sup>258</sup> Créé en 2016, à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération canadienne, ce programme avait pour objectifs, notamment, d'« appuyer la constitution d'un ensemble d'œuvres artistiques et littéraires distinctes qui, globalement, reflète la société canadienne dans toute sa diversité » et de « favoriser l'accès de la population canadienne à ces œuvres » (CAC, s. d., p. 2). Il était doté d'un budget de 35 millions \$ (CAC, 24 juillet 2017).



l'imaginaire de ceux-ci. On pourrait alors se demander ce que cela fait que de se penser comme un-e artiste qui « rayonne » ? Qu'est-ce que cela fait, à l'inverse, que de s'imaginer comme travailleur-euse œuvrant à un idéal social d'inclusion et d'harmonie sociale ? Surtout, qu'est-ce que cela fait que de tenter de se penser *à la fois* comme l'un-e et comme l'autre ?

Dans *Où atterrir?* (2017), Bruno Latour défend que la première condition, pour se sortir de la triple crise du climat, des migrations massives et des inégalités sociales, est de cultiver nos attachements envers les êtres et les choses qui rendent notre vie possible et notre monde habitable, contre l'attraction du « Hors-Sol ». Au regard de ce critère de l'habitabilité, le système mondialisé de l'art s'avère un échec total. C'est ici que l'artiste devra trancher entre un devenir-marchandise et un devenir-politique, qui implique aussi de trancher entre la jouissance d'une liberté-déprise et une éventuelle aspiration à une liberté *actante*. L'artiste qui souhaite avoir une résonance sur le plan politique, ou qui, simplement, voudra affirmer une liberté qui se manifeste dans la possibilité d'agir, doit impérativement se demander s'il est prêt-e à sacrifier les vagues promesses de la connexion aux exigences de l'ancrage.

### **7.5 Vers un modèle occupationnel : fuir, insister.**

Il n'y a plus rien à attendre d'en haut.  
Partout, le monde social est condamné à une horizontalité d'abandon.

– Catherine Malabou (2022, p. 15)

Les corps auxquels les promesses de connexions sont refusées – ceux que l’on garde dans la marge, qui ne circulent pas – sont peut-être ceux qui offrent les réponses les plus intéressantes au dilemme de la capture (se laisser capturer ou non). Car tous les corps ne sont pas capturés également dans l’appareil de valorisation de l’art, ce qui veut aussi dire que tous n’auront pas le même intérêt à cultiver la déprise. Cette différence des positions offertes à chacun·e par l’appareil de capture nous oblige à complexifier l’appel à une résistance soustractive, lancé par Sholette, Foucault, et d’autres (voir chapitre 5, section 5.1.1). Pour certain·es, la présence insistante peut devenir une tactique de résistance plus efficace que la fuite :

Political histories of striking and of demonstrations are histories of those willing to put their bodies in the way, to turn their bodies into blockage points that stop the flow of human traffic, as well as the wider flow of an economy. When willfulness becomes a style of politics, it means not only being willing not to go with the flow, but also *being willing to cause its obstruction*. (Ahmed, 2010)

La lecture de Sara Ahmed ouvre vers une perspective identitaire sur cette tactique du dérangement par la friction, où le corps gênant des laissé·es pour comptes peut aussi, dans sa fureur et son incongruité, devenir le corps qui bloque tout. Le corps féministe, queer ou racisé, d’emblée identifié comme déplacé, provoque non pas la perplexité comme le fait un Barthelby – ce corps « normal » dont on accueille la présence et la participation, mais qui préférerait ne pas –, mais l’irritation. Il fait entrer la colère dans la pièce, la colère de ceux qui avancent dans le sens du courant et qu’iels projettent sur l’obstacle que représentent les tue-la-joie (*killjoy*). Le corps qui va à contresens devient obstacle, problème, simplement en tournant le dos au flot habituel des choses. Le corps gênant des déclassé·es ne disparaît pas et n’échappe pas de la même manière que le corps attendu de ceux qui ont déjà leur place à la table : « For some bodies mere persistence, “to continue

steadfastly” requires great effort, an effort that might appear to others as stubbornness or obstinacy, as insistence on going against the flow. » (Ahmed, 2010)

Penser la liberté dans le mouvement perd en naturel lorsque le mouvement « normal » des choses, telles qu’elles sont et se reproduisent, est précisément ce qui nous dépossède. Le corps racisé, féminisé, queer, impropre de toutes les manières, à la fois trop visible et invisibilisé et qui refuse de coopérer, offre ainsi un contrepoint intéressant à la figure du résistant soustractif et anonyme développée autour de la pensée de Foucault<sup>259</sup>. Avec des mouvements comme *Idle no More* et *Black Lives Matter*, la résistance opère par l’addition de corps marqués par leurs identités et qui se servent de celles-ci comme d’un tremplin pour l’action politique. L’identité, considérée comme une prise pour les pouvoirs dans la pensée foucauldienne, devient marqueur de reconnaissance des singularités entre elles, condition d’une *entre-prise* politiquement porteuse, que les personnes blanches peinent à trouver – du moins, à la gauche du spectre politique. Vues sous l’angle des débordements agissants de ces mouvements sociaux récents, les politiques identitaires apparaissent, à leur façon, comme une politique du désir, mais un désir qui a su s’incarner dans un mouvement collectif de lutte. Contre les résonances particularistes souvent accolées aux politiques identitaires et qui permettent à certain-es d’évoquer le péril que poseraient tous ces Moi « isolés », supposément incapables de se lier aux autres, on constate plutôt dans ces exemples la création d’une incroyable puissance transindividuelle, où la reconnaissance d’expériences communes rend possible le passage à l’acte – quelque

---

<sup>259</sup> À ce sujet, voir *Foucault anonymat* d’Erik Bordeleau. Je renvoie aussi les lecteur-rices au texte de Wendy Brown, « Freedom’s Silences » (2018), dans lequel l’auteur, à la suite de Foucault, remet en cause l’association de la parole et de la résistance politique dans le champ du droit. Alors que le discours du droit produit les sujets comme victimes ou comme agresseur-euses, le silence, dit-elle, peut constituer « a means of preserving certain practices and dimensions of existence from regulatory power, from normative violence, and from the scorching rays of public exposure. » (p. 314)

chose comme l'un de ces groupes-sujets qui, dans les mots de Guattari, « conjurent les totalités et hiérarchies; [...] sont agents d'énonciation, supports de désir, éléments de création institutionnelle » (1974, p. 5).

Pour plusieurs penseur-euses noir-es, c'est entre les écueils de la fuite et de la coopération-incorporation qu'il faut trouver les clefs d'une résistance effective et porteuse. Dans « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », bell hooks enjoint les personnes noires et déclassées à occuper un espace liminaire *à l'intérieur* des institutions qui les oppriment, pour y créer un milieu qui leur soit propre et qui leur donne de la puissance :

Black folks coming from poor, underclass communities, who enter universities or privileged cultural settings unwilling to surrender every vestige of who we were before we were there, all « signs » of our class and cultural « difference » who are unwilling to play the role of the « exotic Other », must create spaces within that culture of domination if we are to survive whole, our souls intact. Our very presence is a disruption [...] For me this space of radical openness is a margin – a profound edge. Locating oneself there is difficult yet necessary. (2004, p. 155-156)

Habiter les centres du pouvoir, sans céder à leurs exigences : fuir dans les replis mêmes des lieux qui cherchent à vous capturer. Rester, parce que votre fuite ne dérangerait personne, et parce qu'elle vous priverait des moyens de bâtir un monde qui vous nourrit. Combien d'artistes quittent le milieu sans faire de bruit, par choix ou par dépit, épuisé-es ou dégoûté-es, sans même laisser une ride dans leur sillage? Qui remarque le départ des silencieux-euses, sitôt remplacé-es par d'autres volontaires prêt-es à se lancer dans la mêlée?<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> À l'ombre d'une poignée de démissions d'artistes célèbres, comme Lee Lozano, Arthur Rimbaud, Agnes Martin ou Adèle Haenel, les départs sans doute innombrables des invisibles ne laissent pas de trace. Pour une lecture sensible de la tentation de la démission, dans le milieu universitaire cette fois, voir le texte tout en délicatesse de Suzanne Beth, « Prendre soin de l'étude » (2022).

Contre la figure du démissionnaire, Fred Moten et David Harney convoquent dans leur vibrant *The Undercommons* (2013) celle du marron. Ce n'est pas la grande évasion du fugitif qui lui donne sa consistance politique, mais ses évasions répétées, insistantes et, surtout, *organisées*. Les fugitif-ives ne désertent pas l'institution, mais s'assemblent pour en habiter les racoins obscurs, multipliant les pratiques délinquantes et inadéquates. Iels sont « non collégial, impraticables, naïfs, non professionnels » (p. 28)<sup>261</sup>, la non-coopération leur permettant de libérer le temps et l'énergie nécessaire pour s'organiser. Depuis la perte de l'espoir – cet affect qui suspend l'action<sup>262</sup> – iels choisissent de « planifier ici et maintenant » le monde qui leur importe, plutôt que d'embrasser la « vision » lumineuse (c'est-à-dire la promesse) des stratégies politiques (p. 79) :

Planning is self-sufficiency at the social level, and it reproduces in its experiment not just what it needs, life, but what it wants, life in difference, in the play of the general antagonism. Planning starts from the solidity, the continuity, and the rest of this social self-sufficiency [...] (p. 76).

Le mouvement de l'organisation politique se construit dans l'arrêt forcé du mouvement qui dépossède, et dans une ponction concertée et obstinée des ressources disponibles.

L'appel au marronnage en milieu universitaire peut s'appliquer tout aussi bien au milieu culturel canadien, où des organismes issus de pratiques de résistance et de contournement, d'affirmation et de soutien collectifs, sont aujourd'hui pris à la gorge par l'appareil administratif de l'État et, sous sa gouverne, par les exigences du marché. Je reste aujourd'hui encore surprise que, lorsque les conseils des arts ont commencé à demander

<sup>261</sup> Ma traduction. Texte original : « uncollegial, impractical, naive, unprofessional ».

<sup>262</sup> « [T]andis qu'il est en suspens dans l'Espoir, il craint que l'événement ne soit pas. » Spinoza, 1965, partie III, Définition des affections, XIII, p. 202.

aux organismes culturels de compter leurs visiteur·euses<sup>263</sup>, les centres d'artistes autogérés n'aient pas refusé, de concert, de se plier à cette demande pourtant décriée par à peu près tout le monde comme déplacée et dangereuse. Cette anecdote n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de l'incapacité de fait, chez les acteur·rices du milieu culturel même très critiques, à emprunter les plus élémentaires lignes de fuite. Le raisonnement des isolé·es voulant qu'à résister seul·e aux exigences des bureaucrates, on risque seulement de donner une longueur d'avance à ses compétiteur·rices.

Flux contre flux, il y a des choix à faire. Lesquels devrait-on bloquer et lesquels devrait-on cultiver? Quels plis peuvent devenir habitables et lesquels nous enterrent? Il faut savoir distinguer le lien véritable de la connexion passagère, les nœuds qui tiennent et ceux qui vous pendent : toutes les rencontres ne se valent pas. La question est primordiale à l'heure du *solopreneur*, cette entreprise sans prises, qui ne se lie pas, mais se promeut.

Ni fuite en solitaire ni fondation de groupes préassujettis, donc. Cette proposition, qui n'est pas neuve, est déjà mise en œuvre par plusieurs dans le milieu artistique canadien, pourtant très professionnalisé. Pour la suivre, la marge ne peut pas être envisagée comme l'antichambre d'un centre où l'on attendrait patiemment d'être invité·e à entrer. Elle doit être aimée pour ce qu'elle est, et habitée comme telle, sur le plat terrain du maintenant et de l'ici. Un décrochage doit être opéré pour s'affranchir non pas des structures qui nous permettent de vivre – prenons plutôt, prenons tout ce que nous pouvons! – mais des rêves qui nous en rendent captif·ives. Ce décrochage doit être l'occasion d'une organisation, et

---

<sup>263</sup> Ce devait être au tout début des années 2010. En 2013, je cosignais avec Clément de Gaulejac un texte (« Pour un art sans barbe à papa », non publié) dans lequel nous déplorions la mise en place récente de cette pratique.

non d'une disparition : Ah! Tout le temps dont nous disposerions pour faire politiquement de l'art si nous cessions de le mettre à faire de l'art politique!<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Un clin d'œil à Jean-Luc Godard, qui disait qu'il fallait faire politiquement du cinéma, plutôt que du cinéma politique. Voir la note 174, p. 265 pour la citation exacte.

## Chapitre 8 – Conclusion

Dans ton combat contre le monde, seconde le monde.

– Franz Kafka (1984, p. 456)

### 8.1 Constats de la recherche

Est-ce que les artistes d’aujourd’hui sont encore attaché-es à la valeur de liberté et est-ce que cet attachement éventuel a des répercussions sur leur engagement social et politique? Telle était la double question qui amorçait cette thèse et à laquelle j’ai tenté de répondre en sondant les discours des artistes canadien-nes d’aujourd’hui. À la première partie de la question, cette recherche permet de répondre par un « oui » franc, lesté néanmoins d’une série de « mais » qui témoignent de la lucidité des artistes quant aux possibilités de rendre cette liberté effective. On a vu que les personnes interrogées perçoivent la liberté artistique comme étant limitée par diverses considérations matérielles, socioculturelles, psychologiques, institutionnelles et éthiques ou morales. Néanmoins, la notion de liberté demeure un élément fondamental de l’idéal de la vie d’artiste, de l’acte de création et de la psyché même des créateur-rices.

En ouverture de thèse, j’ai formulé cinq hypothèses qui allaient guider mes recherches empiriques (voir ch. 1 – Introduction) :

1. Qu’il existe deux grandes orientations dans les conceptions de la liberté par les artistes, l’une libérale, l’autre contextuelle;
2. Que ces dernières s’alignent sur deux imaginaires de la pratique artistique : ascensionnel et occupationnel;
3. Que les conseils des arts, leurs objectifs et leurs procédures contribuent à réduire la liberté des artistes tout en reproduisant un discours qui valorise la liberté;



4. Que la perpétuation d'un imaginaire libéral romantique de la liberté reconduit un modèle non seulement désuet, mais aussi toxique, et que les affects jouent un rôle prépondérant dans le maintien de ce modèle;
5. Que l'engagement politique et social bénéficierait d'un déplacement hors de l'axiomatique libérale et vers un nouveau paradigme que les artistes des groupes marginalisés sont les mieux à même de comprendre et de cultiver.

Je les reprends dans le désordre.

### *8.1.1 Deux conceptions de la liberté*

Si l'intuition d'un attachement à un modèle romantique de la liberté m'habitait depuis plusieurs années, les discussions récentes sur les oppressions dans le milieu des arts ont agi comme révélateur de cette persistance. Ces discussions ont en effet permis de constater un clivage marqué entre les défenseur·euses de la liberté absolue – ou à tout le moins, envisagée de façon abstraite – et les partisan·es d'un appel à l'équité qui exigeait d'en penser les contours. Ce clivage est confirmé dans les entrevues réalisées dans le cadre de cette recherche, sans que l'une ou l'autre des « deux grandes orientations » dont j'ai formulé l'hypothèse n'y apparaisse de manière aussi limpide ou monolithique que dans certaines discussions publiques particulièrement polarisées. Il ne s'agit pas d'affirmer que la liberté s'oppose à l'équité, mais que toutes les manières d'aborder la première ne permettent pas d'envisager également la seconde. Parmi ces manières, il y en a une qui domine et que j'ai identifiée comme une conception libérale de la liberté, ou une liberté « de déprise ». Volontariste, la liberté libérale idéalise la déprise par rapport aux contraintes mondaines et tend à rester au niveau du fantasme puisqu'une telle déprise demeure inaccessible pour la plupart des gens. Suivant la tradition de la pensée libérale, elle met l'accent sur les droits individuels et tend à évacuer la politique ou à l'envisager comme un mal nécessaire, confiant aux institutions publiques la tâche de réguler les conflits et les

disparités socioéconomiques. Dans les discussions sur l'appropriation culturelle et le racisme en art, cette tendance a fait du droit à la liberté d'expression son cheval de bataille, sans trop d'égards pour la question de savoir *qui* pouvait être entendu-e. Indépendamment des clivages ethnoculturels et de genre ou d'autres facteurs socioculturels, cette perspective prédomine encore aujourd'hui dans l'imaginaire collectif. Bien qu'un imaginaire non libéral de la liberté soit présent chez certain-es artistes, on constate par ailleurs le poids de la liberté de déprise dans la variété des formes auxquelles les artistes identifient leur liberté : foi dans les forces émancipatrices de la volonté individuelle et des incarnations psychiques de liberté; sentiment et désir de marginalité par rapport au système idéologique et économique dominant; goût, enfin, de la mobilité et du travail flexible.

À l'encontre de la conception libérale de la liberté, j'ai opposé le potentiel politique d'une conception que j'ai nommée « contextuelle ». Davantage déterministe – en ce sens qu'elle part d'un constat de l'existence d'inégalités de fait plutôt que d'une supposée égalité en droits –, celle-ci envisage la liberté comme un privilège qui s'accompagne de responsabilités à l'égard des autres. Cela permet dès lors de faire une plus grande place aux considérations éthiques (équité, partage et respect) que dans la perspective libérale, qui tend plutôt à envisager ces considérations comme des irrutions déplacées. Cette dernière perspective est d'ailleurs à la base de l'argument affirmant que l'art – et la société en général – serait de plus en plus policé par des règles imposées de l'extérieur ou par une frange politique « radicale ». Alors que la pensée libérale extériorise la politique, qu'elle appréhende comme une intrusion, la conception contextuelle en fait le lieu d'exercice par excellence de la liberté. Elle s'inscrit ainsi dans la lignée directe des pensées d'Hannah Arendt et de Bernard Aspe – à partir desquelles j'ai construit une partie de mon analyse –,

pour qui la liberté n'existe qu'en actes, dans un agir collectif et faisant advenir un commencement. La liberté, nous dit Aspe (2011), implique une décision radicale, hors de tout calcul de type prévisionnel : un saut dans le vide.

#### *8.1.1.1 Ni positive ni républicaine*

Suivant ces commentaires, il me semble pertinent de souligner que les conceptions libérale et contextuelle de la liberté ne correspondent pas aux deux types de libertés, positive et négative, d'Isaiah Berlin (1969), ni à l'opposition classique entre les définitions libérale et républicaine. Dans le premier cas – je l'ai évoqué à la section 2.5.1 –, Berlin oppose une liberté positive dans la souveraineté à une conception proprement libérale, centrée sur la question des limites du domaine d'intervention de l'État. Cette définition négative correspond bien à ce que j'ai appelé la liberté libérale, mais il serait faux d'assimiler liberté positive et liberté contextuelle, ce pour deux raisons. La première concerne la source du pouvoir et la préservation d'un pluralisme politique. La seconde touche à l'importance accordée aux conditions matérielles d'exercice de la liberté.

Selon Berlin, la liberté négative se distingue de la liberté positive par sa préoccupation fondamentale : alors que la première s'intéresse d'abord aux limites de la liberté de l'individu ou du groupe – et donc au tracé de la liberté –, la seconde se préoccupe d'abord de sa source, soit qui ou quoi a le pouvoir de déterminer ces limites? La conception « positive » consiste ainsi à invoquer la souveraineté pour justifier qu'il puisse y avoir liberté dans la contrainte. Chez Rousseau, le corps souverain du peuple obtient ainsi toute légitimité à (re)définir les lois – ou à les contourner – parce qu'il le fait au nom de chacun<sup>265</sup> et pour le bien de tous. Or, pour Berlin, un tel argument revient à confondre liberté et

---

<sup>265</sup> Rousseau n'inclut pas les femmes dans son architecture citoyenne.

égalité. Il reproche ainsi aux théories de la liberté positive de promettre un idéal de réconciliation de diverses valeurs humaines fondamentales, réconciliation à ses yeux impossible à atteindre : il ne faut pas, dit-il, confondre la liberté avec l'égalité ou la justice sociale. Le lot de tout humain et de toute société consiste précisément à devoir naviguer ces termes irréconciliables et donc, à choisir quelle valeur aura préséance sur l'autre et dans quelles circonstances. C'est, dit-il, la perspective privilégiée par les théories de la liberté négative, qui confient à chacun-e le droit de faire cet exercice suivant ses propres croyances, circonstances personnelles et réflexions. Pour Berlin, la véritable liberté est négative, et elle est également conditionnelle au pluralisme des valeurs.

Dans sa défense de la pensée républicaine, Jean-Fabien Spitz (1995) reproche à la généalogie libérale (incluant Berlin) d'avoir injustement amalgamé souveraineté du collectif et fin du pluralisme. Ce pour quoi il défend la nécessité d'emprunter une troisième voie, celle de la pensée républicaine, représentée par Rousseau. Selon Spitz – et à l'encontre de Berlin –, Rousseau n'est pas un penseur de la liberté positive, si l'on entend par celle-ci un abandon du pluralisme. S'il fait bel et bien de la participation citoyenne une condition intrinsèque de la liberté (contre le paradigme libéral pour lequel la liberté est un état individuel), Rousseau chercherait néanmoins à limiter les domaines d'intervention de l'État, préservant ainsi une forme de pluralisme. Ce qui fait dire à Spitz que le modèle rousseauiste ou républicain défend en réalité une liberté négative, c'est-à-dire préoccupée *aussi* par les limites de l'intervention du collectif dans les affaires de chacun-e.

Dans le modèle proposé par Spitz comme dans celui de Berlin, on note cependant que le pluralisme se réduit à la préservation des libertés individuelles chères aux libéraux : un pluralisme de valeurs, d'opinions et d'expressions, éventuellement d'identités, de

croyances, de pratiques, etc.<sup>266</sup> Bien qu'on retrouve une part de politique dans les deux modèles (à des degrés divers), celle-ci demeure limitée. Chez Berlin, la question du commencement ou de l'agir est purement évacuée, tant dans la liberté positive que négative : la liberté négative ne s'intéresse pas aux formes de gouvernement (la source du pouvoir), mais seulement aux limites que ce gouvernement peut imposer aux individus; quant à la liberté positive, Berlin la considère, avec John Stuart Mill et Benjamin Constant, comme une forme de tyrannie, fut-elle exercée au nom du collectif. Spitz veut briser cet amalgame entre priorité du politique (sous la forme d'une participation citoyenne aux affaires publiques) et réduction des libertés en se basant sur la théorie rousseauiste du peuple souverain. Or c'est précisément le concept de souveraineté qui abolit la liberté qu'exige la politique, ce dont on peut prendre la mesure en nous tournant, à nouveau, vers Hannah Arendt.

Arendt (2014b) partage avec Berlin une critique du modèle républicain (que Berlin ne nomme pas ainsi, mais qui correspond en fait aux théories de la liberté positive)<sup>267</sup>. Pour l'une comme pour l'autre, le problème central de ce modèle réside dans le fait qu'il repose sur le concept de souveraineté, qui masquerait une forme de coercition : se soumettre à la volonté d'une entité supérieure (le corps social, la race, la volonté populaire, etc.), même au nom de la liberté de cette dernière et en supposant que l'on en fasse partie, c'est toujours une perte de liberté. Pour la philosophe allemande, le principe de la souveraineté du peuple chez Rousseau constitue une réincarnation de la conception chrétienne de la liberté comme volonté, qui se déplace alors de l'individu vers le collectif. Comme dans le cas de la volonté

---

<sup>266</sup> Berlin : « [pluralism] recognize the fact that human goals are many, not all of them commensurable, and in perpetual rivalry with one another » (1969, p. 33).

<sup>267</sup> Arendt vise Rousseau, penseur emblématique du modèle républicain, alors que Berlin fait référence aux régimes totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi à la Révolution française et à la Terreur.

individuelle, la liberté dans l'agir y est remplacée par la liberté dans la maîtrise de soi. Au problème de la domination d'une volonté extérieure s'ajoute alors celui de l'unicité. Par définition, la souveraineté est monolithique : il n'y a qu'un (peuple) souverain, muni d'une seule volonté. C'est ce qui rend la « volonté-pouvoir » si dangereuse aux yeux d'Arendt. Le « je-veux », même collectif (le « je-veux » du peuple souverain), est l'expression d'un pouvoir indivisible qui exclut la dissidence, « parce qu'une volonté divisée serait inconcevable » (2014b, p. 212).

À ces critiques, Spitz tente deux réponses. Premièrement et comme mentionné plus haut, il cherche à remettre le pluralisme des valeurs au cœur de la proposition républicaine. La manière de penser la liberté chez Arendt ne se satisfait toutefois pas d'un tel pluralisme, qui consiste à renvoyer certaines prérogatives dans la sphère privée. Pour la philosophe, la liberté exige plutôt un pluralisme *politique*, caractérisé par la rencontre active des humains dans l'espace public. Deuxièmement – et pour réinscrire un certain pluralisme dans la sphère publique –, Spitz insiste sur la place de la dissidence politique dans ce modèle en rappelant qu'il repose sur la légitimité du gouvernement et sur l'exigence de sa reconnaissance *par tous·tes*. Pour cette raison, dit-il, les inégalités sociales et les injustices justifient que des personnes dont les libertés et les droits ne sont pas reconnus puissent légitimement contester et même refonder l'ordre politique (une idée que l'on retrouve autant chez Machiavel que chez Rousseau). Le modèle républicain prend ainsi en compte la question des inégalités sociales et propose une définition de la liberté qui est nécessairement collective. La liberté de chacun·e y est conditionnelle à la liberté de tous·tes, car si certain·es sont moins libres que d'autres, cela signifie que la liberté n'est, dans les faits, garantie pour personne (Spitz, 1995, p. 194).

Dans ce modèle, cependant, la dissidence est essentiellement un droit théorique à quitter le corps social et ses règles, et non une exigence de pratiquer le pluralisme politique que réclame Arendt. La nature unifiée du corps social lui-même demeure, malgré que l'on puisse en sortir ou le destituer pour en fonder un nouveau. Cet acte de refondation, s'il est commis au nom de la souveraineté du peuple, reste basé sur la présomption que chacun-e voudra l'égalité de tous – et cette présomption est précisément l'expression du « je-veux » unifié que critique Arendt. D'autre part, la possibilité théorique d'une destitution ou d'une refondation ne signifie pas que celles-ci soient possibles en pratique : c'est d'ailleurs un talon d'Achille des pensées républicaines que de ne pas proposer de réponse concrète au problème de la sortie du corps social, tout en invoquant sa légitimité. En réalité, le droit à la dissidence apparaît d'abord comme une hypothèse qui permet au modèle républicain de tenir ensemble égalité et liberté, en affirmant que l'individu reste libre de se soumettre ou non à la volonté du collectif.

Or, la liberté en acte que défend Arendt – et qui est à la base de la liberté contextuelle – ne peut pas loger dans un moment hypothétique. Il y a une différence, affirme-t-elle, entre la liberté comme virtualité et la liberté comme pratique, qui seule constitue la véritable liberté. Cette pratique exige un travail de création et d'entretien des liens et des obligations qui permettent à la sphère politique d'exister et de ne pas basculer dans la domination et la violence (2014b, p. 213). La liberté politique ne consiste pas simplement à adhérer ou non à un projet, mais à le bâtir et à le transformer.

Si l'on suit la définition arendtienne de la liberté – ce que fait cette thèse –, il faut alors retenir que la liberté contextuelle n'existe *que* dans l'agir politique, un agir qui implique la préservation d'un pluralisme lui aussi politique et, donc, la rencontre dans

l'espace public d'humains différents et séparés (et non la rencontre théorique d'humains rassemblés dans une même volonté souveraine). Alors que la conception républicaine de la liberté implique une extériorisation de la source du pouvoir par rapport à l'individu et une unicité du pouvoir qui limite l'exercice d'une dissidence, la liberté contextuelle exige au contraire de situer la puissance dans l'espace *entre* les êtres, espace qui ne peut être préservé que dans des relations d'altérité<sup>268</sup>. C'est de l'altérité, et non de l'unicité, que peut venir un surgissement véritable.

À cette exigence de pluralisme politique s'ajoute celle de considérer les conditions matérielles qui rendent possible la liberté en acte – un aspect sur lequel Arendt ne s'attarde pas. Elle reconnaît bien que la liberté chez les Grecs reposait sur l'esclavage, et donc que la majorité de la population n'avait pas accès à la vie politique, mais ne s'étend pas sur les conséquences de ce constat si on le transpose dans la société actuelle (Arendt, 1995, p. 76). Sur ce point, la liberté contextuelle se rapproche davantage de la conception républicaine puisque celle-ci oblige à tenir compte des conditions socioéconomiques du sujet. Ainsi, chez Rousseau, l'égalité est une condition de la liberté : il faut « que le pacte social établi[sse] entre les citoyens une telle égalité qu'ils s'engagent tous sous les mêmes conditions, et doivent jouir tous des mêmes droits. » (Rousseau, 2001 [1762], II-IV; p. 68) Le sens à donner à ces « mêmes conditions » prête à la discussion, mais Bruno Bernardi, qui commente l'édition Flammarion du *Contrat social*, propose que le critère d'égalité doive être entendu comme davantage que la seule égalité en droits de la conception libérale, sans toutefois aller jusqu'à une égalité de faits (*ibid.*, note 81, p. 204). Rousseau écrit ainsi :

---

<sup>268</sup> Pour Arendt, la puissance est une qualité collective « qu'aucun individu isolé ne peut détenir » (1995, p. 49).



[À] l'égard de l'égalité, il ne faut pas entendre par ce mot que les degrés de puissance et de richesse soient absolument les mêmes, mais que, quant à la puissance, elle soit au-dessus de toute violence et ne s'exerce jamais qu'en vertu du rang et des lois, et quant à la richesse, que nul citoyen ne soit assez opulent pour en pouvoir acheter un autre, et nul assez pauvre pour être contraint de se vendre. (Rousseau, 2001, II-XI; p. 86-87)

Le philosophe suisse rend donc la liberté conditionnelle à une réduction des inégalités de pouvoir et de richesse, condition de réduction que l'on pourrait aisément étendre à d'autres aspects de la vie sociale.

Dans un esprit semblable, la liberté contextuelle exige de prendre en compte les conditions socioéconomiques qui rendent possible ou non l'exercice de la liberté, pour les individus et pour les groupes – incluant la possibilité de participer activement à la vie politique –, mais aussi que le collectif soit responsable d'assurer ces conditions minimales. Ces exigences s'ajoutent à celle concernant la pratique d'actes politiques radicaux – et non procéduraux –, c'est-à-dire d'une praxis collective capable de commencements. Cette possibilité d'un surgissement de l'imprévisible est d'ailleurs ce qui lie justice sociale et liberté, parce qu'elle seule permet d'envisager la transformation du statu quo dans des sociétés inégalitaires.

Si la notion de liberté contextuelle ne peut donc être confondue avec la définition républicaine de la liberté, elle doit cependant beaucoup à la pensée anarchiste. Pour cette dernière, la liberté est une puissance en train de se réaliser, et donc une puissance en acte :

[L]a puissance émancipatrice d'un être est celle qui, parvenant à briser le joug des contraintes qui s'imposent à elle, est à même, en s'associant librement à d'autres formes libres, de dépasser ses propres limites et de permettre le développement d'une puissance et donc d'une liberté toujours plus étendue. (Colson, 2001, p. 255)

Comme chez Spinoza, cette puissance est tributaire de la rencontre des êtres entre eux, dans des formes qui excluent toute délégation du pouvoir à une extériorité. Mikhael

Aleksandrovitch Bakounine (1814-1876) critique ainsi vertement le mythe du contrat social, qu'on retrouve chez les penseurs à la fois libéraux et républicains, et qui présente l'État comme le fruit de l'association d'individus libres :

Les conséquences du *contrat social* sont en effet funestes, parce qu'elles aboutissent à l'absolue domination de l'État [...] [Dans l'état de nature,] [l]a liberté de l'un n'a pas besoin de la liberté de l'autre, au contraire, chacune de ces individualités se suffisant à elle-même, existant par elle-même, la liberté de chacun apparaît nécessairement comme la négation de celle de tous les autres [...] Pour ne point se détruire jusqu'au bout, elles forment entre elles un *contrat* explicite ou implicite, par lequel elles abandonnent une partie d'elles-mêmes [...]. (Bakounine, 1969 [1867], cité dans Jourdain, 2013, p. 22-23)

À l'inverse des modèles de démocratie représentative qui, sur la base d'un consentement initial, proposent de déléguer systématiquement la décision et l'administration politique à des autorités extérieures, les anarchistes privilégient au contraire l'adoption de stratégies politiques et de formes d'organisation sociales comme la démocratie directe, l'autogestion et l'action directe, « court-circuitant ainsi volontairement les courroies de transmission de l'appareil d'État » (Jourdain, 2013, p. 6). L'agir politique doit être partout, en-dehors de toute capture au sein des structures délégatrices et procédurales qui rendent impossible la décision radicale dont parle Bernard Aspe. Selon cette perspective (et comme chez Arendt), l'idée rousseauiste d'une liberté dans la soumission de chacun-e à la souveraineté du peuple ne peut ni créer ni garantir la liberté, puisque par ce geste l'être aliène sa liberté politique et abdique son individualité :

Non que le peuple soit incapable de se gouverner soi-même, mais lorsqu'il est appréhendé par l'État comme un mythe, dans une dimension unitaire et transcendante et non dans sa réalité sociale, il n'est plus qu'une masse sans intelligence livrée à ses pulsions, dont le gouvernement se sert pour accroître son pouvoir et sa légitimité (Jourdain, 2013, p. 16-17).

Seules des formes non coercitives et non aliénantes d'organisation sociale et politique permettent de préserver les individualités contre l'unicité du groupe. Dans la pensée

anarchiste, le collectif n'est pas une idée dans laquelle s'abstrait l'être, mais le fruit de relations entre des individualités libres. Il se construit ainsi dans le travail d'organisation et dans la rencontre, et non en amont de celles-ci. On voit donc que la pensée anarchiste défend à la fois l'exigence d'un agir politique radical et collectif qui ne soit pas préorganisé dans des structures aliénant les individualités de leur puissance, et donc de leur liberté – et qui n'est pas non plus confiné dans quelques espaces consacrés dont l'accès est restreint, tels que les parlements –, et celle de préserver l'altérité au sein du collectif agissant. La relation entre ces deux aspects que sont le collectif (en acte) et l'individualité varie d'un-e anarchiste à l'autre, avec tantôt un accent sur le premier, tantôt sur le second. Néanmoins, l'un ne va pas sans l'autre et leur relation est généralement conçue comme co-transformatrice. C'est ici que l'on retrouve la notion de transindividualité de Gilbert Simondon, dont il a été question au chapitre 5 (5.2.1) pour définir les modes et les contours de la liberté contextuelle. Pour Simondon, on l'a vu, les êtres dépendent les uns des autres, dépendent donc du collectif sans que celui-ci n'impose de forme prédéfinie ou immuable. Le collectif qui émerge de la transindividualité n'est pas une addition d'atomes indifférents à la rencontre, mais un espace d'entre-affections dans lequel prennent forme et se transforment, ensemble, les individualités et le groupe.

En accord avec ce principe de l'interdépendance entre individualités et collectif, des penseur·euses anarchistes ont aussi insisté sur la relation qui noue liberté et égalité *de faits*.

Bakounine a ainsi écrit :

La liberté n'est donc point un fait d'isolement, mais de réflexion mutuelle, non d'exclusion mais au contraire de liaison, la liberté de tout individu n'étant autre chose que la réflexion de son humanité ou de son droit d'être humain dans la conscience de tous les hommes libres, ses frères, ses égaux. [...]

Je ne suis vraiment libre que lorsque tous les êtres humains qui m'entourent, hommes et femmes, sont également libres. La liberté d'autrui, loin d'être une limite ou la négation de ma liberté, en est au contraire la condition nécessaire et la confirmation. Je ne deviens vraiment libre que par la liberté d'autres, de sorte que, plus nombreux sont les hommes libres qui m'entourent, et plus étendue et plus profonde devient ma liberté. (Bakounine, *Dieu et l'État*, cité dans Guérin, 1999, p. 170)

L'égalité liberté de tous·tes est nécessaire à la liberté de chacun, car celle-ci se crée dans les liens qui unissent chaque personne à d'autres et à l'ensemble de la société. Si « on ne peut concevoir un libertaire qui ne soit pas individualiste », l'anarchisme joint nécessairement le sociétaire à l'individualisme (Guérin, 1999, p. 40). La liberté n'advient pas *malgré* la société et *contre* l'autre, mais avec l'une et l'autre.

\*

Les artistes contemporain·es épousent-ils la philosophie anarchiste et ses pratiques? Philippe Pelletier assure que la proportion de personnes adhérant à celle-ci « est supérieure pour les artistes (théâtre, cinéma, peinture, littérature, musique...), une caractéristique historiquement récurrente » (2013, p. 144), sans toutefois fournir les sources de cette affirmation. De mes rencontres avec les artistes, il est néanmoins possible de faire des rapprochements certains entre leurs croyances et pratiques politiques et la pensée anarchiste. Les rapprochements les plus évidents concernent les formes d'organisation dans lesquelles ils évoluent, leurs modes de vie et la valeur accordée à la liberté individuelle. Le milieu des arts regorge en effet d'organismes et d'organisations mis sur pied par une poignée de personnes, priorisant l'autogestion et reposant sur le travail non rémunéré. Dans ce milieu, un·e artiste qui ne travaillerait qu'avec le soutien des institutions ne serait guère mieux que moribond – non seulement en termes de vitalité éthique et intellectuelle, mais aussi en termes de possibilités pratiques pour la poursuite de son art.

Les entrevues de cette thèse ont aussi fait ressortir un attachement aux politiques du mode de vie (« *lifestyle politics* », Portwood-Stacer, 2013). Bien que ces politiques soient toujours à risque de verser dans un désinvestissement du collectif, l'organisation de la vie quotidienne est un terrain constamment exploré par les anarchistes et ayant donné lieu à une multitude d'expérimentations visant à s'éloigner des modes de vie standardisés (Garcia, 2007, p. 217).

Néanmoins, pris-es dans des relations de dépendance au soutien de l'État et à un système d'institutions financé par celui-ci, les artistes professionnel·les au Canada peuvent difficilement se réclamer d'un anarchisme incarné et sans faille (une réalité sans doute partagée par la plupart des anarchistes). C'est l'une des raisons pour lesquelles je n'ai pas simplement opposé liberté libérale et liberté anarchiste : la liberté contextuelle me permet d'identifier une aspiration, sans réclamer une parfaite cohérence idéologique.

Enfin, les artistes partagent certainement avec la pensée anarchiste une défense enthousiaste de la liberté individuelle, concept que l'art permet d'explorer et d'étendre. Il reste que, dans le monde très compétitif dans lequel iels évoluent, cette emphase sur le Moi par les artistes n'est pas toujours jumelée à l'exigence de faire progresser la liberté de tous·tes.

### *8.1.2 Effets des politiques des conseils des arts : la censure en contexte*

Les médias ont fait grand cas d'incidents ayant mis en péril la présentation de certaines œuvres ou la diffusion de certaines idées – en particulier à la suite de dénonciations de racisme ou d'appropriation culturelle. En réponse à cette attention médiatique, j'ai cherché

à localiser plus précisément les sources de ce que l'on nomme communément « censure ». Suivant les récits que m'ont fait les artistes d'expérience au cours desquelles leur liberté leur a paru brimée, j'ai constaté que, contrairement à ce que laisse croire l'emballlement de certain-es chroniqueur-euses et politicien-nes pour des cas hautement médiatisés, les pressions exercées en vue de faire modifier ou disparaître une œuvre sont passablement fréquentes. Elles trouvent pour la plupart leur source dans le milieu culturel, a fortiori si l'on cesse d'en évacuer rhétoriquement les artistes moins connu-es, moins financé-es, autochtones ou racisé-es.

L'intériorisation des sources de telles pressions, de même que leur diffusion dans l'ensemble du tissu social, rendent difficile l'exercice de départager ce qui constitue une censure de ce qui n'en est pas – un départage qui, lui aussi, devient souvent une stratégie rhétorique pour disqualifier la démarche de ses adversaires. Il s'avère ainsi délicat et peu productif de se baser sur la source des pressions pour tracer la ligne entre les deux, dans un contexte où celles-ci peuvent provenir d'un grand nombre d'intervenant-es, mais aussi de facteurs systémiques – par exemple l'existence de biais et d'oppressions liées au genre, aux capacités ou à l'appartenance ethnoculturelle, et l'accès à un soutien économique ou à un réseau professionnel en raison de ses appartenances de classe.

Définir la pression par ses effets, en demandant si les pressions ont produit une modification ou une annulation, a l'avantage de ne pas déconsidérer la puissance de la pression populaire. Si l'usage du mot « censure » dans ce dernier contexte prête à confusion et est plus utile comme arme politique que comme base commune pour une discussion sérieuse, il faut tout de même inclure la pression populaire dans l'éventail des puissances qui peuvent influencer sur le travail des artistes. Il reste qu'un examen par les effets introduit

une autre variable, celle de la résistance de l'artiste à ces pressions. Cependant, cette résistance est elle aussi susceptible d'être influencée par les conditions socioéconomiques dans lesquelles on évolue, et ne peut donc pas être abordée depuis un idéal de résistance qui dépendrait de la seule volonté de l'artiste. La variable « résistance » pose néanmoins l'importante question de la décision contre la résignation, qui seule peut permettre à l'artiste de créer sa propre voie sur des bases éthiques et politiques, plutôt que de suivre en s'y adaptant le chemin d'une carrière qui s'accorde aux critères des institutions et du marché.

Si on se fie aux discussions enflammées sur l'appropriation culturelle et le racisme qui ont secoué le milieu de l'art canadien dans les dernières années, le recours au terme « censure » a surtout à voir avec ce que l'on considère comme un moyen acceptable d'exprimer ses opinions et ses revendications dans une démocratie libérale. On constate ainsi que les pressions diffuses sont beaucoup plus facilement acceptées – notamment, celles dues aux inégalités des conditions socioéconomiques et aux attentes du marché – que la présence trop explicite de la politique dans le champ de l'art. L'idée même d'une telle irruption repose sur une séparation idéologique intenable entre l'une et l'autre, tout en ayant l'effet de normaliser les pressions circulant à l'intérieur du milieu des arts. Or, c'est justement du milieu des arts que provient l'essentiel des pressions avec lesquelles doivent composer les artistes, qu'il s'agisse d'ingérence, de pression publique ou diffuse, d'invisibilisation ou d'autocensure.

En braquant les projecteurs sur des événements qui limitent la liberté artistique de manière ponctuelle et localisée, les médias et le milieu artistique lui-même tendent à négliger l'aspect systémique des contraintes à la liberté des artistes. J'ai insisté dans cette

recherche sur les effets des relations de dépendance qui lient les artistes aux conseils des arts et, par eux, à l'État. Si je me suis intéressée à l'impact de ce dernier sur la liberté des artistes, ce n'est pas par esprit libertarien, mais en raison de la structure du financement des arts au Canada. J'ai défendu que, dans ce système, les artistes se retrouvent dans une situation de dépendance économique qui les amène à produire un discours et à accomplir des tâches qui servent l'État. La position sociale mitoyenne des artistes, subordonnée mais assortie de certains privilèges, les rattache à ce qu'Alain Bihr a nommé la classe de l'encadrement. Cette situation est due en partie à des politiques culturelles qui maintiennent les artistes dans un état de grande précarité : non seulement le système public de soutien aux arts ne parvient pas à assurer un minimum de revenus aux artistes, mais il oblige ceux-ci à constamment produire du discours et du travail gratuit pour espérer obtenir une aide temporaire et conditionnelle de l'État. Le fait que les artistes n'aient pas à produire des œuvres de propagande pour ce dernier ne signifie pas que l'État canadien les laisse libres de créer à leur guise ni qu'il leur offre les moyens de créer tout court.

La relation des artistes à l'État, si on la considère depuis cette notion de classe de l'encadrement, contredit l'idéal de liberté qui perdure dans l'imaginaire collectif. Perçu-e comme un électron libre nageant toujours à contre-courant, l'artiste fait pourtant face à des obligations bureaucratiques très importantes. Souvent décrit-e (y compris par la personne elle-même) comme une individualité qui, dans son choix de préférer la passion à l'argent, résiste à l'hégémonie du système capitaliste, iel n'échappe pas aux aspirations créées par celui-ci et dont l'appel à la liberté individuelle fait partie. Les discours des conseils des arts eux-mêmes contribuent à produire un sujet divisé, ballotté entre des désirs et des besoins contradictoires.



J'ai notamment insisté sur la contribution des conseils des arts à la structuration paranoïaque du milieu des arts, qui se trouve miné par une inquiétude et une compétition généralisée. Les bourses et subventions sont présentées comme des programmes strictement régulés par des barèmes uniformes qui leur confèrent un vernis d'équité et d'objectivité. Cela masque mal le caractère flou de critères comme l'excellence artistique ou la contribution à l'avancement de la discipline, laissant en réalité au jury le soin de les interpréter à sa convenance. Outre ces critères ambigus, on en retrouve d'autres qui servent moins à évaluer les qualités artistiques d'un projet que son adéquation, voire ses contributions, aux priorités de l'État. L'ensemble de ces critères dissimule aussi très mal le fait que, même lorsqu'on respecte l'ensemble des exigences de l'État et qu'on arrive à satisfaire les membres du comité d'évaluation, rien ne garantit l'obtention de financement. L'insuffisance chronique de fonds pour répondre aux besoins de la communauté artistique fait que bien des projets recommandés par les jurys ne recevront pas de financement. Dans ce contexte, l'usage du terme « subvention » par le Conseil des arts du Canada pour désigner ses programmes de soutien aux artistes devrait être remplacé par celui de « concours », plus en phase avec la réalité.

La question se pose alors : les artistes cèdent-ils trop à l'État? À quel moment la production de discours bureaucratique dans le but d'obtenir le soutien financier qui permettra à l'artiste de se libérer (temporairement) des contraintes matérielles devient-elle une contrainte plus grande encore que ces contraintes matérielles? Est-ce qu'une organisation plus vigoureuse et militante des artistes entre elleux pourrait permettre de contrer l'accumulation des exigences imposées par les conseils des arts et les ministères de la culture?

L'adhésion à une conception de la liberté centrée sur l'individu n'aide certainement pas à contrer les empiétements d'institutions comme les conseils des arts, ceux-ci créant de l'atomisation là où les artistes auraient davantage besoin de militantisme organisé. Dans l'état actuel des choses, iels se retrouvent plutôt pris-e au piège du dilemme que les libéraux ont tenté de résoudre ou de négocier : les libertés individuelles ne peuvent être protégées que par la liberté politique – c'est-à-dire par la possibilité de participer à la vie politique. Il s'agit là d'un minimum d'action politique que les artistes, dans leur aspiration à la liberté, auraient tort de négliger.

### *8.1.3 Un imaginaire libéral générateur d'affects tristes*

Fortement attaché-es à leur liberté, les artistes tendent à envisager celle-ci depuis une perspective libérale, non pas en raison de leur adhésion convaincue au modèle capitaliste – qu'iels critiquent –, mais en raison de l'organisation du milieu professionnel des arts. Cheminer dans les dédales d'une carrière artistique ascensionnelle – dédales émaillés de trappes déguisées en occasions et d'occasions lestées de compromis – exige un certain degré d'opportunisme souvent incompatible avec l'entretien de relations non transactionnelles. La carrière telle que l'organise le milieu suivant des principes de rareté et de compétition, affaiblit la communauté.

L'imaginaire libéral qui irrigue le milieu artistique emprunte à la fois au libéralisme politique et au libéralisme économique, les deux étant par ailleurs inextricablement liés<sup>269</sup>. Chacune de ces théories sœurs priorise les droits des individus sur les besoins du collectif,

---

<sup>269</sup> C. B. Macpherson (1962) a démontré comment les théories du libéralisme politique ont servi à justifier le libéralisme économique.

le droit à la propriété privée en tête de liste. La liberté y apparaît non seulement comme une qualité devant être prioritairement impartie aux individus, mais aussi comme une possession. L'importance accordée à la propriété privée entre en conflit avec un principe d'égalité qui, chez les libéraux, demeure superficiel et antinomique de la liberté. L'insistance sur l'égalité en droits permet d'éviter les demandes pour une égalité de fait et justifie des écarts de richesses qui ne semblent pas connaître de limites, suivant l'idée que cette propriété serait *également* accessible à tous-tes, selon le travail et les capacités de chacun<sup>270</sup>. Ce genre d'argumentaire méritocratique trouve un puissant écho dans un milieu artistique où la richesse, voire la survie, est le privilège d'une minorité. Qu'un petit nombre d'artistes s'attire fortune et gloire tandis que les autres peinent à assurer leur subsistance apparaît ainsi comme la conséquence normale d'une inégale distribution du talent, de l'audace et de la ténacité, et non celle d'une inégale distribution des opportunités. L'argumentaire libéral normalise également la faiblesse du soutien social offert aux artistes comme à d'autres groupes jugés importants pour la société, mais qui sont incapables de fonctionner grâce aux seuls apports du marché. Ce dont ces groupes auraient besoin ne serait pas davantage de soutien, mais simplement d'être plus performant, plus créatifs, moins paresseux, mieux gérés, etc.

Dans un milieu qui propose de troquer la rémunération contre de la visibilité, la sécurité contre la promesse, l'équité contre la gloire, et la santé contre l'intensité, il n'est pas surprenant de voir les artistes adhérer à un imaginaire de la liberté fondé sur la déprise et dans lequel la liberté *individuelle* est hautement désirable. Une telle liberté peut alors se

---

<sup>270</sup> Les sociétés libérales ont bien mis en place des programmes sociaux et des méthodes d'impôts plus ou moins progressifs permettant de réduire les inégalités et de fournir un accès minimal à divers services, mais elles résistent obstinément à des propositions plus robustes telles que le revenu minimum garanti ou l'imposition du patrimoine familial.

manifester dans les formes mêmes de notre exploitation et de notre aliénation que sont la flexibilité, le déracinement et l'adaptabilité. L'acceptation des principes de cette liberté par les individus et leur mise en œuvre par les institutions – sous forme de contrats abusifs ou inexistantes, par exemple – a des répercussions sur le bien-être des artistes, notamment sur leur santé mentale.

Si l'élévation professionnelle (c'est-à-dire l'accomplissement de la promesse) est le fruit du travail et que ce travail n'est pas une dépense soutirée par un tiers (l'employeur) pour son propre bénéfice, mais une opportunité pour la personne qui l'accomplit, il devient alors aisé de rationaliser les relations d'exploitation et d'auto-exploitation qui prévalent dans le milieu. Je ne prétends pas que les artistes sont prioritairement attiré-es dans la profession par l'appât du gain financier – ni même de la gloire (bien que la recherche d'amour ou de reconnaissance participe sans doute à leur choix) –, mais que le milieu dans lequel iels œuvrent fonctionne sur les bases de la promesse de gains individuels, car seule la promesse que le travail et le mérite mèneront à davantage de soutien peut justifier d'accepter les conditions de participation souvent misérables qui sont la norme dans le secteur des arts.

En entrevue, les artistes ont décrit un milieu qui ne peut pas ou ne se préoccupe pas de prendre soin de ses travailleur-euses. J'ai soutenu que ce manque chronique de soin alimente l'émergence d'affects tristes qui minent leur capacité d'agir dans le monde. Ainsi, la pensée libérale a aussi des effets sur la puissance collective des artistes. Dans le libéralisme, on l'a vu, la vie politique n'est pas une fin – le lieu d'actualisation de la liberté – mais un moyen pour que puissent s'exercer ailleurs, dans la sphère privée, des libertés non politiques. Dans le champ de l'art, cela se traduit par un engagement politique

et social qui est, dans les faits, plutôt réduit, en dépit de l'estime que les artistes lui accordent. La liberté de voyager, de se retirer du monde vers l'atelier, d'être maître de son emploi du temps ou de se consacrer à sa passion – toutes des manifestations de la liberté comprise comme absence de contraintes – entre en conflit avec la liberté contextuelle qui, elle, ne peut se réaliser que dans l'exercice politique et qui exige donc un minimum de disponibilité à se lier à un lieu et à d'autres êtres. Le travail politique est par ailleurs d'autant plus difficile que les artistes doivent composer avec une précarité qui les garde bien campé·es dans l'urgence et la nécessité.

Les artistes s'avèrent ainsi pris·es entre deux idéaux incompatibles, l'un basé sur les promesses d'élévation du libéralisme – auxquelles contribue l'adhésion à la conception libérale de la liberté – et l'autre basé sur un désir d'engagement et de justice sociale, dans lequel iels s'investissent de manière très inégale. Plus l'engagement social et politique est fort – j'ai parlé, dans certains cas, d'un engagement « radical » –, moins iels se satisfont de ce qu'iels parviennent à accomplir en la matière; il s'agit là d'une recette parfaite pour engendrer une dissonance cognitive. Parce qu'elle donne lieu à une cohérence entre le moi idéal et la réalité, la reconduction par l'artiste de l'imaginaire libéral apparaît alors comme une manière efficace de limiter cette dissonance, en ce sens qu'elle opère un déplacement du sens de l'engagement politique : du monde social vers l'œuvre et du collectif vers l'auteur·rice. Dans les démocraties libérales, l'art devient un succédané de vie politique dont l'efficacité supposée repose en grande partie sur l'élection de la liberté d'expression comme valeur phare de la politique : si la liberté d'expression est à la base de la démocratie, s'exprimer constitue alors une forme majeure de participation citoyenne. Il importe pourtant de se demander, chaque fois, *qu'est-ce qui est exprimé* exactement : est-ce que

toute expression constitue un geste politique fort? On a vu comment, dans la pensée moderne, le glissement de la liberté de la politique vers la volonté (Arendt, 1995 et 2014b) est en même temps un glissement vers la réalisation et l'expression du soi authentique (Taylor, 1989). Or, les manifestations qui ont accompagné les premières représentations de *SLAV* ont montré comment l'expression « authentique » et « libre », même bien intentionnée, peut parfois être dommageable.

La dissonance s'avère constitutive du monde de l'art puisque le modèle de système économique sur lequel se basent les institutions (de gré ou de force) est foncièrement incohérent avec les valeurs humanistes que publicise le milieu. Ce système soumet les artistes à d'énormes pressions et contraintes qui n'ont rien pour favoriser la liberté de création, et amène les participant.es à s'adapter à des règles avec lesquelles iels sont en désaccord. La façon dont on aborde la notion de liberté est elle-même génératrice de dissonances : on la sait contrainte de toutes parts, mais on continue de la mettre sur un piédestal, dans une forme qui, plutôt que d'augmenter notre puissance d'agir dans le monde, la réduit. L'adhésion à la liberté libérale alimente la déception et le sentiment d'échec, suivant le mythe qui l'accompagne et qui veut que la liberté soit à la portée de chacun-e, pour peu qu'iel en ait la volonté. Bonjour tristesse.

#### *8.1.4 Imaginaires ascensionnels et occupationnels de la pratique artistique*

Les deux conceptions de la liberté que j'ai mises en opposition dans cette thèse sont accompagnées de deux imaginaires distincts, dont la cohabitation est elle aussi productrice d'affects qui réduisent la capacité des artistes à exercer leur liberté d'agir dans le monde : je les ai qualifiés, respectivement, d'ascensionnel et d'occupationnel. Par imaginaire,

j'entends l'ensemble des récits qui permettent à une individualité ou à un groupe de se situer dans le monde et de donner sens à son existence et à ses actions. Les conceptions de la liberté sont des théories qui participent à établir la cohérence de ces imaginaires.

Le premier imaginaire peut ainsi promettre mouvement, ascension et reconnaissance venue d'en haut, selon les paramètres d'une théorie qui situe la liberté dans la déprise des contraintes mondaines. En accord avec la pensée libérale, cet imaginaire implique de ne pas s'embarrasser de contraintes éthiques ou de craintes pour l'avenir – qu'il s'agisse d'attaches affectives ou géographiques, ou encore de responsabilités envers la collectivité ou envers d'autres individus. Ce désencombrement rend possible le harnachement des désirs des artistes – c'est-à-dire de leur libido, au sens d'énergie – à l'économie des arts. *In fine*, il profite à la fois aux détenteur-rices de capitaux et à l'État, qui bénéficient ainsi tous deux d'une masse docile de producteur-rices, prête à remplir à bas prix les fonctions qu'on attend d'elle. À la longue, un des effets de ce harnachement est l'émergence chez les artistes d'affects tristes, soit des affects qui amoindrissent leur sentiment d'être capable de produire de réels changements, et parmi lesquels j'ai souligné la présence du ressentiment. Ce dernier, on l'a vu, n'est pas étranger aux discussions souterraines et souvent acrimonieuses qui accompagnent les politiques visant à donner plus de place aux groupes racisés ou marginalisés. Dans un cercle vicieux, ces affects tristes – qui se muent en émotions telles que la jalousie, la paranoïa, le calcul, la dépression ou l'inquiétude – altèrent la capacité du milieu de s'organiser politiquement pour remédier aux conditions qui en sont la véritable cause, en diminuant notre faculté d'entrer en relation dans les formes non compétitives que requiert l'action politique.

L'un des objectifs secondaires de cette thèse était de proposer des voies alternatives à un imaginaire de l'artiste et de la création qui m'apparaissait en conflit avec le genre d'espoirs qui fait souvent surface dans les discours des artistes et de la théorie esthétique politique, à savoir, l'espoir de contribuer à rendre le monde meilleur. De cet objectif découle la question posée en conclusion du chapitre 5 : « comment désinvestir le rêve de la puissance individuelle pour mettre en place des luttes collectives? » (voir p. 297) C'est pour répondre à cette question que j'ai proposé le concept d'imaginaire occupationnel. Par ce concept, j'ai voulu identifier un récit propice à déplacer la tension affective des artistes (ce vers quoi iels tendent) de façon à multiplier des pratiques qui *peuvent* transformer (et qui transforment déjà) nos manières d'habiter ce monde de l'art – à la manière d'une maison et non d'un mirage. L'imaginaire occupationnel se veut une alternative à un imaginaire ascensionnel où les rapports des artistes aux institutions sont marqués par un désir de capture plutôt que de résistance, et certainement pas de liberté. Ce désir incite l'artiste à se placer dans une position de disponibilité qui le maintient dans un état de flottement, toujours prêt.e à partir dans une direction ou une autre. Cet état de flottement apparaît d'autant plus désirable que l'artiste a foi en la possibilité d'une éventuelle et très hypothétique capture miraculeuse, alors que dans l'immédiat ce flottement permet surtout, à répétition, des captures non miraculeuses et parfois dommageables.

L'imaginaire occupationnel – qu'il ne s'agit pas d'inventer (puisque'il existe déjà), mais simplement d'activer davantage – est une invitation à cesser de croire aux vertus de la capture et aux promesses du flottement, pour considérer les bénéfices réels de l'ancrage. Il répond à la théorie de la liberté contextuelle : avec celle-ci, l'imaginaire occupationnel conçoit la liberté comme une pratique qui dépend du contexte social et qui ne peut exister



que dans l'espace des relations que tissent les êtres entre eux – relations de soutien et relations d'action. Cultiver cet imaginaire demande d'interroger sérieusement la profondeur et la portée de nos engagements politiques, en attendant davantage de l'art et des artistes que de simplement graviter quelque part dans les marges de la vie moyenne. Cela implique, surtout, de ne pas s'abstraire du monde.

#### *8.1.5 Pour un déplacement hors de l'axiomatique libérale*

L'un des problèmes majeurs de la pensée libérale et de son interprétation de la liberté est sa propension à situer la politique hors de la sphère de l'art. J'ai soutenu l'idée que le milieu des arts a réagi aux critiques de racisme et d'appropriation qui lui étaient adressées en les décrivant comme des intrusions dans un champ autonome, une intrusion qu'évoque l'usage même du terme de « censure ». Or, nous nous trouvons présentement à un moment charnière, où les exclusions traditionnelles qui ont rendu possible ce discours de l'intrusion sont fortement remises en question; elles le sont par des personnes qui, en raison de leur mise à l'écart, adhèrent moins facilement à l'imaginaire libéral. Il semble que nous nous dirigeons vers un nouveau paradigme que les artistes des groupes marginalisés – parce que le système politique libéral ne leur laisse que peu de place – sont les mieux à même de comprendre et de cultiver. À tout le moins, on constate une lutte avouée entre deux paradigmes, deux manières de penser la liberté et l'équité, qui dans le champ de l'art se traduisent par des changements concrets des politiques institutionnelles. La pérennisation de ces politiques reste à vérifier.

Au cours de mes entretiens avec les artistes, j'ai pu constater une valorisation de l'engagement qui ne prend cependant que très rarement la forme d'un engagement radical

qui mettrait en pratique une liberté dans l'action. Bien que la plupart des artistes aient le sentiment d'être engagés d'une manière ou d'une autre, les formes de cet engagement varient grandement d'une personne à l'autre. L'usage aujourd'hui renouvelé et positif du terme ne se traduit donc pas nécessairement en actions.

L'engagement radical apparaît d'ailleurs comme une pratique beaucoup plus présente chez les femmes, notamment chez les femmes racisées. Le partage entre personnes privilégiées et marginalisées, en ce qui concerne la radicalité de leur engagement politique et social, est aussi un facteur à considérer dans le choix des stratégies à préconiser pour résister aux effets pervers d'un art professionnalisé et institutionnalisé. Mais que l'on choisisse de fuir ou d'imposer sa présence avec insistance, le modèle de la liberté contextuelle requiert qu'on le fasse *avec d'autres*. Dans les deux cas, il s'agit de faire communauté pour être libre, à l'inverse de la stratégie essentiellement compétitive du modèle libéral.

## 8.2 Discussion des résultats

L'objectif premier de cette recherche était de comprendre si et comment la persistance d'un imaginaire romantique de la liberté influençait l'engagement politique et social dans la société démocratique et libérale qu'est le Canada d'aujourd'hui. Il est difficile de vérifier cette hypothèse en se fiant uniquement à des réponses obtenues dans le cadre d'entrevues, lesquelles favorisent un certain contrôle de l'image et de la cohérence par la personne interrogée. Coup de chance : l'émergence dans l'espace public de discussions foisonnantes sur la liberté et l'équité dans les arts a permis de tester cette hypothèse sur des prises de parole non provoquées, nées des événements en cours. La nature très sensible et émotive

de ces prises de parole en a par ailleurs amplifié la franchise – tant dans les entrevues que dans les discussions publiques ou privées –, en plus de rendre visibles les fortes tensions politiques au sein du milieu professionnel des arts. Ces tensions elles-mêmes témoignent de la persistance de l’imaginaire libéral de la liberté et des limitations politiques qu’impose ce dernier, limitations qui concernent autant le possible déploiement de pratiques réellement équitables que la liberté des artistes à cultiver, dans leur art et dans leur quotidien, les occasions de faire advenir un autre monde.

Cette thèse ne défend pas seulement l’idée d’un attachement à la liberté romantique, mais rattache celle-ci au paradigme libéral, identifié dès lors comme une source majeure de contrôle des paramètres de l’engagement politique et social des artistes. En définitive, elle constitue une étude des limites politiques de la pensée libérale en se penchant sur les contradictions idéologiques du groupe particulier que forment les artistes. D’autres que moi ont déjà étudié les incohérences entre les valeurs de liberté relayées par les artistes et l’organisation sociologique du travail (Boltanski et Chiapello, 2011; Mengers, 2002), ce qui a permis de démontrer comment le capitalisme actuel récupère la critique émise par les artistes afin de mieux les exploiter. Cependant, ce qui était resté peu examiné jusqu’à présent : les incohérences entre ce goût de la liberté chez les artistes et leur désir d’engagement. J’ai démontré comment l’attention portée aux libertés individuelles, la nature instrumentale de la liberté politique et la centralité de la volonté dans la conception libérale sont trois éléments qui invitent les artistes à dissocier liberté et engagement, et même à les opposer.

Inversement, cette recherche a permis de mettre en évidence les possibilités politiques d’un paradigme concurrent, au sein duquel la liberté ne se manifeste pas dans la

déprise, mais dans le lien. Cette conception, parce qu'elle fait de l'égalité véritable une condition de la liberté et qu'elle considère que celle-ci ne peut advenir que dans l'agir collectif, pourrait offrir une solution – ou à tout le moins une alternative – à l'incohérence du discours libéral. C'est qu'elle s'avère plus en phase avec les valeurs que véhicule le milieu des arts et auxquelles les artistes adhèrent en général, valeurs qui incluent notamment un désir d'intervenir positivement dans le monde. Cette conception pourrait ainsi aider à résoudre les dissonances cognitives causées par le modèle libéral, qui contribuent à générer chez les artistes de la détresse psychologique et du ressentiment. En déplaçant l'attention de l'autonomie et de la volonté de l'artiste vers la puissance du lien, elle offre des outils conceptuels pour empuissancer<sup>271</sup> un milieu qui en a bien besoin, tant est difficile l'exercice même de la profession.

L'une des contributions de cette recherche qui me paraît la plus prometteuse est le déplacement qu'elle opère, depuis les critiques de la « censure » populaire et des « extrémismes » identitaires, vers des formes de contrôle beaucoup plus insidieuses, en particulier celles qui sont imposées par l'État. La manière dont l'État libéral administre et conditionne le soutien public aux arts s'avère ainsi être l'une des menaces les plus sérieuses à la liberté des artistes et à leur capacité d'intervenir à leur guise dans le champ politique : cette menace, discrète mais omniprésente, devrait faire plus souvent l'objet d'indignation. Certain-es artistes y voient un agent liberticide en raison des critères « moraux » qu'imposent les conseils des arts; d'autres s'inquiètent des effets de la lourde charge bureaucratique ou des inégalités d'accès au financement. Ma recherche permet de

---

<sup>271</sup> J'emploie ici un néologisme fréquemment utilisé pour traduire le terme anglais « empowering ». Le mot « empuissancer » me permet de conserver une dimension de puissance (notamment politique) que ne rendent pas d'autres traductions, comme « autonomiser », « habilitier » ou « responsabiliser ».

comprendre que les conseils, et l'État avec eux, réduisent la liberté des artistes de manière bien plus ample : par ces trois voies, probablement, mais aussi par un ensemble de critères, d'attentes et de procédures qui ont plus à voir avec la production de valeur (monétisable) et de valeurs (canadiennes) qu'avec la censure négative.

Alors que plusieurs personnes critiquent l'introduction de politiques identitaires dans les critères de certains conseils des arts, ma recherche mène à penser qu'il faudrait davantage s'inquiéter du détournement de ces politiques. Ainsi, le problème résiderait moins dans la valorisation du fait d'*être* autochtone ou queer, ou issu-e d'une minorité linguistique, mais bien dans le fait que ces programmes incitent à *se produire soi-même* comme tel·le – et ce selon des paramètres très précis. Cette production de soi en accord avec les valeurs de l'État et ses missions me semble être au cœur des contraintes que l'État tend à imposer à tout·e artiste souhaitant bénéficier de son soutien. Les artistes deviennent ainsi les producteur·rices d'une identité canadienne (ou éventuellement québécoise, ontarienne, etc.) ouverte, postcoloniale et inclusive, mais aussi extractiviste et inégalitaire – avec tous les dédoublements de personnalités et la confusion que ce double objectif peut générer. La relation de dépendance des artistes envers l'État fait certainement de ceux-ci des êtres moins que libres, tant sur le plan des libertés individuelles que de la liberté, politique, de faire advenir autre chose.

Une autre contribution, inattendue celle-là, émerge de l'exploration de la dimension affective des discussions publiques sur l'intersection de la liberté et de l'équité. C'est d'abord le déferlement d'affects négatifs que j'ai pu constater en moi-même, dans un contexte d'émergence du politique qui aurait dû me rendre joyeuse, qui m'a amenée à engager ma recherche dans cette voie. Les affects négatifs qui ont surgi de ces discussions,

de même que des changements qu'elles ont induits dans les politiques institutionnelles et de la pandémie de COVID-19, m'ont permis d'examiner le genre d'affects dépressifs, foncièrement antipolitiques, que produit le système des arts, mais que masque la (sur)valorisation de la liberté au détriment d'autres valeurs et besoins. Ici encore, le langage de la liberté amoindrit la puissance de ceux qui voudraient contribuer à rendre le monde meilleur.

### **8.3 Impacts de la recherche**

Suivant la discussion qui précède, on comprend que cette recherche pourrait avoir des impacts concrets sur l'engagement politique et social des artistes, dans la mesure où ceux-ci voudraient s'en inspirer pour repenser les valeurs sur lesquelles ils fondent leur travail, ainsi que les limitations qu'ils imposent à leur pratique ou acceptent qu'on lui impose. Pour cette raison, cette recherche se veut moins – ou pas uniquement – un dialogue avec le milieu scientifique ou universitaire, qu'un dialogue avec la communauté artistique. Ce dialogue a déjà été amorcé, je l'espère, dans le cadre des entrevues elles-mêmes, une méthode qui me permettait de donner une voix à des artistes rarement entendu·es en-dehors de leur propre milieu professionnel. C'était un but avoué de cette thèse que de lancer aux artistes un appel à l'engagement politique et social, un appel s'adressant autant à mes pair·es qu'à moi-même. La thèse leur lance par ailleurs un autre appel sérieux – qui concerne aussi, par extension, les autres travailleur·euses de l'art – à reconsidérer leurs relations aux conseils des arts et, donc, à l'État. Le sentiment semble généralisé dans le milieu artistique canadien : ces « alliés redoutables » exigent de plus en plus en offrant de

moins en moins de sécurité, de prévisibilité et, finalement, de liberté. À défaut de pouvoir aisément s'extraire d'un soutien dont tout le monde, dans le milieu, reconnaît l'importance, les artistes pourraient-ils au moins se regrouper pour mieux imposer leurs propres intérêts et besoins?<sup>272</sup>

Réfléchir aux limites de l'imaginaire libéral de la liberté artistique, c'est aussi ouvrir des pistes pour renforcer l'agentivité des artistes. D'ailleurs, il ne s'agit pas de jeter tout ce qui est associé à cet imaginaire, qui a atteint son sommet avec le romantisme : en dépit de sa tendance à négliger le rôle du collectif dans l'exercice de la liberté et l'impact du contexte social sur celle-ci, on y trouve également une grande confiance envers les potentialités créatrices et émancipatrices de l'être humain en général, et de l'artiste en particulier. De fait, les artistes sont des personnes très douées pour le commencement, même si ce talent se manifeste plus souvent dans la sphère du *faire* que dans celle de l'action politique. Dans la pratique de leur art, ces personnes ont appris à composer avec l'inattendu pour laisser advenir quelque chose qui « s'impose toujours au-delà de cela même qui avait été choisi » – pour reprendre les mots d'Aspe au sujet de l'acte politique (2011, p. 69). Il y a une vraie liberté dans leur travail, qui consiste à mettre en pratique cette liberté du commencement, et parfois même d'un commencement à plusieurs (dans le cas des arts de la scène, par exemple, où l'on crée le plus souvent en collectif). Cette thèse

---

<sup>272</sup> À l'automne 2023, j'ai participé à la rédaction d'une lettre publique adressée à la nouvelle directrice du Conseil des arts du Canada, Michelle Chawla; il s'agissait d'une initiative portée par un petit groupe de travailleur-euses de l'art sans soutien institutionnel. Cette lettre offre un exemple probant du désir chez nombre d'artistes et travailleur-euses de la culture de modifier des relations jugées inadéquates entre l'institution et le milieu : en deux semaines, la lettre a recueilli un millier de signatures. Nous y demandions trois choses : une transparence accrue, des programmes capables d'assurer durablement les carrières, et des consultations ouvertes et inclusives. Il ne fait pas de doute que les gens du milieu ont l'impression de se faire imposer des politiques qui ne les servent pas, soulevant la question : qui servent-elles? Reste à savoir si cet élan politique sera à même de provoquer les changements souhaités.

invite à dépasser la présomption que cette faculté de commencer une œuvre suffirait à faire monde, comme semble s'en satisfaire Jacques Rancière (2000; 2008) et bien d'autres avec lui. Je propose au contraire que ce n'est pas dans la fabrication d'objets esthétiques que les artistes sont capables d'actes politiques, mais dans leurs efforts d'organisation pour faire monde, dans *ce* monde que nous habitons avec d'autres : créer des associations, des espaces de création et de partage, manifester, faire grève ou travailler avec des communautés sur des situations concrètes.

Cette recherche peut aussi offrir des outils pour aborder les discussions sur les oppressions en s'éloignant des craintes-réflexes concernant de possibles censures, pour envisager plutôt les impacts positifs de ces dernières sur la vie démocratique. Le déplacement de la perspective hors de l'idéologie libérale aide à percevoir ces discussions comme autant d'occasions de mettre en pratique la liberté et non de la réduire. De ce point de vue, le monde de l'art n'est pas la proie d'une rectitude politique qui porterait atteinte aux libertés des artistes, mais se trouve plutôt bousculé par une période d'intense délibération qu'il faudrait lire, au contraire, comme une manifestation de liberté politique.

#### **8.4 Limites et prolongements de la recherche**

J'ai mentionné à plusieurs reprises, sans m'y attarder, les nombreuses occasions au cours desquelles des artistes ont pu faire preuve, et font preuve encore aujourd'hui, d'une agentivité politique incontestable. Si j'ai pris le parti dans cette recherche d'observer les plis idéologiques qui restreignent l'engagement social et politique des artistes, il importe de souligner que cet engagement existe et se manifeste un peu partout en dehors des murs des institutions. Il serait tout aussi pertinent d'aborder les mêmes questions dans une



perspective plus positive, en mettant l'accent sur les situations et les projets où des artistes parviennent à se ressembler et à construire des assemblages qui augmentent leur puissance politique. Dans mon parcours, j'ai d'ailleurs relevé le fait qu'il y a un manque flagrant de littérature sur l'histoire de l'engagement politique des artistes au Canada, surtout en dehors des arts visuels. Cet angle mort mériterait certainement qu'on lui consacre d'autres recherches distinctes.

Un autre angle possible, qui aurait certainement offert une perspective plus optimiste, aurait été l'inclusion dans la recherche des discours et des expériences d'artistes dit-es « amateur·rices ». J'ai choisi, pour ma part, de concentrer mon attention sur les artistes dit-es « professionnel·les ». Ce mot signale une ambition et un rapport aux institutions, mais aussi (et surtout) le fait que l'artiste attend de sa pratique un revenu. Dans un système capitaliste, être artiste *professionnel·le* signifie qu'on s'expose volontairement et constamment à la capture de son travail par les capitaux. Pour cette raison, il y a fort à parier que l'amateurisme – choisi ou non – induirait d'autres relations à la notion de liberté.

De manière semblable, le fait d'avoir axé une partie de ma recherche sur les discours des artistes blanc·hes tend probablement à renforcer l'ascendant de la perspective libérale dans le milieu artistique. C'est du moins ce que je conclus d'après le constat, préliminaire mais néanmoins indicatif, que les artistes marginalisé·es trouvent davantage d'intérêt à s'investir dans des engagements politiques radicaux que les artistes plus privilégié·es. À l'inverse, on pourrait s'attendre à ce qu'une étude orientée vers les pratiques des artistes issu·es de groupes historiquement exclus permettrait de préciser le sens de la liberté contextuelle et d'attester de sa présence au sein des arts.

## 8.5 Clôture et commencement

Face aux empiétements de l'État sur la liberté des créateur·rices, faudrait-il aller jusqu'à renoncer au soutien financier que procure celui-ci, un soutien certes insuffisant mais néanmoins essentiel? Je ne le crois pas. Cependant, si les artistes souhaitent concrétiser leurs prétentions à être des moteurs de changements sociaux, iels doivent se défaire d'un imaginaire qui les garde à distance du politique en les conservant également à distance les un·es des autres, du reste du monde et de leurs propres désirs. S'engager est une nécessité d'autant plus grande aujourd'hui que le temps manque pour laisser à d'autres le soin de faire tout le travail. Et il leur faut – il nous faut – s'engager dans des luttes qui excèdent leurs seules prérogatives : lutter pour la défense de l'art m'apparaît, paradoxalement, aussi indécent que nécessaire. Indécent dans le risque d'un repli corporatiste; nécessaire pour préserver – créer, peut-être – un art qui n'est au service de personne, pour mieux être au service du bien commun.

Chaque artiste qu'exaspère les incohérences du milieu professionnel, depuis ses frustrations et ses aspirations à mieux, doit tôt ou tard choisir entre la fuite vers l'avant et le pas de côté : poursuivre sa quête d'une hypothétique reconnaissance qui pourrait, un jour, la·e sortir de la précarité et de l'invisibilité, ou faire le saut vers d'autres ambitions, sur des chemins de traverse encore à tracer.

## Annexe

**Tableau 1 : Profil des participant-es**

| Genre | Féminin | Masculin | Trans / Non-binaire |
|-------|---------|----------|---------------------|
|       | 16      | 9        | 1                   |

| Région actuelle | Québec | Ontario | Atlantique | Nord du Canada | Hors Canada | Ville canadienne indéterminée |
|-----------------|--------|---------|------------|----------------|-------------|-------------------------------|
|                 | 10     | 6       | 4          | 1              | 4           | 1                             |

| Région de jeunesse | Québec | Ontario | Atlantique | Communauté autochtone | Ailleurs au Canada | Hors Canada |
|--------------------|--------|---------|------------|-----------------------|--------------------|-------------|
|                    | 6      | 6       | 8          | 1                     | 1                  | 4           |

| Âge | 20s | 30s | 40s | 50s | 60 et plus |
|-----|-----|-----|-----|-----|------------|
|     | 2   | 6   | 7   | 6   | 5          |

| Canadienneté | Oui | Oui par défaut (« I guess ») | Oui et autre | D'abord autre | Non / Seulement autre | Indéterminée |
|--------------|-----|------------------------------|--------------|---------------|-----------------------|--------------|
|              | 6   | 4                            | 5            | 3             | 7                     | 1            |

| Classe sociale | Ouvrière ou pauvre | Classe moyenne basse | Classe moyenne | Classe moyenne élevée |
|----------------|--------------------|----------------------|----------------|-----------------------|
|                | 6                  | 1                    | 15             | 4                     |

| Discipline | Arts visuels | Théâtre | Multi ou inter-disciplinaire | Danse | Littérature | Art sonore | Performance |
|------------|--------------|---------|------------------------------|-------|-------------|------------|-------------|
|            | 10           | 5       | 3                            | 3     | 2           | 1          | 2           |

| Ethnie/culture | Blanche | Métissée ou mixte | Autochtone ou autochtone métissée | Noire | Brune ( <i>brown</i> ) |
|----------------|---------|-------------------|-----------------------------------|-------|------------------------|
|                | 16      | 4                 | 3                                 | 2     | 1                      |

| Langue maternelle | Anglais | Français | Autre |
|-------------------|---------|----------|-------|
|                   | 12      | 12       | 2     |

**Tableau 2** : Conditions et limites de la liberté artistique

Question : Existe-t-il des limites ou des conditions nécessaires à la liberté de l'artiste?

| Type de limite                              | Limite ou condition | Détail de la limite ou condition                                            | Participant-es                                                  | Total de participant-es   |
|---------------------------------------------|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------|
| <b>Conditions matérielles de production</b> |                     |                                                                             |                                                                 | <b>20 participant-es*</b> |
|                                             | Limite              | Revenus (revenu, financement, milieu ou classe sociale, attentes du marché) | Part. 1, 2, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26 | 16                        |
|                                             | Limite              | Attachement aux possessions matérielles                                     | Part. 5                                                         | 1                         |
|                                             | Limite              | Coût des loyers élevé                                                       | Part. 2 et 17                                                   | 2                         |
|                                             | Condition           | Temps disponible pour la création                                           | Part. 7, 23 et 24                                               | 3                         |
|                                             | Condition           | Mobilité physique                                                           | Part. 3, 9 et 10                                                | 3                         |
|                                             | Condition           | Flexibilité dans le travail                                                 | Part. 1 et 9                                                    | 2                         |
| <b>Limites éthiques ou morales</b>          |                     |                                                                             |                                                                 | <b>12 participant-es</b>  |
|                                             | Limite              | Limites éthiques volontaires                                                | Part. 4, 5, 21                                                  | 3                         |
|                                             | Limite              | Limites éthiques acceptées après réflexion                                  | Part. 11, 19, 20, 22                                            | 4                         |
|                                             | Limite              | Limites morales imposées                                                    | Part. 8, 16, 23, 24                                             | 4                         |
|                                             | Limite              | Limites spirituelles acceptées (respecter les attentes de la forme)         | Part. 15                                                        | 1                         |
| <b>Limites psychologiques</b>               |                     |                                                                             |                                                                 | <b>9 participant-es</b>   |
|                                             | Limite              | Ego, besoin de plaire                                                       | Part. 2, 5, 23, 24                                              | 4                         |
|                                             | Limite              | Cadrages identitaires                                                       | Part. 23                                                        | 1                         |
|                                             | Limite              | Fermeture à l'autre                                                         | Part. 1                                                         | 1                         |
|                                             | Limite              | Soumission aux appuis extérieurs                                            | Part. 6, 13, 20                                                 | 3                         |
|                                             | Condition           | Inventivité                                                                 | Part. 22                                                        | 1                         |

| Type de limite                                          | Limite ou condition | Détail de la limite ou condition                | Participant-es       | Total de participant-es |
|---------------------------------------------------------|---------------------|-------------------------------------------------|----------------------|-------------------------|
| <b>Limites institutionnelles</b>                        |                     |                                                 |                      | <b>7 participant-es</b> |
|                                                         | Limite              | Attentes des subventionnaires et des jurys      | Part. 16, 17, 24, 26 | 4                       |
|                                                         | Limite              | Attentes des donateurs                          | Part. 16             | 1                       |
|                                                         | Limite              | Attentes des organismes de diffusion            | Part. 8, 14, 17, 26  | 4                       |
|                                                         | Limite              | Discours dominants, tabous du milieu artistique | Part. 12             | 1                       |
|                                                         | Limite              | Attaches institutionnelles                      | Part. 5              | 1                       |
| <b>Limites socioculturelles (autres qu'économiques)</b> |                     |                                                 |                      | <b>6 participant-es</b> |
|                                                         | Condition ou limite | Éducation ou famille                            | Part. 1 et 15        | 2                       |
|                                                         | Condition           | Accès au savoir                                 | Part. 13 et 15       | 2                       |
|                                                         | Limite              | Racisme                                         | Part. 3, 9, 13, 21   | 4                       |
|                                                         | Limite              | Âgisme                                          | Part. 16             | 1                       |
|                                                         | Limite              | Oppressions en général                          | Part. 9, 20, 25      | 3                       |
|                                                         | Condition           | Soutien du réseau ou de la communauté           | Part. 3 et 15        | 2                       |
|                                                         | Condition           | Soutien de la société aux arts                  | Part. 25             | 1                       |
|                                                         | Condition           | Liberté d'expression / régime démocratique      | Part. 11             | 1                       |
|                                                         | Limite              | Pressions sociales ou communautaires            | Part. 15             | 1                       |

\* Les participant-es pouvant identifier plusieurs limites ou conditions, le total de réponses dans chaque catégorie n'est pas égal au total de réponses des sous-catégories correspondantes.

**Tableau 3 : Menaces perçues à la liberté artistique**

Questions : Pensez-vous que l'art est particulièrement menacé dans sa liberté à notre époque? Y a-t-il au contraire plus de libertés?

| Menace perçue                                       | Participantes | Menace    |             | Détails                                                                         | Source                                      | Cause                   |
|-----------------------------------------------------|---------------|-----------|-------------|---------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|-------------------------|
|                                                     |               | Immédiate | Potentielle |                                                                                 |                                             |                         |
| <b>Menaces extérieures au milieu artistique (6)</b> | Part. 1*      |           | x           | Ingérence des gouvernements dans les décisions des subventionnaires             | Gouvernement                                | Politique               |
|                                                     | Part. 14      | x         |             | Accès réduit à la création pour les personnes pauvres                           | Systémique                                  | Sous-financement        |
|                                                     | Part. 17      | x         |             | Censure par les médias sociaux                                                  | Entreprise privée (médias sociaux)          | Politique               |
|                                                     | Part. 17      | x         |             | Ingérence des donateurs dans la programmation des institutions artistiques      | Donateurs privés                            | Sous-financement        |
|                                                     | Part. 18*     | x         |             | Liens entre l'art et le pouvoir                                                 | Systémique                                  | Politique               |
|                                                     | Part. 25      |           | x           | Virage politique ultra-conservateur et perte d'intérêt de la société pour l'art | Gouvernement + société                      | Politique et sociale    |
|                                                     |               |           |             |                                                                                 |                                             |                         |
| <b>Menaces internes au milieu artistique (11)</b>   | Part. 2       | x         |             | Institutions artistiques qui mettent à l'écart les personnes qui les critiquent | Institutions artistiques (diffuseurs)       | Politique               |
|                                                     | Part. 2       | x         |             | Discours activiste d'inspiration américaine (militantisme anti-oppressions)     | Société + milieu des arts                   | Idéologique             |
|                                                     | Part. 3       | x         |             | Formatage des projets aux cadres des subventionnaires                           | Institutions artistiques (subventionnaires) | Rigidité bureaucratique |
|                                                     | Part. 6       | x         |             | Puritanisme; censure des représentations du corps des femmes, de la nudité      | Milieu des arts                             | Idéologique             |
|                                                     | Part. 6       | x         |             | Risque pour les personnes qui dénoncent le racisme                              | Milieu des arts                             | Idéologique             |

| Menace perçue                   | Partici-pant-es | Menace    |             | Détails                                                                        | Source                                     | Cause                                                |
|---------------------------------|-----------------|-----------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|------------------------------------------------------|
|                                 |                 | Immédiate | Potentielle |                                                                                |                                            |                                                      |
|                                 | Part. 8         | x         |             | Faible bassin de public qui amène les institutions à censurer la programmation | Institutions artistiques                   | Public trop restreint                                |
|                                 | Part. 9         | x         |             | Réactions hostiles aux mesures antiracistes et anti-oppressions                | Milieu des arts                            | Idéologique                                          |
|                                 | Part. 14        | x         |             | Conservatisme des institutions artistiques                                     | Institutions artistiques                   | Sous-financement                                     |
|                                 | Part. 16        | x         |             | Tabous du milieu des arts                                                      | Milieu des arts                            | Idéologique                                          |
|                                 | Part. 19        | x         |             | Attentes esthétiques des radiodiffuseurs                                       | Institutions artistiques (radiodiffuseurs) | Contrôle par quelques diffuseurs des accès au public |
|                                 |                 |           |             |                                                                                |                                            |                                                      |
| <b>Aucune menace perçue (3)</b> | Part. 1*        | x         |             | Aucune menace perçue                                                           | -----                                      | -----                                                |
|                                 | Part. 4         | x         |             | Aucune menace perçue                                                           | -----                                      | -----                                                |
|                                 | Part. 18*       | x         |             | Aucune menace propre à l'époque actuelle                                       | -----                                      | -----                                                |
|                                 |                 |           |             |                                                                                |                                            |                                                      |
| <b>Libertés amplifiées (2)</b>  | Part. 3         | x         |             | Plus (+) de libertés pour les personnes racisées                               | Non spécifiée                              |                                                      |
|                                 | Part. 16        | x         |             | Plus (+) de possibilités de dénoncer les abus                                  | Non spécifiée                              |                                                      |

\* Certaines participantes ont répondu qu'il n'y avait pas de menaces spécifiques à l'époque actuelle, mais ont quand même identifié une menace potentielle ou réelle.

**Tableau 4 : Cas de censure ou de pressions rapportés**

Question : Avez-vous déjà vécu une situation où vous avez senti que votre liberté artistique était restreinte? OU sans question spécifique.

| Type d'empêchement              | Partici-pant-e | Effet visé ou réel                                                           | Moyen de pression                            | Source                    | Source intérieure | Source extérieure |
|---------------------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------|-------------------|-------------------|
| Ingérence*                      | Part. 6        | Retrait d'œuvre d'une exposition                                             | Autorité <sup>1</sup>                        | Organisme culturel        | x                 |                   |
|                                 | Part. 8        | Retrait d'une œuvre de la programmation                                      | Influence                                    | Direction de théâtre      | x                 |                   |
|                                 | Part. 12       | Modification de l'œuvre exposée                                              | Autorité                                     | Administration municipale |                   | x                 |
|                                 | Part. 16       | Retrait d'une œuvre de la programmation                                      | Financier                                    | Donateurs                 |                   | x                 |
|                                 | Part. 16       | Baisse du financement en raison d'une œuvre programmée                       | Financier                                    | Conseil des arts          | x                 |                   |
|                                 | Part. 20       | Modification de l'œuvre exposée                                              | Autorité                                     | Musée                     | x                 |                   |
|                                 | Part. 4        | Choix des œuvres exposées pour des raisons politiques                        | Autorité                                     | Musée                     | x                 |                   |
| Pressions publiques et diffuses | Part. 1        | Retrait d'une œuvre d'une publication                                        | Autorité                                     | Maison d'édition          | x                 |                   |
|                                 | Part. 2        | Suspension d'une enseignante                                                 | Autorité et pressions                        | Université                |                   | x                 |
|                                 | Part. 2        | Faire taire certaines opinions                                               | Valorisation ou dévalorisation par le groupe | Milieu de l'art           | x                 |                   |
|                                 | Part. 2        | Bloquer l'accès à certain-es artistes (blacklister)                          | Autorité                                     | Musées                    | x                 |                   |
|                                 | Part. 6        | Censure de certains sujets (sexualité, désir, nudité)                        | Pression diffuse                             | Milieu de l'art           | x                 |                   |
|                                 | Part. 10       | Collaboration avec des partenaires professionnels jugés peu éthiques (GAFAM) | Financier                                    | Entreprise privée         |                   | x                 |
|                                 | Part. 12       | Censure de certains sujets (sexualité, désir)                                | Pression diffuse                             | Milieu de l'art           | x                 |                   |
|                                 | Part. 14       | Limite sur les accès matériels à la création                                 | Financier                                    | Systémique <sup>2</sup>   | x                 | x                 |



|                           |                       |                                                                       |                                                    |                                                                  |                          |                          |
|---------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--------------------------|--------------------------|
|                           | Part. 15              | Inhiber les protestations face à des situations problématiques        | Financier et autorité                              | Université                                                       |                          | x                        |
|                           | Part. 17              | Boycott de l'institution                                              | Pression directe sur l'image de l'institution      | Groupe d'artistes                                                | x                        |                          |
| <b>Type d'empêchement</b> | <b>Partici-pant·e</b> | <b>Effet visé ou réel</b>                                             | <b>Moyen de pression</b>                           | <b>Source</b>                                                    | <b>Source intérieure</b> | <b>Source extérieure</b> |
|                           | Part. 25              | Inhiber les protestations face au harcèlement psychologique ou sexuel | Pression diffuse et autorité                       | Milieu de l'art; personnes en position de pouvoir dans le milieu | x                        |                          |
| Invisibilisation          | Part. 3               | Invisibilisation des artistes noir·es                                 | Autorité (choix des artistes par les institutions) | Milieu des arts                                                  | x                        |                          |
|                           | Part. 4               | Invisibilisation des cultures dominées                                | Ensemble de pratiques (non définies)               | Systémique                                                       | x                        | x                        |
|                           | Part. 6               | Invisibilisation de certaines pratiques (des personnes racisées)      | Discours de hiérarchisation des esthétiques        | Comités de pairs                                                 | x                        |                          |
|                           | Part. 17              | Invisibilisation de certaines pratiques (des personnes racisées)      | Autorité                                           | Musée                                                            | x                        |                          |
|                           | Part. 26              | Ignorance des discours critiques d'artistes marginalisé·es            | Autorité                                           | Musée                                                            | x                        |                          |
| Autocensure ou adaptation | Part. 5               | Taire certaines choses dans l'œuvre                                   | Attentes présumées du public                       | Artiste                                                          | x                        |                          |
|                           | Part. 5               | Changer ses modes de production                                       | Attentes des institutions de l'art                 | Artiste                                                          | x                        |                          |
|                           | Part. 12              | Adapter son langage, éviter certains sujets et attitudes              | Attentes présumées du milieu                       | Milieu de l'art                                                  | x                        |                          |
|                           | Part. 19              | Changer la forme de l'œuvre                                           | Attentes des institutions de l'art                 | Radiodiffuseur                                                   | x                        |                          |
|                           | Part. 21              | Adapter son attitude et son apparence                                 | Attentes du milieu de l'art et du milieu de vie    | Milieu de l'art; milieu social                                   | x                        | x                        |
|                           | Part. 22              | Modifier l'œuvre (retrait d'une scène)                                | Commentaires critiques de collaborateur·rices      | Milieu de l'art                                                  | x                        |                          |

|  |          |                                     |                                              |                 |   |  |
|--|----------|-------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------|---|--|
|  | Part. 24 | Taire certaines idées et opinions   | Valorisation ou dévalorisation par le groupe | Milieu de l'art | x |  |
|  | Part. 24 | Modifier ses propos dans l'entrevue | Attentes présumées des conseils des arts     | Milieu de l'art | x |  |

\* L'exemple donné par le participant 15, Oliver Kellhammer, n'a pas été inclus dans ce tableau, puisqu'il date des années 1980.

<sup>1</sup> Autorité : la pression vient d'une personne ou d'une institution qui a tout le pouvoir d'imposer ses choix.

<sup>2</sup> Systémique : la pression provient d'un ensemble d'acteurs attachés autant au milieu des arts qu'à d'autres milieux.

**Tableau 5** : Engagement dans la pratique

| Engagé-e politiquement                              | Engagé-e politiquement, mais avec un bémol | Engagé-e socialement | Non engagé-e     | Indéterminé    |
|-----------------------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------|------------------|----------------|
| 13 participant-es                                   | 6 participant-es                           | 4 participant-es     | 2 participant-es | 1 participante |
| 2; 3; 5; 6; 9; 12;<br>13; 14; 16; 18;<br>20; 21; 22 | 4; 7; 11; 24; 25; 26                       | 1; 15; 19; 23        | 8; 10            | 17             |

**Tableau 6 :**Types d’engagements dans la pratique

| <b>TYPES D’ENGAGEMENTS<br/>DANS LA PRATIQUE</b> | <b>Exemples</b>                                                                                                                               | <b>Participant-es</b>                             | <b>Nombre de<br/>réponses</b> |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------|
| Thèmes abordés                                  | féminisme; cultures autochtones; colonialisme; racisme; critique du capitalisme; pouvoir; écologie; âge et sexe; histoire d’un groupe opprimé | 1; 3; 4; 5; 6; 7; 12; 13; 14; 15; 16; 18; 19; 20; | 14                            |
| Éthique de production                           | soin des communautés, impliquer les personnes concernées, pratiques collectives; travail avec des artistes marginalisé-es                     | 3; 4; 6; 14; 15; 16; 19; 21;                      | 8                             |
| Conscience des politiques de sa pratique        |                                                                                                                                               | 11; 12; 16; 18; 26                                | 5                             |
| Conscientisation/confrontation du public        |                                                                                                                                               | 2; 8; 13; 26                                      | 4                             |
| Défense de perspectives minoritaires            | Perspectives autochtones; acadiennes                                                                                                          | 5; 24                                             | 2                             |
| Choix des publics                               | s’adresser à des communautés marginalisées (autochtones)                                                                                      | 5                                                 | 1                             |
| Collaborations politiques                       | Collaborations avec des activistes                                                                                                            | 21                                                | 1                             |
| Choix de la langue de création                  | Créer en français dans un monde anglophile                                                                                                    | 22                                                | 1                             |
| Engagement dans la création                     |                                                                                                                                               | 22                                                | 1                             |
| Formes                                          | « activer des connexions kinesthésiques »                                                                                                     | 25                                                | 1                             |
| Mettre en valeur les femmes                     |                                                                                                                                               | 8                                                 | 1                             |
| Pratique non politique / pas de réponse         |                                                                                                                                               | 10; 17; 21                                        | 3                             |

**Tableau 7** : Types d'engagements hors de la pratique

| Types d'engagements hors de la pratique              | Exemples                                                                             | Participant-es                                 | Nombre de réponses |
|------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------|
| <b>DANS LE MILIEU ARTISTIQUE</b>                     |                                                                                      |                                                |                    |
| Implication bénévole dans des luttes politiques      | Luttes pour les droits et le soutien des artistes                                    | 2                                              | 1                  |
| Implication bénévole dans des organismes artistiques | Administrateur-riche; comités                                                        | 4; 6; 8; 20; 25                                | 5                  |
| Co-crédation d'un organisme artistique               |                                                                                      | 4; 17; 24                                      | 3                  |
| Soutenir les artistes marginalisé-es                 | Soutien aux artistes femmes                                                          | 8                                              | 1                  |
| Enseignement et ateliers liés aux arts               | Cours dans une école d'art; cours de vidéo pour les jeunes autochtones               | 18; 19; 22                                     | 3                  |
| Discussions                                          | Discussions sur le racisme avec des collègues; Interventions dans les médias sociaux | 9                                              | 1                  |
| Travail politique rémunéré                           | Travail sur les politiques d'inclusion dans un organisme                             | 21                                             | 1                  |
| Choix du lieu de vie                                 | Être artiste francophone hors Québec                                                 | 22                                             | 1                  |
| Aucun engagement identifié                           |                                                                                      | 1; 3; 5; 7; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 23; 26 | 13                 |
| <b>HORS DU MILIEU ARTISTIQUE</b>                     |                                                                                      |                                                |                    |
| Crédation d'un organisme à vocation communautaire    | Projet pour soutenir les femmes de couleur                                           | 13                                             | 1                  |
| Éducation de ses enfants                             | Éducation antiraciste et féministe                                                   | 11                                             | 1                  |
| Se tenir informé-e / politisé-e                      |                                                                                      | 4; 7; 17; 19; 21                               | 5                  |
| Discussions politiques                               | Avec sa famille                                                                      | 21                                             | 1                  |
| Interventions dans les médias sociaux                |                                                                                      | 10                                             | 1                  |
| Prises de position dans les médias                   |                                                                                      | 22                                             | 1                  |
| Vie démocratique                                     | Pétitions, lettres aux élu-es, manifestations, dons aux partis politiques            | 16; 17                                         | 2                  |

| Types d'engagements hors de la pratique                             | Exemples                              | Participant-es                                      | Nombre de réponses |
|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------------|--------------------|
| Implication communautaire                                           | Correspondance avec un détenu         | 17                                                  | 1                  |
| Mode de vie                                                         | Cultiver et partager de la nourriture | 23                                                  | 1                  |
| Aucun engagement identifié hors du milieu artistique                |                                       | 1; 2; 3; 5; 6; 8; 9; 12; 14; 15; 18; 20; 24; 25; 26 | 15                 |
| <b>Aucun engagement identifié dans ou hors du milieu artistique</b> |                                       | 1; 3; 5; 12; 14; 15; 26                             | 7                  |

**Tableau 8** : Affects exprimés par les artistes au sujet de leur pratique professionnelle

| Affects tristes                                       | Entrevues                  | Observation participante | Autoethnographie (par n° d'entrée) |
|-------------------------------------------------------|----------------------------|--------------------------|------------------------------------|
| ANXIÉTÉ, peur                                         | Part. 25                   |                          |                                    |
| Recherche de sens, doutes                             | Part. 16, 18               |                          |                                    |
| CULPABILITÉ                                           |                            |                          |                                    |
| EGO fragile                                           | Part. 2*, 5*, 24*          |                          |                                    |
| BOULEVERSÉ·E                                          |                            |                          |                                    |
| CHOQUÉ·E, OUTRÉ·E                                     |                            | Ff                       |                                    |
| RANCŒUR ou ressentiment                               |                            |                          | 7                                  |
| Comparaison, amertume                                 | Part. 2, 3, 5*, 15, 16, 20 |                          | 4                                  |
| Malveillance                                          | Part. 5*                   |                          |                                    |
| Déprime                                               | Part. 18                   |                          | 9, 14                              |
| DÉPRESSION                                            | Part. 1, 25                |                          |                                    |
| TRAUMATISME                                           | Part. 1                    |                          |                                    |
| FATIGUE, essoufflement dû aux conditions de travail   | Part. 6, 10, 17            | Xo, Fa, Ga, Tb, Ub       |                                    |
| Réconfort (recherche de)                              |                            |                          | 13                                 |
| DOULEUR                                               |                            |                          |                                    |
| EXASPÉRATION                                          |                            |                          |                                    |
| HONTE                                                 |                            |                          | 7                                  |
| Jalousie                                              | Part. 2, 20                |                          | 7, 14                              |
| Autopréservation, égoïsme                             |                            |                          |                                    |
| Solitude (absence de communauté)                      |                            |                          | 6                                  |
| Perte, deuil                                          |                            |                          | 10                                 |
| Nostalgie (c'était mieux avant)                       | Part. 2, 14, 23            |                          | 6                                  |
| Ambitions professionnelles, désir de reconnaissance   |                            | Ea                       |                                    |
| Dépassé·e (« overwhelmed »)                           | Part. 16                   |                          |                                    |
| <b>In between</b>                                     |                            |                          |                                    |
| AFFECTS CONFLICTUELS                                  | Part. 18                   |                          |                                    |
| COLÈRE                                                | Part. 3 et 26              |                          |                                    |
| <b>Affects joyeux</b>                                 |                            |                          |                                    |
| Joie                                                  | Part. 17                   |                          |                                    |
| Satisfaction (dans l'engagement et le soutien mutuel) | Part. 5, 10                |                          |                                    |
| Liberté dans la création                              | Part. 6, 13, 14, 16, 25    |                          |                                    |
| Amitié                                                | Part. 7                    |                          |                                    |

\* Sentiment projeté ou repéré chez d'autres artistes.

En bleu : personnes racisées.

En noir : personnes blanches.

**Tableau 9 :** Affects exprimés par les artistes autour des discussions sur les oppressions et les changements initiés pour les réduire

| Affects tristes                                     | Entrevues            | Observation participante   | Autoethnographie (par n° d'entrée) |
|-----------------------------------------------------|----------------------|----------------------------|------------------------------------|
| ANXIÉTÉ                                             |                      |                            |                                    |
| Peur de blesser ou de mal agir éthiquement          | Part. 18, 20         |                            | 12                                 |
| Inquiétude pour la liberté d'expression             | Part. 8, 14, 24      | Ha                         |                                    |
| Malaise ou anxiété face aux discussions             | Part. 2, 25          | Sb, Rr                     |                                    |
| Peur d'être jugé·e ou attaqué·e                     | Part. 11, 18, 19, 25 | Bb, Ma, Na, Oa, Ee, Mm, DG | 1; 3; 6                            |
| Confusion, incertitude                              | Part. 18, 19, 20     | Ee                         | 1; 3                               |
| Sentiment d'être jugé·e                             |                      | Ee                         |                                    |
| CULPABILITÉ                                         | Part. 19             |                            |                                    |
| EGO BLESSÉ, SENTIMENT D'EXCLUSION                   | Part. 11             |                            |                                    |
| BOULEVERSÉ·E                                        | Part. 16             |                            |                                    |
| CHOQUÉ·E, OUTRÉ·E                                   | Part. 23             | Ha, Ll, Ja                 |                                    |
| RANCŒUR ou ressentiment                             | Part. 15, 22         | Qo, Yy, Zz                 | 10                                 |
| Déprime                                             |                      |                            | 9 et 10                            |
| FATIGUE                                             | Part. 3, 6, 13, 21   | Dd, Fa                     | 4, 9, 10                           |
| Sentiment d'impuissance                             |                      | Bb                         |                                    |
| Sentiment d'oppression                              |                      |                            | 4                                  |
| DOULEUR                                             | Part. 3, 13          |                            |                                    |
| EXASPÉRATION                                        | Part. 21             |                            |                                    |
| HONTE                                               |                      |                            | 8 et 12                            |
| HUMILIATION                                         | Part. 15             |                            |                                    |
| Jalousie                                            |                      |                            | 7, 8 et 14 (rêve)                  |
| Autopréservation, égoïsme                           |                      |                            | 2 et 11                            |
| Solitude                                            |                      |                            | 6                                  |
| Perte, deuil                                        | Part. 11             |                            | 10                                 |
| Ambitions professionnelles, désir de reconnaissance | Part. 18             |                            | 10                                 |
| Dépassé·e (« overwhelmed »)                         | Part. 16             |                            |                                    |
| <b>In between</b>                                   |                      |                            |                                    |
| AFFECTS CONFLICTUELS                                | Part. 18, 22         |                            | 9, 10, 11                          |
| COLÈRE                                              | Part. 3, 22, 20, 26  | Qa, Ra, Bb, Nn             | 1, 3; 4                            |
| <b>Affects joyeux</b>                               |                      |                            |                                    |
| Joie                                                | Part. 1, 21          |                            |                                    |
| Sentiment de liberté                                | Part. 16             |                            |                                    |

En bleu : personnes racisées.

En noir : personnes blanches.



## Références

### Livres, chapitres et articles cités

- Adorno, T. (1989). *Théorie esthétique*, M. Jimenez, (Trad.). Paris, France : Klincksieck.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2019). *Kulturindustrie*. Paris, France : Allia.
- Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris, France : Seuil.
- Ahmed, S. (2007). The language of diversity. *Ethnic and Racial Studies*, 30(2), 235-256.
- . (2010). Feminist Killjoys (and Other Willful Subjects). *S&F Online*, 8(3). Tiré de [http://sfoonline.barnard.edu/polyphonic/print\\_ahmed.htm](http://sfoonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm).
- . (2013). *The Cultural Politics of Emotion: Tenth Anniversary Edition*. New York, NY : Routledge. DOI :<https://doi.org/10.4324/9780203700372>.
- Akoun, A. (s. d.). Modernité, notion de. *Encyclopædia Universalis*. Tiré de <https://www.universalis.edu.com/encyclopedie/modernite-notion-de/>.
- Aldrin, P., & Hubé, N. (2016). L'État participatif. Le participationnisme saisi par la pensée d'État. *Gouvernement et action publique*, 2(2), 9-29.
- Alexander, J. C. (2006). The dialectic of individuation and domination: Weber's rationalization theory and beyond. Dans S. Lash & S. Whimster (Édit.), *Max Weber, Rationality and Modernity* (pp. 185-206). Londres, Angleterre : Routledge. DOI :<https://doi.org/10.4324/9781315823935>.
- Amadiou, J.-B., & Talon-Hugon, C. (2020). Les formes contemporaines de censure. *Études*, 5, 91-102.
- Anderson, B. (1996). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, France : La Découverte.
- Anderson, T. T. (2015). Artistic Freedom in Kant and Hegel: Prolegomena to a Critique of Artistic Judgement. *Philosophy in the Contemporary World*, 22(1), 67-79.
- Andrew-Gee, E. (2017, 4 août). The making of Joseph Boyden: Indigenous identity and a complicated history. *The Globe and Mail*. Tiré de <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/joseph-boyden/article35881215/>. (Consulté le 25 mars 2020)

- Antliff, A. (2007). *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Vancouver, BC : Arsenal Pulp Press. Tiré de <https://arsenalpulp.com/Books/A/Anarchy-and-Art>.
- Aquin, H. (1962). La fatigue culturelle du Canada français. *Liberté*, 4(23), 299-325.
- Ardenne, P. (1999). *L'art dans son moment politique*. Bruxelles, Belgique : La lettre volée.
- Arendt, H. (1995). *Qu'est-ce que la politique?* Paris, France: Seuil.
- . (2012). *Condition de l'homme moderne*. Paris, France : Calmann-Lévy.
- . (2014a). Qu'est-ce que l'autorité? Dans *La crise de la culture* (p. 121-185). Paris, France : Gallimard.
- . (2014b). Qu'est-ce que la liberté? Dans *La crise de la culture* (p. 186-222). Paris, France : Gallimard.
- Aspe, B. (2006). *L'instant d'après : projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris, France : La Fabrique.
- . (2011a). *Les mots et les actes*. Condé-sur-Noireau, France : Nous.
- . (2011b). Transindividualité et (in)consistance du collectif : le démoniaque, probablement. *Coordination des intermittents et précaires d'Île-de-France*. Tiré de <https://www.cip-idf.org/spip.php?article5608>. (Consulté le 27 octobre 2022)
- Audard, C. (2009). *Qu'est-ce que le libéralisme? Éthique, politique, société*. Paris, France : Gallimard.
- Austin, J. L. (1982). *How to Do Things with Words*. Oxford, Angleterre et New York, NY : Oxford University Press.
- Autissier, A.-M. (2016). L'Europe à la dérive entre austérité et nationalisme. *Europe et Culture : un couple à réinventer?* (p. 135-190). Toulouse, France : L'Attribut.
- Autocensure. (1996). *Le nouveau petit Robert* (p. 160). France : Robert.
- Badger, G. (2014). Editorial. *FUSE Magazine*. Tiré de <https://e-artexte.ca/id/eprint/25208/>.
- Badiou, A. (2009). Existe-t-il quelque chose comme une politique deleuzienne? *Cités*, 40(4), 15-20. DOI : <https://doi.org/10.3917/cite.040.0015>
- Baillargeon, N. (2019). *Liberté surveillée : quelques essais sur la parole à l'intérieur et à l'extérieur du cadre académique*. Montréal, QC : Leméac.
- Bakounine, M. A. (1969 [1867]). *Fédéralisme, socialisme et antithéologisme*. Paris, France : Nataf.

- . (2000 [1882]). *Dieu et l'État*. Paris, France : Mille et une nuits.
- Baldwin, J. (1963, 16 oct.). *A Talk to Teachers*. Tiré de [https://www.spps.org/cms/lib010/MN01910242/Centricity/Domain/125/baldwin\\_atalktoteachers\\_1\\_2.pdf](https://www.spps.org/cms/lib010/MN01910242/Centricity/Domain/125/baldwin_atalktoteachers_1_2.pdf).
- Balibar, É. (2006). *Première modernité, seconde modernité : de Rousseau à Hegel*. Lille, France. Tiré de [https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/03-05-2006\\_balibar.pdf](https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/03-05-2006_balibar.pdf).
- Balle, F. (s. d.). Libéralisme. *Encyclopædia Universalis*. Tiré de <http://www.universalis-edu.com/res.banq.qc.ca/encyclopedie/liberalisme/>.
- Barthes. (2016 [1971]). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, France : Points.
- Bataille, G. (2011 [1947]). *La Part maudite*, précédé de *La notion de dépense*. Paris, France : Minuit.
- Bätschmann, O. (1997). *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*. Cologne, Allemagne: DuMont Buchverlag.
- Baudrillard, J., Brunn, A., & Lageira, J. (s. d.). Modernité. *Encyclopædia Universalis*. Tiré de <https://www.universalis.edu.com/encyclopedie/modernite/>.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. Berkeley et Los Angeles, CA et Londres, Angleterre : University of California Press.
- Bellavance, G. (1996). L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout. Anomie esthétique et souveraineté dans la modernité. *Société*, 15-16(été), 157-201.
- Bennett, O. (1997). Cultural policy, cultural pessimism and postmodernity. *Cultural Policy*, 4(1), 67-84.
- Barré, P., & Dubuc, L. D. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Revue interventions économiques*, 66. DOI : [https://doi.org/10.4000/interventions\\_economiques.14349](https://doi.org/10.4000/interventions_economiques.14349).
- Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. Londres, Angleterre; Durham, NC : Duke University Press.
- Berlin, I. (1969). Two Concepts of Liberty. In *Four Essays on Liberty*. Oxford, Angleterre : Oxford University Press.
- Berson, A. (2022). *A Case for Utopian Dreaming: Feminisms Within Canadian Artist-Run Centres* (Thèse de Doctorat). Kingston, ON : Queen's University.
- Beth, S. (2022). Prendre soin de l'étude. *Spirale*, 280(été), 21-24.

- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, F. Bouilllot (Trad.). Paris, France : Payot.
- Bihr, A. (1989). *Entre bourgeoisie et prolétariat. L'encadrement capitaliste*. Paris, France : L'Harmattan.
- . (2005). Encadrement capitaliste et reproduction du capital : Vers un nouveau paradigme marxiste des rapports de classes. *Praxis*, 6. Tiré de [http://classiques.ugac.ca/contemporains/bihr\\_alain/encadrement\\_capitaliste/encadrement\\_capitaliste\\_texte.html](http://classiques.ugac.ca/contemporains/bihr_alain/encadrement_capitaliste/encadrement_capitaliste_texte.html). (Consulté le 5 octobre 2022)
- Bischoff, G., & Bourguinat, N. (2015). *Dictionnaire historique de la liberté*. Paris, France : Nouveau Monde.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110(automne), 51-79.
- . (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres, Angleterre : Verso.
- Blais, C., Jourdain, V., & Pacho, M. (2016). Entre don, résilience et épuisement : jusqu'où et comment travailler? Dans M. Boyadian, E. Brunette, et al. (Édit.), *Troubler la fête, rallumer la joie!* (p. 16-21), Montréal, QC : Journée sans culture.
- Bobkin, M. (2019, 6 décembre). Canadian Musicians Speak Up About Mental Health, Work to Change the Industry. *Exclaim!*. Tiré de [https://exclaim.ca/music/article/canadian\\_musicians\\_speak\\_up\\_about\\_mental\\_health\\_work\\_to\\_change\\_the\\_industry](https://exclaim.ca/music/article/canadian_musicians_speak_up_about_mental_health_work_to_change_the_industry).
- Boltanski, L. (2009). *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris, France : Gallimard.
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (2011). *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Paris, France : Gallimard.
- Bondy Cusinato, K. (1996). *The Voice Appropriation Controversy in the Context of Canadian Cultural Practices* (Thèse de Doctorat). Windsor, ON : Université of Windsor. Tiré de <http://search.proquest.com/docview/304247784/?pq-origsite=primo>.
- Bonin, V. (2010). Protocoles documentaires (1967-1975). Dans V. Bonin, & M. Thériault (Édit.), *Protocoles documentaires (1967-1975)* (p. 329-371), Montréal, QC : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia.
- Bordeleau, E. (2012). *Foucault anonymat*. Montréal, QC : Le Quartanier.
- . (2014). *Comment sauver le commun du communisme*. Montréal, QC : Le Quartanier.

- Boucher, C., & Matias, C. E. (2023). From Critical Whiteness Studies to a Critical Study of Whiteness: Restoring Criticality in Critical Whiteness Studies. *Whiteness and Education*, 8(1), 64-81. DOI : <https://doi.org/10.1080/23793406.2021.1993751>.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris, France : Fayard.
- . (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, France : Seuil.
- . (2002). Mais qui crée les créateurs? *Questions de sociologie* (p. 207-221). Paris, France : Minuit.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris, France : Les Presses du réel.
- Boyadjian, M., Brunette, E., Cartwright, J., Guy, P., Lavoie-Lachapelle, A., Lavoie-Marcus, C., Lemieux, F., & Rodriguez, P. (2016). *Troubler la fête, rallumer la joie!* Montréal, QC : Journée sans culture.
- Bracke, S., & Puig de la Bellacasa, M. (2013). Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines. *Cahiers du Genre*, 54(1), 45-66. DOI : <https://doi.org/10.3917/cdge.054.0045>.
- Brant, J. (2020, 8 juillet). Femmes et filles autochtones disparues et assassinées au Canada. *L'Encyclopédie Canadienne*. Tiré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/missing-and-murdered-indigenous-women-and-girls-in-canada>.
- Brassard Desjardins, A. (2008). Participation politique et mobilisation nationale chez les artistes québécois. *Politique et sociétés*, 27(3), 41-67.
- Brisson, J. D. (2005). *Rockefeller, Carnegie, & Canada: American Philanthropy and the Arts & Letters in Canada*. Montréal, QC : McGill-Queen's University Press.
- Bronson, A. A. (1983). The Humiliation of the Bureaucrat: Artist-Run Centres as Museums by Artists. Dans A. A. Bronson, & P. Gale (Édit), *Museums by Artists* (pp. 29-37). Toronto, ON : Art Metropole.
- Brown, M. (1990). *Gypsies and Other Bohemians: The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, MI : Studies in the Fine Arts (51), UMI.
- Brown, W. (1995). *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- . (1998). Freedom's Silences. Dans R. C. Post (Édit.), *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation* (pp. 313-327). Los Angeles, CA : The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

- Bruemmer, R. (2020, 20 oct.). N-word deserves repugnance, but also discussion: Experts. *Montreal Gazette*. Tiré de <https://montrealgazette.com/news/local-news/n-word-deserves-repugnance-but-also-discussion-experts>.
- Brunette, E. (2014). *Art dans l'espace public : quand les politiques croisent les pratiques*. Non publié. Tiré de <https://edithbrunette.net/Art-dans-l-espace-public>
- . (2020a). L'évitement comme politique de gestion des débats au Conseil des arts du Canada: le cas de l'appropriation culturelle et du racisme systémique. *Revue Éthique publique*, 22(1), s. p.
- . (2020b). Le silence feutré des institutions. *Revue Liberté (blog)*. Tiré de <https://revueliberte.ca/article/1541/le-silence-feutre-des-institutions>.
- . (2021a). Prendre soin des paroles effacées. *Liberté*, 332, 25-30.
- . (2021b). Fragilité artistique et défense d'une autonomie illusoire de l'art: une relecture des réactions des artistes établi·e·s aux manifestations contre *SLĀV* et *Kanata*. *Arborescences*, 11, 8-27.
- Bryan-Wilson, J. (2010). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, CA : University of California Press. Tiré de <https://hdl.handle.net/2027/heb33050.0001.001>.
- Buchanan, I. (2018, 15 février). Postmodernism. Dans *A Dictionary of Critical Theory* (n. p.). Oxford, Angleterre : Oxford University Press. Tiré de <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-544>
- Bunn, M. (2015). Reimagining repression. New censorship theory and after. *History and Theory*, 54, 25-44.
- Bürger, P. (2013 [1974]). *Théorie de l'avant-garde*, J.-P. Cometti (Trad.). Paris, France : Questions théoriques.
- Burrin, P. (2004). *Ressentiment et apocalypse: essai sur l'antisémitisme nazi*. Paris, France : Seuil.
- Butler, J. (2017). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, C. Nordmann (Trad.). Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Caillou, A. (2018, 26 juillet). Une nouvelle décrivant un viol entraîne la démission de la directrice de la revue «XYZ». *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/culture/533155/la-directrice-de-xyz-demissionne>.
- Calhoun, C. (Édit.). (2002). Modernity. In *Dictionary of the Social Sciences*. Oxford University Press. Tiré de <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195123715.001.0001/acref-9780195123715-e-1096>.

- Canullo, C., Jobez, R., & Verhagen, E. (s. d.) Postmodernisme. *Encyclopædia Universalis*. Tiré de <https://www.universalis.edu.com/encyclopedie/postmodernisme/>.
- Cardwell, M. (1996). *Dictionary of Psychology* (1<sup>re</sup> éd.) New York, NY : Routledge. DOI : <https://doi.org/10.4324/9781315061931>.
- Carli, M., & Stavrinaki, M. (2012). *Artistes et partis. Esthétique et politique (1900-1945)*. Paris, France : Les presses du réel.
- Carpenter, B. S., Kraeh, A. M., & Gaztambide-Fernandez, R. A. (Édit.). (2018). *The Palgrave Handbook of Race and the Arts in Education*. Cham, Suisse : Palgrave Macmillan.
- Cascone, S. (2019, 18 juillet). A New Campaign to End Unpaid Internships in the Art World Exposes a Problematic Reliance on Free Labor. *Artnet News*. Tiré de <https://news.artnet.com/art-world/a-call-to-end-unpaid-internships-in-the-art-world-1603792>.
- Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). (s. d. a). Abstraction. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/abstraction>. (Consulté le 8 novembre 2023)
- . (s. d. b). Abstraire. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/abstraire>. (Consulté le 8 novembre 2023)
- . (s. d. c) Carrière. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/carri%C3%A8re> (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2023)
- . (s. d. d). Ingérence. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/ing%C3%A9rence>. (Consulté le 8 novembre 2023)
- . (s. d. e). Ingérer. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/ing%C3%A9rer>. (Consulté le 8 novembre 2023)
- . (s. d. f). Pression. Tiré de <https://www.cnrtl.fr/definition/pression>. (Consulté le 8 novembre 2023)
- Champagne, D. (2018, 27 juillet). *Kanata*, Robert Lepage et le rêve de Champlain. *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/opinion/lettres/533317/lettre-kanata-robert-lepage-et-le-reve-de-champlain>. (Consulté le 7 avril 2021)
- Chandler, E. (Édit.). (2019). Introduction : Crippling the Arts in Canada issue. *Canadian Journal of Disability Studies*, 8(1). DOI : <https://doi.org/10.15353/cjds.v8i1.468>.
- Charron, M.-È., Lafortune, M.-J., & St-Gelais, T. (2019). *ARCHI-FÉMINISTES! Art contemporain, théories féministes*. Montréal, QC : Optica.
- Choko, Maude. (2017). Le travailleur derrière le produit artistique : la protection de « l'artiste » dans ses rapports de travail avec les personnes qui retiennent ses



- services en vertu de l'interprétation donnée à la Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma. *Les Cahiers de droit*, 58 (1-2, juin), 203-39.
- Christie, I., & Taylor, R. (1994). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London, Angleterre; New York, NY: Routledge.
- Citton, Y. (2012). *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris, France : Armand Colin.
- Clément, É. (2016, 24 octobre). Isabelle Hayeur c. Biennale de Montréal: l'artiste gagne en partie sa cause. *La Presse*. Tiré de <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201610/24/01-5033600-isabelle-hayeur-c-biennale-de-montreal-lartiste-gagne-en-partie-sa-cause.php>.
- Clough, P. T. (2008). The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1-22.
- Collectif *SLAV* Résistance. (2018, 11 juillet). Contre la pièce *SLAV*. Dossier de presse (non publié).
- Collectif. (2017, 30 octobre). We'll Stay Silent No More over Sexual Harassment in the Art World. *The Guardian, World news*. Tiré de <https://www.theguardian.com/world/2017/oct/30/well-stay-silent-no-more-over-sexual-harassment-in-the-art-world>.
- Collectif. (2018, 10 janvier). Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle. *Le Monde*. Tiré de <https://nouveau-eureka-cc.res.banq.qc.ca/Search/ResultMobile/2>.
- Collectif (2020, 15 juillet). Revendications et pistes de solutions, L'Union des écrivaines et écrivains québécois. Tiré de <https://www.uneq.qc.ca/2020/07/15/violences-sexuelles-abus/>. (Consulté le 7 décembre 2023).
- Collins, P. H. (2004). Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. Dans S. Harding (Édit.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual & Political Controversies* (pp. 103-126). New York, NY : Routledge.
- . (2008). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Londres, Angleterre : Routledge.
- Colson, D. (2001). *Petit lexique philosophique de l'anarchisme. De Proudhon à Deleuze*. Paris, France : Le Livre de Poche.
- Combes, M. (1999). *Simondon. Individu et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel*. Paris, France : Presses universitaires de France. Tiré de



[https://monoskop.org/File:Combes\\_Muriel\\_Simondon\\_Individu\\_et\\_collectivite\\_Pour\\_une\\_philosophie\\_du\\_transindividuel.pdf](https://monoskop.org/File:Combes_Muriel_Simondon_Individu_et_collectivite_Pour_une_philosophie_du_transindividuel.pdf).

- Cometti, J.-P. (2017). L'art riche. Faits et méfaits de la main invisible. Dans J.-P. Cometti & N. Quintane (Édit.), *L'art et l'argent* (p. 78-98). Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Comité invisible (Le). (2015). *À nos amis*. Sans nom d'éditeur ou de lieu.
- Conio, G. (1987). *Le constructivisme russe. Tome I : Les arts plastiques, textes théoriques, manifestes, documents*. Lauzane, Suisse : L'âge de l'homme.
- Constant, B. (1819). *De la liberté des Anciens et des Modernes*. Tiré de <https://www.institutcoppet.org/wp-content/uploads/2015/01/7.-CONSTANT-Benjamin-De-la-liberte-des-Anciens-comparee-a-celle-des-Modernes.pdf>
- Cooper, D. (Édit.). (1992). *Companion to aesthetics*. Oxford, Angleterre : Blackwell.
- Coulthard, G. (2014). From Wards of State to Subjects of Recognition? Marx, Indigenous Peoples, and the Politics of Dispossession in Denendeh. Dans A. Simpson et A. Smith (Édit.), *Theorizing Native Studies* (pp. 56-98). Durham, NC : Duke University Press.
- . (2018). *Peau rouge, masques blancs. Contre la politique coloniale de la reconnaissance*, A. Des Rochers et A. Gauthier (Trad.). Montréal, QC : Lux.
- Craft, M. (2016). Notre théâtre blanc. Dans M. Boyadian, E. Brunette et al. (Édit.), *Troubler la fête, rallumer la joie!* (p. 112-117). Montréal, QC : Journée sans culture.
- . (2017, 5 décembre). Qu'est-ce qui cloche... avec le prochain spectacle de Betty Bonifassi. *Urbania*. Tiré de <https://urbania.ca/article/quest-ce-qui-cloche-avec-le-prochain-spectacle-de-betty-bonifassi>. (Consulté le 7 avril 2021).
- Cramer, K. J. (2016). *The Politics of Resentment: Rural Consciousness in Wisconsin and the Rise of Scott Walker*. Chicago Studies in American Politics. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Cronin, J. K., & Robertson, K. (Édit.). (2011). *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press.
- Crosby, M. (1991). Construction of the Imaginary Indian. Dans S. Douglas (Édit.), *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art* (p 267-291). Vancouver, BC : Talonbooks.
- Curtin, M., & Sanson, K. (Édit.). (2016). *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, CA : University of California Press.

- Damasio, A. R. (2000). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York, NY : Quill.
- D'Andrea, M. (2017a). Inside the world of arts councils: Artistic excellence in the peer-review process for arts funding. *International Journal of Social, Political & Community Agendas in the Arts*, 12(4), 24-44.
- . (2017b). Symbolic power: Impact of government priorities for arts funding in Canada. *The Journal of Art Management, Law, and Society*, 27(4), 245-258.
- Dardot, P., & Laval, C. (2014). *Commun. Essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris, France : La Découverte.
- Davis, B. (2013). *9.5 Thesis on Art and Class*. Chicago, IL : Heymarket Books.
- Davis, H. (Édit.). (2017). *Desire Change: Contemporary Feminist Art in Canada*. Montréal, QC et Manitoba, AB : McGill-Queen's University Press and Mentoring Artists for Women's Art.
- Deleuze, G. (1974). Préface : trois problèmes de groupe. Dans F. Guattari (Édit.), *Psychanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*. Paris, France : François Maspero. Tiré de <http://libertaire.free.fr/Guattari14.html>.
- . (1990). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. *Pourparler* (p. 240-247). Paris, France : Minuit.
- . (1992 [1967]). *La société du spectacle*. Paris, France : Gallimard
- Deleuze, G. (2003 [1981]). *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris, France : Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*. Paris, France : Minuit.
- Delporte, J. (2016). Pourquoi les femmes? Dans M. Boyadian, E. Brunette et al. (Édit.), *Troubler la fête, rallumer la joie !* (p. 63-78). Montréal, QC : Journée sans culture.
- Deneault, A. (2013). *Gouvernance: Le management totalitaire*. Montréal, QC : Lux.
- Derrida, J. (1975). Economimesis. Dans S. Agacinski, S. Kofman, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, & B. Pautrat (Édit.), *Mimesis des articulations* (pp. 57-93). Paris, France : Aubier-Flammarion.
- Despret, V. (2022). *Ces émotions qui nous fabriquent. Ethnopsychologie de l'authenticité*. Paris, France : Points.
- DiAngelo, R. (2018). *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston, MA : Beacon Press.
- Dickason, O. P. (1996). *Les premières nations du Canada*. Sillery, QC : Septentrion.

- Dorlin, E. (2017). *Se défendre. Une philosophie de la violence*. Paris, France : La Découverte.
- Dubuc, L. D., & Barré, P. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L'action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Revue Interventions économiques*, 66. DOI : <https://doi.org/10.4000/interventions-economiques.14349>.
- Dunlevy, T'Cha. (2020, 22 juillet). Montreal Art Star Jon Rafman Facing Allegations of Sexual Coercion. *Montreal Gazette*. Tiré de <https://montrealgazette.com/entertainment/arts/montreal-art-star-jon-rafman-facing-allegations-of-sexual-coercion>.
- Dupuis-Déry, F. (2018). *La crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*. Montréal, QC : Éditions Remue-Ménage.
- . (2022). *Panique à l'université. Rectitude politique, wokes et autres menaces imaginaires*. Montréal, QC : Lux, 2022.
- Duval, J. (s. d.). Censure. *Encyclopédie Universalis*. Tiré de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/censure/>.
- Dyer, R. (1997). *White*. Londres, Angleterre : Routledge.
- Engelken-Jorge, M. (2011). *The Politics of Emotions: An Overview*. Dans M. Engelken-Jorge, P. Ibarra Güell & C. Moreno del Rio (Édit.), *Politics and Emotions. The Obama Phenomenon* (pp. 7-25). Wiesbaden, Allemagne : Verlag für Sozialwissenschaften.
- Entertainment Assist, Victoria University College of Arts, van den Eynde, J., Fisher A., & Sonn, C. (2016). *Working in the Australian Entertainment Industry (Full Report)*. Melbourne, Australie. Tiré de <https://www.entertainmentassist.org.au/our-research>.
- Esquerre, A. (2020). Les affres de la disparition de la censure. *Communications*, 2020(1), 147-159.
- Esquivel (2008). *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*. Paris, France : L'Harmattan.
- Fantini, D. M. M., & Moscoso Bernardino, J. (2013). *On Resentment: Past and Present*. Newcastle upon Tyne, Angleterre : Cambridge Scholars Publishing.
- Fassin, É. (2017) *Populisme : le grand ressentiment. Petite encyclopédie critique*. Paris, France : Éditions Textuel, 2017.
- Fatona, A. M. (2011). *“Where Outreach Meets Outrage”: Racial Equity at The Canada Council for the Arts (1989-1999)* (Thèse de Doctorat), Toronto, ON : Université de

Toronto. Tiré de <http://search.proquest.com/docview/924626275/abstract/FFF75F2A0524495PQ/1>.

- Fauchereau, S. (2013). *Les peintres mexicains, 1910-1960*. Paris, France : Flammarion.
- Fernandez, S. (s. d.) Page personnelle sur la plateforme LinkedIn. Tiré de <https://ca.linkedin.com/in/sharon-fernandez-bb60a16>. (Consulté le 7 décembre 2023).
- Ferro, M. (2008) *Le ressentiment dans l'histoire : comprendre notre temps*. Paris, France : Odile Jacob.
- Filewod, A. (2011). *Committing Theatre: Theatre Radicalism and Political Intervention in Canada*. Toronto, ON : Between the Lines
- Fleury, C. (2020). *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*. Paris, France : Gallimard.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York, NY : Basic Books.
- Fong, A. (2019). *Before I Was a Critic I Was a Human Being*. Toronto, ON et Vancouver, BC : Book\*hug Press et Artspeak.
- Foster, E. (2022). *Artists in Mind: A Report on Artists' Mental Health & Wellbeing in Nova Scotia*. (s. l.): Visual Arts Nova Scotia.
- Foster, H. (1990). Some Uses and Abuses of Russian Constructivism. Dans *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932* (pp. 241-253). New York, NY : Rizzoli.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, France : Gallimard.
- . (1976). *Histoire de la sexualité. Tome I : la volonté de savoir*. Paris, France : Gallimard.
- . (1983). *Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia. Six lectures given at the University of California at Berkeley, Oct-Nov*. Tiré de <https://foucault.info/parrhesia/>
- . (1994). Qu'est-ce qu'un auteur? *Dits et écrits, Tome 1, 1954-1969* (p. 789-821). Paris, France : Gallimard.
- . (2001[1994]). Le sujet et le pouvoir. *Dits et écrits, Tome IV, 1954-1988* (p. 1041-1062). Paris, France : Gallimard.
- . (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Paris, France : Gallimard.
- Frank, R., & Cook, P. (1995). *The Winner-Takes-All Society*. New York, NY : The Free Press.
- Freitag, M. (2011). *L'abîme de la liberté : critique du libéralisme*. Montréal, QC : Liber.

- Frey, D. (1987). *Brecht : Un poète politique. Les images, symboles et métaphores dans l'œuvre de Bertolt Brecht*. Lausanne, Suisse : L'Âge d'Homme.
- Fromm, E. (2021). *La peur de la liberté*. Paris, France : Les Belles Lettres.
- Fung, R. (1993). Working through cultural appropriation. *Fuse Magazine*, 16(5/6), 16-24.
- Fusco, C. (2017, 27 mars). Censorship, Not the Painting, Must Go: On Dana Schutz's Image of Emmett Till. *Hyperallergic* (n. p.). Tiré de <https://hyperallergic.com/368290/censorship-not-the-painting-must-go-on-dana-schutzs-image-of-emmett-till/>. (Consulté le 3 avril 2021)
- . (2017, 14 novembre). How the Art World, and Art Schools, Are Ripe for Sexual Abuse. *Hyperallergic*. Tiré de <https://hyperallergic.com/411343/how-the-art-world-and-art-schools-are-ripe-for-sexual-abuse/>.
- Fuse Magazine. (2013-2014). *Do Less*, 37 (hiver).
- Gagnon, M. K. (2000). Building blocks: Anti-racist initiatives in the arts. Dans M. K. Gagnon, *Race, Culture, and Canadian Art* (p. 51-72), Vancouver, BC : Arsenal Pulp Press; Artspeak Gallery; Kamploops Art Gallery.
- Gagnon, M. K., & Fung, R. (2002). *Thirteen Conversations About Art and Cultural Race Politics*. Montréal, QC : Artexes Editions. Tiré de <https://e-artexte.ca/id/eprint/16620/>.
- Garcia, V. (2007). *L'anarchisme aujourd'hui*. Paris, France : L'Harmattan.
- Gardner, H., De la Croix, H., Kirkpatrick, D., & Tansey, R. G. (1991). *Art Through the Ages* (9<sup>e</sup> éd.). Orlando, FL : Harcourt Brace College.
- Gattinger, M. (2017). *The Roots of Culture, the Power of Art: The First Sixty Years of the Canada Council for the Arts*. Montréal, QC et Kingston, ON : McGill-Queen University Press.
- Gattinger M., & Saint-Pierre, D. (Édit.). (2011). *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre*. Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Gattinger, M., Saint-Pierre, D. Baillargeon, J.-P., et al. (Édit.) (2011). *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada: Origines, évolutions et mises en œuvre*. Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Gattinger, M., Saint-Pierre, D, Couture-Gagnon, A, Autissier, A.-M., Mulcahy, K., & Thuriot, F. (2011). L'analyse comparative des politiques culturelles infranationales : réflexion sur le cas canadien. *Loisir et Société / Society and Leisure*, 34(2), 149-186.

- Gaudet, S., Marchand, I., Bujaki, M., & Bourgeault, I. L. (2022). Women and gender equity in academia through the conceptual lens of care. *Journal of Gender Studies*, 31(1), 74-86. DOI : <https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1944848>
- Gaudreault-DesBiens, J.-F. (1996). *La liberté d'expression entre l'art et le droit*. Montréal et Québec, QC : Liber et Les Presses de l'Université Laval.
- Gélinas, J., & Bélanger, A. (2022). Creativity Policies and Districts: the Ambiguous Meaning of Creativity as a Source of Local Tensions in Montréal. Dans C. Thompson & M. Campbell (Édit.), *Creative Industries in Canada* (pp. 16-38). Toronto, ON : Canadian Scholar Press.
- Gerson, C., & Michon, J. (2007). *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, Volume III*. Montréal, QC : Presses de l'Université de Montréal.
- Gielen, P. (2009). *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam, Pays-Bas : Valiz.
- Gilbert, A., Prévost, M., & Tellier, G. (2022). *Libertés malmenées: chronique d'une année trouble à l'Université d'Ottawa*. Montral, QC : Leméac.
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30. DOI : <https://doi.org/10.1177/0263276408097794>
- Giroux, D. (2020). *L'œil du maître : figures de l'imaginaire colonial québécois*. Montréal, QC : Mémoire d'encrier.
- . (2021). N\*\*\*\* blanc : essai de tout dire, ou l'autre crise d'octobre. *Spirale*, 277, 10-15.
- Godard, J.-L. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris, France : Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma.
- Goedert, N. (Édit.). (2011). *Censure et libertés : atteinte ou protection?* Paris, France : L'Harmattan.
- Goetzmann, R., Renneboog, L., & Spaenjers, C. (2011). Art and Money. *American Economic Review: Papers & Proceedings 2011*, 101(3), 222-226.
- Gorman, E. (2012). « Art is Money-Sexy »: *The Corporatization of Contemporary Art*. (Thèse de Doctorat), Fairfax, VA : George Mason University. Tiré de <https://www.proquest.com/docview/1022974998/abstract/B8AB682A7CAB4D7BPQ/13?accountid=14701>
- Gorton, K. (2007). Theorizing Emotion and Affect: Feminist Engagements. *Feminist Theory*, 8(3), 333-348. DOI : <https://doi.org/10.1177/1464700107082369>



- Gould, D., Barron, R., Frodge, B., & Hardesty, R. (2019). Affect and Activism: An Interview with Deborah Gould. *disClosure: A Journal of Social Theory*, 28(1). DOI : <https://doi.org/10.13023/disclosure.28.08>.
- Gould, D. B. (2009). *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight against AIDS*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Gramsci, A., & Keucheyan, R. (2011). *Guerre de mouvement et guerre de position, textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan*. Paris, France : La Fabrique.
- Greenberg, C., & O'Brian, J. (Édit.). (1995). *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Greene, N. (2022, 2 août). The Staggering Cost of Unpaid Art Internships. *Wbur*. Tiré de <https://www.wbur.org/cognoscenti/2022/08/02/unpaid-internships-art-museums-nikki-greene>.
- Groffier, E. (2020). *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autochtones et liberté d'expression*. Montréal, QC : Leméac.
- Groys, B. (1992). *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Guérin, D. (1999). *Ni Dieu ni Maître. Anthologie de l'anarchisme, Tome I*. Paris, France : La Découverte.
- Guilbault Fitzbay, M. (2021). *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive*. (s. l.) Les 3 sex et Club Sexu\*.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Hall, C. (2002). « Passions and Constraint »: The marginalization of passion in liberal political theory. *Philosophy & Social Criticism*, 28(6), 727-748.
- Hallward, P. (2006). *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londres, Angleterre; New York, NY :Verso.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. DOI : <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC : Duke University Press.
- Harding, S. (Édit.). (2004). *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual & Political Controversies*. New York, NY : Routledge.

- Hardy, G. (2012). Théorie du double bind (double lien) de Gregory Bateson. *S'il te plaît, ne m'aide pas !* (p. 19-27). Toulouse, France : Érés. Tiré de <https://www.cairn.info/s-il-te-plait-ne-m-aide-pas--9782749232355-page-19.htm>
- Harney, S., & Moten, F. (2013). *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*. Brooklyn, NY : Autonomedia.
- . (2021). *All Incomplete*. Colchester, Angleterre, New York, NY et Port Watson, NY : Minor Compositions.
- Harvey, F. (2011). Préface. Dans M. Gattinger & D. Saint-Pierre (Édit.), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre* (p. 1-6). Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Hebert, S., & Szefer Karlsen, A. (Édit.). (2013). *Self-Organised*. Londres, Angleterre et Bergen, Norvège : Open Editions et Hordaland Art Centre.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art*. Paris, France : La Découverte.
- . (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, France : Gallimard.
- Held, D. (2006). *Models of Democracy*. Stanford, CA : Stanford University Press.
- Help Musicians, University of Westminster, & MusicTank. (2016). *Our Research. Music Minds Matter*. Tiré de <https://www.musicmindsmatter.org.uk/the-study>.
- Henry, F., Tator, C., & Mattis, W. (1998). *Challenging Racism in the Arts: Case Studies of Controversy and Conflict*. Toronto, ON : University of Toronto Press.
- Hill, R. W. (2018, 7 mars). Remembering James Luna (1950-2018). *Canadian Art* (n. p.). Tiré de <https://canadianart.ca/features/james-luna-in-memorial/>
- Hill Stratégies. (2019). *Profil statistique des artistes au Canada en 2016 (avec des données sommaires sur les travailleurs culturels)*. Tiré de <https://hillstrategies.com/resource/profil-statistique-des-artistes-au-canada-en-2016/?lang=fr>.
- Hillman-Chartrand, H., & McCaughey, C. (1989). The arm's length principle and the arts: an international perspective – past, present and future. *Who's to pay for the Arts? The International Search for Models of Support* (pp. 54-55). New York, NY : American Council for the Arts Books.
- Hindry, A. (s. d.). GREENBERG Clément (1909-1994). *Encyclopædia Universalis*. Tiré de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/clement-greenberg/>
- Holmes, B. (2002, 1<sup>er</sup> janvier). The Flexible Personality: For a New Cultural Critique. *transversal texts (blog)* (n. p.). Tiré de <https://transversal.at/transversal/1106/holmes/en>.



- Holquist, M. (1994). Introduction. *Corrupt Originals: The Paradox of Censorship*. *PMLA*, 109(1), 14-25. DOI : <https://doi.org/10.1632/S0030812900058363>.
- hooks, b. (2004). Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. Dans S. Harding (Édit.), *The Feminist Standpoint Theory Reader* (pp. 153-159). New York, NY : Routledge.
- . (2017 [1984]). Femmes noires : façonner la théorie féministe. *De la marge au centre : Théorie féministe* (p. 63-84), Noomi B. Grüsigg (Trad.). Paris, France : Cambourakis.
- Howard, K. B. (2019). *Toward an Affect-Theory of Political Action: Arendt, Butler, and the Apparitions of Emotion* (Thèse de Doctorat), Atlanta, GA : Emory University. Tiré de <https://search.proquest.com/docview/2355986720?pq-origsite=primo>.
- Hunter, S., & Van der Westhuizen, C. (Édit.). (2022). *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness*. Londres, Angleterre : Routledge.
- Hurley, F. J. (1972). *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*. Baton Rouge, LA : Louisiana State University Press.
- Invisibiliser. (s. d.). Le Robert, Dico en ligne. Tiré de <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/invisibiliser>. (Consulté le 23 novembre 2023)
- Jaggar, A. (1989). Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology. *Inquiry*, 32(2), 151-176.
- Jameson, F. (2011[1991]). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris, France : Beaux-Arts de Paris.
- Jenkins, B. (2019). Cultural spending in Ontario, Canada: Trends in public and private funding, *International Journal of Cultural Policy*, 15(3), 329-342.
- Jimenez, M. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris, France : Gallimard.
- Jourdain, É. (2013). *L'anarchisme*. Paris, France : La Découverte.
- Kafka, F. (1984). *Œuvres complètes, T. III*, Marthe Robert et al. (Trad.). Paris, France : Gallimard.
- Kallen, H. M. (1942). *Art and Freedom: A Historical and Biographical Interpretation of the Relations Between the Ideas of Beauty, Use and Freedom in Western Civilization*. New York, NY : Duell, Sloan and Pearce.
- Kant, I. (1955). *Le jugement esthétique. Textes choisis*, Florence Khodoss (Édit. et Trad.). Paris, France : Presses universitaires de France.

- . (1979 [1790]). *Critique de la faculté de juger*, Philonenko Alesis (Trad.). Paris, France : Vrin.
- Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC : Duke University Press.
- Khonsary, J., & Podesva, K. L. (Édit.) (2012). *Institutions by Artists. Volume one*. Vancouver, BC : Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres.
- Konečni, V. J. (2013). A Critique of Emotivism in Aesthetic Accounts of Visual Art. *Studies in Philosophy and Education*, 32(4), 388-400.
- Kuhn, T. S. (1972). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, France : Flammarion.
- La Boétie, É. de. (2002 [1549]). *Discours de la servitude volontaire ou Contr'Un. Manuscrit de Mesme*, Jean-Marie Tremblay (Édit.). Paris, France : Éditions Payot. Tiré de [http://classiques.uqac.ca/classiques/la\\_boetie\\_etienne\\_de/discours\\_de\\_la\\_servitude/discours\\_servitude\\_volontaire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/la_boetie_etienne_de/discours_de_la_servitude/discours_servitude_volontaire.pdf). (Consulté le 28 novembre 2023).
- Labossière, R. (Édit.). (2008). *Decentre: Concerning Artist-Run Culture/Decentre: à Propos De Centres d'Artistes*. Toronto, ON : YYZ Books.
- Labrecque, S., & Lemieux, R. (2017). L'affaire of the North : penser l'appropriation par la traduction. *Trahir*, 8. Tiré de <https://trahir.wordpress.com/2017/05/26/labrecque-lemieux-ofthenorth/>.
- Lagasnerie, G. de. (2020). *L'art impossible*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Lamoureux, E. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal, QC : Écosociété.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2018). *The Language of Psychoanalysis*. Boca Raton, FL : Routledge.
- La réforme sur le statut de l'artiste adoptée, à la grande joie du milieu culturel. (2022, 3 juin). *Radio-Canada*. Tiré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1888409/reforme-statut-artiste-adoptee-joie-milieu-culturel>.
- Laquière, A. (2008). Libérales (les doctrines – classiques et des droits de l'homme, 1978-1914). Dans *Dictionnaire des droits de l'homme* (p. 613-619). Paris, France : PUF.
- Latour, B. (2017). *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. Paris, France : La Découverte.
- Leduc, V., Rouleau, J., & Boukala, M. (2021). *Deaf and Disability Arts Practices in Canada*. Canada Council for the Arts and Université du Québec à Montréal. Tiré

- de <https://canadacouncil.ca/research/research-library/2021/02/deaf-and-disability-arts>.
- Lee, Y. (2019, 15 oct.). Group theory. *Canadian Art*. Tiré de <https://canadianart.ca/features/group-theory/>. (Consulté le 12 novembre 2022).
- Lefebvre-Faucher, V. (2019). *Procès verbal*. Montréal, QC : Écosociété.
- Lefrançois, D., & Éthier, M.-A. (2019). *SLAV* : une analyse de contenu médiatique centrée sur le concept d'appropriation culturelle. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 9. DOI : <https://doi.org/10.7202/1062035ar>. (Consulté le 25 mars 2020)
- Lemay, P. (2018, 11 septembre). *SLAV* : Bibliographie des articles publiés au sujet du spectacle *SLAV* dans quelques journaux québécois en 2018 et 2019 ». *PhiloTR*. Tiré de <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/2018/09/slav-bibliographie-des-articles-publies-au-sujet-du-spectacle-slav-dans-quelques-journaux-quebecois-en-2018/>. (Consulté le 25 mars 2020).
- Lennox, J. (2006). Canadian Authors Association. *The Canadian Encyclopedia*. Tiré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/canadian-authors-association>.
- Le Rider, J. (2015). *La censure à l'œuvre. Freud, Kraus, Schnitzler*. Paris, France : Hermann.
- Liebich, A. (2000). Introduction. *Le libéralisme classique* (p. 13-28). Québec, QC : Les Presses de l'Université du Québec.
- Liégeois, L. (2009). Espace labyrinthique et contrainte. Quelles stratégies d'aménagement pour les espaces publics?, *Géographies et cultures*, 70, 37-56.
- Ligue des droits et libertés. (s. d.). *Poursuites-bâillons (SLAPP)*. Tiré de <https://liguedesdroits.ca/cat/themes/droits-civils-et-politiques/slapp/>.
- Lorde, A. (2007 [1984]). The use of anger: Women responding to racism. *Outsider* (pp. 124-133). Berkeley, CA : Crossing Press.
- Lloyd, G. (2017). Rationality. Dans N. M. Jaggar, & I. M. Young (Édit.), *A Companion to Feminist Philosophy* (pp. 165-172). Hoboken, NY : John Wiley & Sons, Ltd.
- Luhmann, N. (2001). *La légitimation par la procédure*. Québec, QC : Les Presses de l'Université Laval.
- Lussier, J. (2021). *Annulé(e). Réflexions sur la cancel culture*. Montréal, QC : Cardinal.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, France : Minuit.

- Macpherson, C. B. (2004 [1962]). Théorie du droit de propriété. *La Théorie politique de l'individualisme possessif. De Hobbes à Locke* (p. 327-366), M. Fuchs (Trad.). Paris, France : Gallimard.
- . (1985). *Principes et limites de la démocratie libérale*, A. D'Allemagne (Trad.). Montréal, QC et Paris, France : Boréal et Express.
- Maingueneau, D. (1991). L'archive. *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive* (p. 9-28). Paris, France : Hachette.
- . (2014). *Discours et analyse du discours. Une introduction*. Paris, France : Armand Colin.
- Malabou, C. (2022). *Au voleur! Anarchisme et philosophie*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Malcolmson, P., & Myers, R. (2002). *The Canadian Regime. An introduction to Parliamentary Government in Canada* (2<sup>e</sup> éd.). Peterborough, ON : Broadview Press.
- Marx, K. (1996). *Manuscrits de 1844*, J. Salem (Édit.), J.-P. Gougeon (Trad.). Paris, France : Flammarion.
- . (2006). *Sur la question juive*, J.-F. Poirier (Trad.). Paris, France : La Fabrique.
- Massolin, P. (2001). *Battling the Philistines: The Quest for Culture in Post-War Canada. Canadian Intellectuals, the Tory Tradition, and the Challenge of Modernity, 1939-1970*. Toronto, ON : University of Toronto Press.
- Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, 31, 83-109. DOI : <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- . (2011). Affect in the Key of Politics. *Identities: Journal for Politics, Gender and Culture*, 8(1), 37-44. DOI : <https://doi.org/10.51151/identities.v8i1.250>.
- . (2015). *Politics of Affect*. Cambridge, Angleterre et Malden, MA : Politi Press.
- Matias, C. E., & Boucher, C. (2023). From Critical Whiteness Studies to a Critical Study of Whiteness: Restoring Criticality in Critical Whiteness Studies. *Whiteness and Education*, 8(1), 64-81. DOI : <https://doi.org/10.1080/23793406.2021.1993751>.
- Mazuir, F. (2004). Le processus de rationalisation chez Max Weber. *Sociétés*, 86(4), 119-124.
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris, France : La Découverte.
- McKee, Y. (2016). *Occupy and the End of Socially Engaged Art*. *e-flux journal*, 72, April 2016 (n. p.).

- Mehta D., & Marshall, T. (s. d.). Affaire Jian Ghomeshi, *Encyclopédie canadienne*. Tiré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/affaire-jian-ghomeshi>. (Consulté le 17 septembre 2023)
- Meiksins Wood, E. (2014). *Liberté et propriété. Une histoire sociale de la pensée politique occidentale de la Renaissance aux Lumières*. Montréal, QC : Lux.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphose du capitalisme*. Paris, France : Seuil.
- Mengue, P. (1994). Du politique à l'éthique. *Gilles Deleuze ou le système du multiple* (p. 71-88). Paris, France : Éditions Kimé.
- Metta, J. (2020, 20 juillet). The problem of performative activism. *Aljazeera* (n. p.). Tiré de <https://www.aljazeera.com/opinions/2020/7/20/the-problem-of-performative-activism>.
- Mills, C. W. (2023). *Le contrat racial*, A. Ndiaye (Trad.). Montréal, QC : Mémoire d'encrier.
- Mill, J. S. (1990 [1859]). *De la liberté*, L. Lenglet (Trad.). Paris, France : Gallimard.
- Ministère des finances du Québec. (2023). *Discours sur le budget 2023-2024*. Tiré de [http://www.finances.gouv.qc.ca/Budget\\_et\\_mise\\_a\\_jour/budget/discours.asp](http://www.finances.gouv.qc.ca/Budget_et_mise_a_jour/budget/discours.asp)
- Montpetit, C. (2020, 14 juillet). La vague de dénonciations place le milieu littéraire sur le qui-vive. *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/lire/582414/la-vague-de-denonciations-place-le-milieu-litteraire-sur-le-qui-vive>.
- Montesquieu, C. de S. de. (1995 [1748]). *De l'esprit des lois*, L. Versini, (Édit.). Paris, France : Gallimard.
- Monture, P. A. (2017). Les mots des femmes [Women's Words] : pouvoir, identité et souveraineté indigène. *Recherches féministes*, 30(1), 15-27. DOI :<https://doi.org/10.7202/1040972ar>.
- Moreau, M. (2023, 5 juin). Entretien avec Édouard Jourdain. *Un Philosophe* (n. p.). Tiré de <https://unphilosophe.com/2023/06/05/entretien-dedouard-jourdain-la-grande-difference-du-capitalisme-davec-le-cannibalisme-reside-dans-le-fait-que-le-capitalisme-a-besoin-du-travailleur-et-ne-peut-se-permettre-de-l/>. (Consulté le 3 novembre 2023).
- Morton, E. (2022). *Unsettling Canadian Art History*. McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation Studies in Art History. Montreal, QC : McGill-Queen's University Press.
- Moulier-Boutang, Y. (2010). Art et capitalisme cognitif. *L'Observatoire, Hors-série* 3(3), 43-48. DOI : <https://doi.org/10.3917/lobs.hs3.0043>.

- Nahm, M. C. (2014 [1956]). *The Artist as Creator: An Essay of Human Freedom*. Baltimore, MD : John Hopkins Press.
- Nancy, J. L. (1983). *La communauté désœuvrée*. Paris, France : Christian Bourgeois.
- National Academy of Art Members Rally Behind Dana Schutz. (2017, 4 août). *Artforum*. Tiré de <https://www.artforum.com/news/national-academy-of-art-members-rally-behind-dana-schutz-70191>. (Consulté le 3 avril 2021)
- National Museum of Women in the Arts. (s. d.). *Get the Facts About Women in the Arts*. Tiré de <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>.
- N'Diaye, P. (2006). Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme. Dans D. Fassin & Éric Fassin (Édit.), *De la question sociale à la question raciale ?* (p. 37-54). Paris, France : La Découverte.
- Nelson, C. A. (2010). Chapter 1. *Ebony Roots, Northern Soil: Perspectives on Blackness in Canada* (pp. 39-53). Newcastle, Angleterre : Cambridge Scholars Publishing.
- . (Édit.) (2019). *Towards an African Canadian art history: Art, memory, and resistance*. Concord, ON : Captus Press.
- Neminoff, D. (1985). *A History of Artist-Run Spaces in Canada, With Particular Reference to Vehicule, A Space and the Western Front* (Thèse de Doctorat). Montréal, QC : Université Concordia.
- Nemo, P. (2014). *Esthétique de la liberté*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Niedzwiecki, H. (2000). Fear and loathing on the granting trail: Canadian art versus Canadian bureaucracy. *Journal of Canadian Studies*, 35(3), 251-261. DOI : <https://doi.org/10.3138/jcs.35.3.251>.
- Nietzsche. (2002 [1887]). *Généalogie de la morale*, É. Blondel, O Hansen-Love, T. Leydenbach, & P. Pénisson (Trad.). Paris, France : Flammarion.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? *Women, Art and Power* (pp. 145-178). Cambridge, Angleterre : Harper & Row.
- Office québécois de la langue française. (2021). Diversité de façade. *Grand dictionnaire terminologique*. Tiré de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17486669/diversite-de-facade>. (Consulté le 17 septembre 2023).
- Oguibe, O. (1995). In the Heart of Darkness. Dans E. Fernie (Édit.), *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (pp. 314-322). Londres, Angleterre : Phaidon Press.
- Oosterling, H. (2014). Interest and Interesse: When is Enough Enough? An interview with Hans Oosterling by Sjoerd van Tuinen. dans J. Brouwer & S. van Tuinen (Édit.),



- Giving and Taking. Antidotes to a Culture of Greed*, (pp. 93-118). Rotterdam, Pays-Bas : V2\_Publishing.
- Orsini, M., & Kelly, C. (2016). *Mobilizing Metaphor: Art, Culture, and Disability Activism in Canada. Disability Culture and Politics*. Vancouver, BC : UBC Press.
- Ostry, B. (1978). *The Cultural Connection: An Essay on Culture and Government Policy in Canada*. Toronto, ON : McClelland and Stewart Ltd.
- Pachilla, P. (2015). Deleuze politique? *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 140(1), 79-94. DOI : <https://doi.org/10.3917/rphi.151.0079>.
- Palley, T. I. (2019). The Fracturing of Globalization: Implications of Economic Resentments and Geopolitical Contradictions. *Challenge*, 62(1), 49-66. DOI : <https://doi.org/10.1080/05775132.2019.1574961>.
- Paquette, J., Beauregard, D., & Gunter, C. (2017). Settler colonialism and cultural policy: The colonial foundations and refoundations of Canadian cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(3), 269-284.
- Paré, É. (2020, 20 avril). Près de 30 % des aides pandémiques pour la culture sont allées à la télé et au cinéma. *Le Devoir* (n. p.). Tiré de <https://www.ledevoir.com/culture/701229/coronavirus-pres-de-30-des-aides-pandemiques-pour-la-culture-sont-allees-a-la-tele-et-au-cinema>. (Consulté le 17 octobre 2022)
- . (2022, 22 janvier). Le milieu culturel demande plus de prévisibilité. *Le Devoir* (n. p.). Tiré de <https://www.ledevoir.com/culture/663150/mesures-sanitaires-le-milieu-culturel-demande-plus-de-previsibilite>.
- . (2022, 10 mars). Le boycottage des artistes russes divise. *Le Devoir*. Tiré de <https://www.ledevoir.com/culture/683988/guerre-en-ukraine-le-boycottage-des-artistes-russes-divise-au-quebec>.
- Parlez-vous le néo-identitaire? (2019, 12 avril). *Magazine Marianne*. Tiré de <https://www.marianne.net/societe/parlez-vous-le-neo-identitaire>.
- Pateman, C. (2010). *Le contrat sexuel*, C. Nordmann (Trad.). Paris, France : La Découverte.
- Pearson, K. A. (2007). Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation. *Contemporary Political Theory*, 6(4), 487-491. DOI : <https://doi.org/10.1057/palgrave.cpt.9300311>.
- Pelletier, P. (2013). *Anarchisme, vent debout! Idées reçues sur le mouvement libertaire*. Paris, France : Le Cavalier Bleu.
- Peñafiel, R. (2013). Les pensées politiques en tant que discours. Dans C. Giroux, & D. Karmis (Édit.), *Ceci n'est pas une idée politique : réflexions sur les approches à*

- l'étude des idées politiques* (p. 181-200). Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Philip, M. N. (1992). The Disappearing Debate. *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture* (pp. 269-286). Stratford, ON : The Mercury Press.
- . (2017). *Blank: Interviews and Essays*. Toronto, ON : Bookhug Press.
- Phillips, H. (2020, 9 mai). Performative allyship is deadly (here's what to do instead). *Forge Medium* (n. p.). Tiré de <https://forge.medium.com/performative-allyship-is-deadly-c900645d9f1f>.
- Pierrot, P. (2018). Tâches : Been there, done that. Dans V. Jourdain (Édit.), *Ressources humaines* (p. 19-22). Metz, France : Frac Lorraine.
- Pignarre, P., & Stengers, I. (2005). *La sorcellerie capitaliste : pratiques de désenvoûtement*. Paris, France : La Découverte.
- Platon. (2004). *La République, Livre X*, G. Leroux (Trad.). Paris, France : Flammarion.
- Poirier, J. (2022). *Montréal fantasmagorique. Ou la part d'ombre des animations lumineuses urbaines*. Montréal, QC : Lux.
- . (2015). Tu ne peux pas te promener avec des feuilles de plywood pendant le Festival de Jazz. Dans S. Harel, L. Lussier, & J. Thibert (Édit.), *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais* (p. 77-94). Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Polémique sur la liberté académique à l'Université d'Ottawa. (s. d.). *Wikipédia. L'encyclopédie libre*. Tiré de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%A9mique\\_sur\\_la\\_libert%C3%A9\\_acad%C3%A9mique\\_%C3%A0\\_l%27Universit%C3%A9\\_d%27Ottawa](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%A9mique_sur_la_libert%C3%A9_acad%C3%A9mique_%C3%A0_l%27Universit%C3%A9_d%27Ottawa). (Consulté le 8 novembre 2022)
- Pollock, G. (1983). Art and Ideology: Questions for feminist art historians. *Woman's Art Journal*, 4(1), 39-47.
- Portwood-Stacer, L. (2013). *Lifestyle Politics and Radical Activism*. New York, NY et Londres, Angleterre : Bloomsbury.
- Post, R. C. (Édit.). (1998). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, CA : The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Quigg, A.-M. (2016). *Bullying in the Arts: Vocation, Exploitation and Abuse of Power*. Londres, Angleterre : Routledge.



- Radio-Canada. (2018, 4 juillet). Le Festival de jazz de Montréal annule *SLĀV* et s'excuse. *Radio-Canada*. Tiré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1110780/slav-spectacle-annulation-festival-jazz-montreal-excuse>.
- . (2022, 31 août). « Mot en n » : Lieutenant-Duval bouleversée par la tournure des événements. *Radio-Caanda*. Tiré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1909296/lieutenant-duval-mot-n-universite-ottawa-arbitrage-controverse>.
- Ragland, A., & Richardson, E. (2018). #StayWoke: The Language and Literacies of the #BlackLivesMatter Movement. *Community Literacy Journal*, 12(2), 27-56. DOI :<https://doi.org/10.25148/clj.12.2.009099>.
- Raine, M. (2022, 12 juillet). Music Is Facing a Mental Health Crisis. *Canadian Musician*. (n. p.). Tiré de <https://www.canadianmusician.com/post/music-is-facing-a-mental-health-crisis>.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, France : La Fabrique.
- . (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris, France : Galilée.
- . (2005). *La haine de la démocratie*. Paris, France : La Fabrique.
- . (2007 [1983]). *Le philosophe et ses pauvres*. Paris, France : Flammarion.
- . (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris, France : La Fabrique.
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles, CA : Semiotext(e).
- Rawls, J. (1971). *A Theory of Justice*. Cambridge, MA : Belknap Press of Harvard University Press.
- Renaut, A. (2015). Liberté. Dans S. Rials, & P. Raynaud (Édit.), *Dictionnaire de philosophie politique* (p. 406-409). Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Roberge, J., Nantel, L., & Rousseau, A. (2017). Who needs a plan anyway? Digital cultural policymaking as the art of navigating through uncertainties. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 47(5), 300-312. DOI : <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1366381>.
- Robinson, H. (1987). *Visibly Women: Feminism and Art: An Anthology*. Londres, Angleterre : Camden Press.
- . (2015). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014 (2<sup>e</sup> éd.)*. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons.

- Rosler, M. (1979). Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience. *Exposure*, 17(1), 10-25.
- . (2013). Take the money and run? *Culture Class* (pp. 29-72). Berlin, Allemagne : Sternberg Press.
- Ross, K. (2015). *L'imaginaire de la Commune*. Paris, France : La Fabrique.
- Rousseau, J.-J. (2001 [1762]). *Du contrat social ou Principes du droit politique*, Présentation de B. Bernardi. Paris, France : Flammarion.
- Roussin, P. (2020). Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure. *Communications*, 106, 17-32.
- Russell, A. (2017, 19 mai). What You Need to Know about the Cultural Appropriation Debate. *Global News*. Tiré de <https://globalnews.ca/news/3464337/what-you-need-to-know-about-the-cultural-appropriation-debate/>. (Consulté le 25 mars 2020).
- Ryan, T. G. (1981). *Stage Left: Canadian Theatre in the Thirties: A Memoir*. Toronto, ON : CTR Publications.
- Saïd, E. (2005). *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.
- Salverson, J. (Édit.) (2011). *Community Engaged Theatre*. Toronto, ON : Playwrights Canada Press.
- Samuel, R., MacColl, E., & Cosgrove, S. (1985). *Theatres of the Left, 1880-1935: Workers' Theatre Movements in Britain and America*. London, Angleterre : Routledge & Kegan Paul.
- Schiller, F. von. (1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, R. Leroux (Trad.). Paris, France : Aubier.
- . (2005). *Du sublime*, A. Régnier, (Trad.). Arles, France : Éditions Sulliver.
- Schocket, D. H. (2010). Bohemian Counter Culture in Balzac's Comédie Humaine. *Neophilologus*, 94(4), 585-594. DOI : <https://doi.org/10.1007/s11061-009-9176-6>.
- Schulman, S. (2021). *Le conflit n'est pas une agression*. Paris, France : B42.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC : Duke University Press.
- Seigel, J. (1986). *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Baltimore, MD et Londres, Angleterre : Johns Hopkins University Press.
- Shapiro, G. (2020). Champ. *Dictionnaire international Bourdieu* (p. 244-248). Paris, France : CNRS Éditions.

- Sherringham, M. (1992). *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris, France : Payot.
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. New York, NY et Londres, Angleterre : Pluto Press.
- Sirois, G. (2023, 8 mai). L'État québécois et la professionnalisation des artistes : une oscillation entre deux paradigmes de développement, *Congrès de l'ACFAS* (non publié)
- Skinner, Q. (2000). *La liberté avant le libéralisme*. Paris, France : Seuil.
- Sleinis, E. E. (2003). *Art and Freedom*. Chicago, IL : University of Illinois Press.
- Sloterdijk, P. (2014). What does a human have that he can give away? An Interview with Peter Sloterdijk by Sjoerd van Tuinen, dans J. Brower & S. van Tuinen (Édit.), *Giving and Taking: Antidotes to a Culture of Greed* (pp. 9-26), Rotterdam, Pays-Bas : V2 publisher.
- Smith, T. (1974). The Provincialism Problem. *Artforum*, 13(1). Tiré de <https://www.artforum.com/print/197407/the-provincialism-problem-37353>. (Consulté le 28 novembre 2023).
- Souriau, A. (2010). Liberté. Dans É. Souriau (Édit.), *Vocabulaire esthétique* (p. 1001-1002). Paris, France : Quadrige.
- Soussloff, C. M. (1997). *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis, MN et Londres, Angleterre : University of Minnesota Press.
- Spinoza, B. (1965 [1677]). *Éthique*, C. Appuhn (Trad.). Paris, France : GF Flammarion.
- Spitz, J.-F. (1995). *La liberté politique. Essai de généalogie conceptuelle*. Paris, France : Presses universitaires de France.
- Spivak, G. C. (2009 [1988]). *Les subalternes peuvent-elles parler?*, J. Vidal (Trad.). Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Stallabrass, J. (2004). Introduction. A zone of Freedom? Dans J. Stallabrass (Édit.), *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (pp. 1-28). Oxford, Angleterre : Oxford University Press.
- Stiegler, B. (2004, 1<sup>er</sup> juin). Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu. Contribution à une théorie de la consommation de masse. *Le Monde diplomatique*, 24-25. Tiré de <https://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>.
- . (2006a). *Mécréance et discrédit 2. Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. Paris, France : Galilée.

- . (2006b). *Mécréance et discrédit 3. L'esprit perdu du capitalisme*. Paris, France : Galilée.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Taylor, C. (1997). La politique de reconnaissance. *Multiculturalisme. Différence et démocratie* (p. 41-99). Paris, France : Flammarion.
- Thibert, J. (2015). Une autobiographie (incomplète) du Quartier des spectacles. Dans S. Harel, L. Lussier, & J. Thibert (Édit.), *Le quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais* (p. 1-27). Québec, QC : Presses de l'Université Laval.
- Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011 (1<sup>re</sup> éd.)*. New York, NY : Creative Time.
- Tippett, M. (1990). *Making Culture: English-Canadian Institutions and the Arts Before the Massey Commission*. Toronto, ON : University of Toronto Press.
- Tocqueville, A. de. (1981 [1840]). *De la démocratie en Amérique, Tome 2*. Paris, France : Flammarion.
- Todd, L. (1990). Notes on Appropriation. *Parallelogramme*, 16(1), 24-32.
- Tournay, V. (2011). *Sociologie des institutions*. Paris, France : Que sais-je?
- Upchurch, A. R. (2016). *The Origins of the Arts Council Movement: Philanthropy and Policy*. Londres, Angleterre : Palgrave MacMillan.
- Upton-Hansen, C. (2018). *The Financialization of Art: A Sociological Encounter* (Thèse de Doctorat). Londres, Angleterre : London School of Economics and Political Science. Tiré de <http://etheses.lse.ac.uk/4012/#:~:text=The%20financialization%20of%20art%20describes,profit%20from%20it%20or%20not>.
- Uzel, J.-P. (2020). Un dramaturge et un Iroquois à Paris. *Esprit*, 61(1), 61-69.
- Vander Gucht, D. (2014). *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*. Bruxelles, Belgique : Les impressions nouvelles.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. Paris, France : La Fabrique.
- . (2020). *Une théorie féministe de la violence. Pour une politique antiraciste de la protection*. Paris, France : La Fabrique.
- . (2023). *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris, France : La Fabrique.
- Vettese, A. (1991). *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*. Milan, Italie : Edizioni Il Sole 24 Ore.

- Wachsmann, P. (2008). Liberté d'expression. Dans J. Andriantsimbazovina, H. Gaudin, J.-P. Marguénaud et al. (Édit.), *Dictionnaire des droits de l'homme* (p. 628-633). Paris, France : Presses universitaires de France.
- Wacquant, L. (2018). A Concise Genealogy and Anatomy of Habitus. Dans T. Medvetz, & J. J. Sallaz (Édit.), *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu* (pp. 528-536). Oxford, Angleterre : Oxford University Press.
- Ware, S. M. (2020, 24 juin). Give Us Permanence – Ending Anti-Black Racism in Canada's Art Institutions. *Canadian Art*. Tiré de <https://canadianart.ca/features/give-us-permanence-ending-anti-black-racism-in-canadas-art-institutions/>.
- Weber, M. (1986). Parenthèse théorique : le refus religieux du monde, ses orientations et ses degrés. *Archives de sciences sociales des religions*, 31(61.1), 7-34.
- We Need to Talk: Sexual Harassment in the Art World. (2016, 11 mai). *Canadian Art* (n. p.). Tiré de <https://canadianart.ca/features/sexual-harassment-in-the-artworld/>.
- Westcott, R. (2004). Witnessing Whiteness: Articulating Race and the 'Politics of Style'. *Borderlands E-Journal*, 3(2) (n. p.). Tiré de [https://webarchive.nla.gov.au/awa/20050616084014/http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol3no2\\_2004/westcott\\_witnessing.htm](https://webarchive.nla.gov.au/awa/20050616084014/http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/vol3no2_2004/westcott_witnessing.htm).
- Whitelaw, A., Foss, B., & Paikowsky, S. (Édit.). (2011). *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*. Toronto, ON : Oxford University Press.
- Whiteout, S. (2018). Popularizing Wokeness. *Harvard Journal of African American Public Policy*, 63-70.
- Willett, G. (1996). Paradigme, théorie, modèle, schéma : qu'est-ce donc? *Communication et organisation*, 10. DOI : <https://doi.org/10.4000/communicationorganisation.1873>.
- Wittig, M. (2018). À propos du contrat social. *La pensée straight* (p. 78-87). Paris, France : Éditions Amsterdam.
- Wooffitt, R. (2005). *Conversation Analysis and Discourse Analysis: A Comparative and Critical Introduction*. Londres, Angleterre : Sage publications.
- Woodmansee, M. (1994). *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York, NY : Columbia University Press.
- Woolf, M. (2022, 31 mars). Ottawa demande aux organismes artistiques de couper leurs liens avec la Russie, *Le Quotidien*. Tiré de <https://www.lequotidien.com/2022/04/01/ottawa-demande-aux-organismes-artistiques-de-couper-leurs-liens-avec-la-russie-62463bc8bf0c3792500ee18c38eeee38>. (Consulté le 17 octobre 2022)

- Young, I. M. (2020). *Communication and the Other: Beyond Deliberative Democracy. Intersecting Voices* (pp. 60-74). Princeton, NY : Princeton University Press.
- Zarobell, J. (2020). Freeports and the Hidden Value of Art. *Arts*, 9(4), 117. DOI : <https://doi.org/10.3390/arts9040117>.
- Žižek, S. (2004). *Organs Without Bodies: Deleuze and Consequences*. New York, NY et Londres, Angleterre : Routledge.
- Zorloni, A. (2013). *The Economics of Contemporary Art Markets, Strategies and Stardom*. Berlin, Allemagne : Springer.

### Rapports et énoncés cités :

- Alberta Foundation for the Arts (2022, 17 août). *Alberta Foundation for the Arts funding summary 2021-2022*. Tiré de <https://open.alberta.ca/opendata/afa-funding-summary>. (Consulté le 24 octobre 2022)
- Coles, A., MacNeill, K., Beth Vincent, J. B., Vincent, C., & Barré, P. (2018). The Status of Women in the Canadian Arts and Cultural Industries. Research Review 2010-2018. *Ontario Arts Council*. Tiré de [https://www.arts.on.ca/oac/media/oac/Publications/Research%20Reports%20EN-FR/Arts%20Funding%20and%20Support/OAC-Women-the-Arts-Report\\_Final\\_EN\\_Oct5.pdf](https://www.arts.on.ca/oac/media/oac/Publications/Research%20Reports%20EN-FR/Arts%20Funding%20and%20Support/OAC-Women-the-Arts-Report_Final_EN_Oct5.pdf)
- Comité permanent du Patrimoine canadien (2023, mars). *Améliorer le statut de l'artiste au Canada*. Tiré de [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2023/parl/x61-1/XC61-1-1-441-5-fra.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2023/parl/x61-1/XC61-1-1-441-5-fra.pdf)
- Conseil des arts du Canada (2017a). *Soutenir les arts autochtones dans un esprit d'autodétermination et non d'appropriation culturelle*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/-/media/Files/CCA/Corporate/Governance/Policy/CCA/CACSoutenirLesArtsAutochtones.pdf>. (Consulté le 20 septembre 2019).
- . (2017b, 24 juillet). *Nouveau chapitre en chiffres : jetez un œil aux dernières données!* Tiré de <https://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2017/06/tableau-de-bord-nouveau-chapitre>. (Consulté le 19 janvier 2024)
- . (2018a, 25 avril). *Importantes mesures afin de promouvoir les milieux de travail sains, respectueux et exempts de harcèlement dans le secteur des arts*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/medias/2018/04/importantes-mesures-afin-de-promouvoir-les-milieux-de-travail-respectueux>. (Consulté le 16 octobre 2022)
- . (2018b, 25 avril). *Énoncé sur le changement des politiques opérationnelles visant à offrir des milieux de travail respectueux dans le secteur culturel*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/medias/2018/04/enonce-sur-les-politiques-operationnelles-visant-a-offrir-des-conditions-de-travail-sures>. (Consulté le 16 octobre 2022)



- . (2018c, 25 avril). *Énoncé sur le harcèlement sexuel et les inconduites sexuelles*. Tiré de <http://www.conseildesarts.ca/medias/2018/01/enonce-sur-le-harcelement-sexuel-et-les-inconduites-sexuelles>. (Consulté le 15 octobre 2022)
- . (2018d, 12 août). *Mise au point*. Tiré de <http://www.conseildesarts.ca/medias/2018/08/mise-au-point>. (Consulté le 15 janvier 2019).
- . (2020, 21 avril). *CBC/Radio-Canada et le Conseil des arts du Canada annoncent l'initiative de financement « Connexion Création » en vue d'appuyer la communauté des arts*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/medias/2020/04/connexion-creation>. (Consulté le 9 novembre 2022)
- . (2021, 15 avril). *L'art, plus que jamais. Plan stratégique 2021-2026*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2021/04/plan-strategique-2021-2026>.
- . (s. d.). *Lignes directrices Nouveau Chapitre : Programme pour les arts à l'occasion du 150e anniversaire de la Confédération*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/initiatives/nouveau-chapitre>
- Conseil des arts du Canada et Simon Brault. (2022, 4 mars). *Solidaires avec l'Ukraine*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2022/03/solidarity-with-ukraine>. (Consulté le 15 octobre 2022)
- Conseil des arts du Canada et Michelle Chawla. (2024, 29 février). *Soutenir la communauté artistique. Lettre de la directrice et chef de la direction à la communauté*. Tiré de <https://conseildesarts.ca/pleins-feux/2024/02/soutenir-la-communaute-artistique?> (Consulté le 2 juin 2024)
- Conseil des arts et des lettres du Québec. (2021). *Rapport annuel 2020-21*. Tiré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/rapports-annuels-de-gestion>. (Consulté le 24 octobre 2022)
- . (2023). *Soutien à la mission - Édition et promotion de périodiques culturels*. Tiré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/soutien-a-la-mission-periodiques-culturels>. (Consulté le 3 octobre)]
- Conseil des arts du Nouveau-Brunswick. (s. d.) *Rapport annuel 2020-2021*. Tiré de <https://artsnb.ca/web/a-propos/rapports-annuels/?lang=fr>. (Consulté le 24 octobre 2022)
- Danvoy, M. (2020, septembre). Les conditions socioéconomiques des artistes et des autres travailleurs des professions culturelles au Québec en 2016. Dans Observatoire de la culture et des communications du Québec (Édit.), *Optique culture*, 72, n. p.
- Eastside Culture Crawl Society. (2019). *A City Without Art? No Net Loss, Plus!* Tiré de <https://eastsideartssociety.ca/a-city-without-art/>.

- Gouvernement du Canada, Patrimoine Canada, & Blais, C. (2018). *Revue de la littérature sur le marché de l'art et les conditions socioéconomiques des artistes en art visuels au Canada*. Tiré de <https://publications.gc.ca/site/fra/9.892272/publication.html>.
- Institut de recherche et d'information socioéconomique (IRIS). (2014, 30 octobre). *Note socio-économique : le travail des artistes au Québec est-il payé à sa juste valeur ?* Tiré de <https://iris-recherche.qc.ca/publications/le-travail-des-artistes-au-quebec-est-il-payé-a-sa-juste-valeur/>
- Maranda, M. (2020). *Waging Culture. Interrogating the Canadian Visual Artist Labour Force*. Toronto, ON : The Art Gallery of York University.
- Mental Health Research Canada, Saab, B., & Haider, F. (2021). *Anxiety and Depression in the Workplace. Analysis by Sector*. Tiré de <https://www.mhrc.ca/research-briefs>.
- Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario (OAC). (s. d.). *Literary Creation Projects (Works for Performance)*. Tiré de <https://www.arts.on.ca/grants/literary-creation-projects-works-for-publication>. (Consulté le 18 octobre 2022).
- Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario (OAC). (2021) *Rapport annuel-2020-2021*. Tiré de <https://www.arts.on.ca/nouvelles-et-ressources/ressources/rapport-annuel-2020-2021>.
- Patrimoine canadien. (2022, 2 mai). *Rapport sur le Sondage économique auprès des artistes et créatrices/créateurs de contenu canadiens*. Tiré de <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/publications-politique-droit-auteur/resultats-sondage-artiste-createurs-contenu.html>. (Consulté le 9 novembre 2022)
- Premier's Task Force on the Status of the Artist. (2021). Report of the Premier's task force on the status of the artist. *Gouvernement du Nouveau-Brunswick*. Tiré de <https://artslinknb.com/blog/documents/status-of-the-artist/>.
- Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, & François Delorme Consultation (FDC) Inc. (2002, février). *Portrait de la situation socioéconomique des artistes en arts visuels du Québec*. Tiré de <https://raav.org/app/uploads/2022/03/Portrait-de-la-situation-socioeconomique-des-artistes-en-arts-visuels-du-Quebec.pdf>.
- Routhier, C., Institut de la statistique du Québec, & Observatoire de la culture et des communications du Québec (2013). *Les artistes en arts visuels : portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*. Québec, QC : Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- UNESCO / Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture, et Ministry of Foreign Affairs of Denmark. (2019). *Liberté artistique*. Tiré de [https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic\\_freedom\\_fr\\_pdf\\_web.pdf](https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/artistic_freedom_fr_pdf_web.pdf)



Universités Canada. (2019). *Équité, diversité, et inclusion dans les universités canadiennes : Rapport sur le sondage de 2019*. Tiré de <https://www.univcan.ca/fr/salle-de-presse/publications/equite-diversite-et-inclusion-dans-les-universites-canadiennes-rapport-sur-le-sondage-de-2019/>.

Ville de Montréal. (2007). *Montréal, métropole culturelle, Plan d'action 2007-2017. Édition 2007*, Montréal.

WorkInCulture, & The Consulting Matrix. (2019, 29 août). *Environmental Scan: Precarity for Artists and Cultural Workers. Final Report*. Tiré de <https://www.workinculture.ca/wp-content/uploads/2023/08/WICEnvironmentalScanPrecarity.pdf>

## Sites web

Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA). (2023). About ACTRA. *ACTRA National*. Tiré de <https://www.actra.ca/about-us/>.

ARCA. (s. d.) À propos. *Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés*. Tiré de <https://directory.arca.art/fr/%C3%A0-propos>. (Consulté le 2 novembre 2022)

Artists at Risk Connection. (s. d). Sans date. Stories. *Artists at Risk Connection*. Tiré de <https://artistsatriskconnection.org/>.

Call for applications to a 16-month programme [sic] hosted by the Bern Academy of the Arts. (s. d.). *Summerakademie Paul Klee, Haute École des Arts de Berne*. Tiré de <https://www.sommerakademie-paul-klée.ch/call-for-applications-2023-24/>. (Consulté le 27 mars 2023)

CARFAC. (2023). *Agreements*. Tiré de <https://www.carfac.ca/agreements/>. (Consulté le 31 janvier 2024)

Légifrance. (s. d.). *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*. Tiré de <https://www.legifrance.gouv.fr/contenu/menu/droit-national-en-vigueur/constitution/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>.

National Museum of Women in the Arts. (s. d.) *Get the Facts About Women in the Arts*. Tiré de <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>.

Observatoire des médiations culturelles. (s. d.). *Programmation OMC, Automne 2022*. INRS. Tiré de <https://omec.inrs.ca/>. (Consulté le 19 octobre 2022)

PEN America (2023). Tiré de <https://pen.org/>. (Consulté le 25 juin 2023)

Quartier des spectacles (s. d.) *Le Partenariat du Quartier des spectacles*. Tiré de <https://www.quartierdesspectacles.com/fr/a-propos/partenariat-du-qds/#>. (Consulté le 11 octobre 2022)

Union des artistes (UDA). (2023). *Historique*. Tiré de <https://site.uda.ca/page/historiques>.

### **Documents audiovisuels cités :**

5 minutes avec Robert Lepage. (2022, 26 mars). *Le téléjournal, Radio-Canada Arts*. Tiré de <https://www.facebook.com/watch/?v=1042595019935605>

Bouquet, A., & Legagneur, M. (Réalisatrices). (2019). *Entends ma voix* [documentaire, 52 minutes.]. Tiré de <https://ici.radio-canada.ca/tele/doc-humanite/site/episodes/432368/entends-voix-appropriation-culturelle-oeuvre-film-debat-slav>.

Lemieux, F. (Artiste). (2017). *Un Soleil difficile* [œuvre vidéo, 48 minutes]. Tiré de <https://vitheque.com/en/titles/un-soleil-difficile>.

Stiegler, B. (2009, 17 mars). Économie libidinale et économie politique [conférence prononcée à Audiancia Nantes École de management], *Contemporanités de l'art*. Tiré de <https://www.youtube.com/watch?v=Z3UwC5omncc>.

Strengers. I. (2013, 21 février). Est-il possible de ralentir? [conférence PhilO à l'Institut des Hautes Études des Communications Sociales]. Tiré de [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=wdA91flh4s8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=wdA91flh4s8).

### **Œuvres citées :**

Bonifassi, B., & Lepage, R. (2018). *SLĀV*. Montréal, QC : Le Festival de jazz de Montréal, du 27 au 29 juin 2018.

Brunette, E. (2013). *Faut-il se couper la langue?* Montréal, QC : Centre d'art Skol. Tiré de <https://edithbrunette.net/Faut-il-se-couper-la-langue>.

Cobain, K. (1991). Territorial Pissings. *Nevermind (Nirvana)*. Santa Monica, CA : DGC Records.

Gagnon, D. (2015). *of the North*. Sans producteur ou distributeur connus. Canada.

Lepage, R., & le Théâtre du Soleil. (2018). *Kanata* [du 15 décembre 2018 au 17 février 2019]. Paris, France : la Cartoucherie,

Brunette, E., & Lemieux, F. (2015). *Cuts Make the Country Better* [Installation et vidéo documentaire, 60 minutes]. Autoproduit. Canada. Tiré de <https://edithbrunette.net/Cuts-Make-the-Country-Better>.

### **Conférences et événements publics :**

Swedish Arts Council (SAC), & International Federation of Arts Councils and Cultural Agencies (IFACCA) (2023). *The 9<sup>th</sup> World Summit on Arts & Culture* [3 au 5 mai 2023]. Stockholm, Suède.