**Parcours académique**

**Le baccalauréat en histoire de l’art, Université de Montréal : 1968-1971**

En 1968 je me suis inscrite au programme d’histoire de l’art de l’Université de Montréal dont la formation était axée sur la connaissance des conceptions de l’histoire de l’art à l’origine de la discipline. L’enseignement était en grande partie fondé sur l’apprentissage de la méthode du *connaisseurship* dont l’objectif était la formation du regard des étudiantes et des étudiants afin qu’ils identifient les traits formels des œuvres, leur classification dans une catégorie stylistique ainsi que leur attribution à leurs auteurs. Étaient aussi enseignées les conceptions des auteurs canons de la discipline telles que l’analyse iconographique et iconologique des œuvres de Panofsky, l’approche cyclique de leur histoire formelle élaborée par Wolfflin ainsi que l’approche sociologique de Pierre Francastel. Il m’est apparu que cette conception de l’histoire de l’art offrait une voie d’analyse différente de celles des historiens d’art qui l’avaient précédée. J’ai découvert une interprétation des œuvres fondée sur leur contextualisation socioculturelle que Francastel a appliquée à l’étude de moments historiques de ruptures artistiques représentées par les œuvres de la Renaissance italienne et celles du début de la modernité. J’ai retenu que Francastel a démontré que ces œuvres avaient contribué à l’émergence de nouvelles visions du monde par la création de modes de représentation visuelle du réel. La découverte de cette conception de l’histoire de l’art a été déterminante pour moi, sans pour autant que mon cheminement de chercheure suive la voie tracée par Francastel. Néamoins, cela m’a incitée à me questionner sur les façons dont les œuvres s’insèrent dans leur contexte socioculturel.

**Maîtrise en histoire de l’art, Université de Paris-Nanterre, 1971-1973**

En 1971, je me suis inscrite au programme de maîtrise offert par le département d’histoire de l’art de l’Université de Paris-Nanterre. Mon mémoire a été dirigé par Marc LeBot dont les travaux de recherche et l’enseignement s’inscrivaient dans la continuité de la pensée sociologique de Pierre Francastel. Ouvert à l’art contemporain, Marc LeBot avait accepté que mon mémoire porte sur un moment alors actuel de l’art québécois, l’année 1968, période de contestation sociale qui s’était manifestée dans le milieu de l’art par les remises en question des notions artistiques propres aux courants antérieurs de la modernité. Les cours sur l’art québécois dispensés par François-Marc Gagnon ont joué un rôle dans le choix de ce sujet. Sa détermination à nous enseigner une histoire de l’art se référant à notre propre histoire culturelle était très appréciée par les étudiants et les étudiantes. L’étude de ce corpus confrontait le point de vue colonial de certains professeurs d’origine européenne du département d’histoire de l’art de l’Université de Montréal qui considéraient que l’histoire l’art du Québec était trop récente pour constituer un sujet d’étude valable pour l’histoire de l’art.

Mon mémoire de maîtrise donna lieu à une publication intitulée *L’artiste et le pouvoir 1968-1969* [[1]](#footnote-1) rédigée avec mon amie Suzanne Lemerise que j’avais connue durant mes études de 1er cycle à l’Université de Montréal et qui s’était aussi inscrite au département d’histoire de l’art de l’Université Paris-Nanterre. Marc Lebot nous avait proposé de partager le corpus de l’analyse synchronique de la vie artistique à Montréal de 1968 afin de comprendre les dynamiques structurant les activités des différences instances de son champ artistique, leur inscription dans le contexte social, ainsi que les prises de position des artistes à l’égard de ces instances et comment elles se manifestaient dans leurs œuvres. Nous étions au début des années 1970, l’analyse des institutions culturelles et artistiques était dominée par le concept de champ artistique développé par Pierre Bourdieu. Ce concept axé sur le dévoilement des luttes entre les acteurs du champ artistique pour la conquête de la légitimation culturelle des œuvres était une notion incontournable. Notre analyse du contexte de la vie artistique au Québec, dans les années 1968-1969, s’était donc basée sur ce concept du champ artistique*.* Les propos de *L’artiste et le pouvoir 1968-1969* affichaient une portée polémique, les commentaires critiques étaient souvent cinglants à l’égard de l’institution artistique et de son pouvoir de légitimation des pratiques artistiques. Nous avions pris le parti de ceux et celles qui s’opposaient à l’exercice de ce pouvoir, qui remettaient en question les normes et critères de ses instances en réclamant une plus grande insertion sociale des pratiques artistiques. Nous avons montré qu’il avait une synchronisation entre les pratiques des acteurs du champ artistique qui souhaitaient ou réalisaient une nouvelle insertion des œuvres dans l’espace public. Relevaient de cet engagement les happenings, l’art de l’environnement sollicitant la participation du public, les oeuvres éphémères dans l’espace urbain, l’art à portée politique prenant la forme de performances héritées du théâtre de guérilla culturelle, de la bande dessinée et des illustrations. Par ailleurs, des rassemblements d’artistes avaient réclamé une reconnaissance accrue de leur rôle social. Ces revendications rejoignaient celles des étudiants qui, à l’automne 1968, occupaient l’École des Beaux-Arts de Montréal. Ils reprochaient à cette institution d’être une tour d’ivoire existant en marge des activités de la société actuelle. Des critiques d’arts avaient fait écho à ces discussions dans les quotidiens. Cet enseignement avait également été critiqué par les membres de la Commission de l’enseignement des arts [[2]](#footnote-2)présidée par le sociologue Marcel Rioux. Ils ont proposé un élargissement de l’insertion sociale des pratiques artistiques dans les domaines de l’environnement et du design. Notre étude a donc mis en lumière l’effervescence des débats sur la fonction sociale de l’art qui annonçait un changement de paradigme.

**Doctorat en anthropologie social et culture, École pratique des hautes études à Paris, 1973-1981**

Je soutenais cette remise en question du pouvoir des instances du champ artistique sur la légitimation d’un art destiné à un public averti doté d’une culture artistique lui permettant d’apprécier les oeuvres. Cette position critique m’a incitée à étudier un phénomène de la culture visuelle populaire qui existe en dehors des frontières du milieu institutionnel de l’art. Ce fut mon sujet de thèse de doctorat qui a été dirigée par Raymonde Moulin professeure et chercheure à l’École pratique des hautes études à Paris réputée pour ses analyses du marché de l’art. Elle m’a initiée aux méthodes d’enquête de la sociologie de l’art. Elle était alors engagée dans une recherche portant sur le marché de l’art contemporain[[3]](#footnote-3). Elle me proposa de collaborer à cette recherche en entreprenant une analyse du marché des chromos existant dans la sphère de la culture visuelle populaire que Raymonde Moulin avait inclus dans son étude en tant que phénomène de la production artistique contemporain. J’ai analysé les pratiques des différents réseaux de production et de diffusion de cette catégorie de la production artistique qui s’était développée à Montréal et dans ses banlieues[[4]](#footnote-4). Appliquant les méthodes d’enquête que m’avait enseignées Raymonde Moulin j’ai identifié les circuits de production et de distribution des chromos, j’ai interviewé les artistes et les diffuseurs afin de décrire leurs pratiques. L’interprétation sociologique de ces données a, par ailleurs, été guidée par le cadre théorique de Pierre Bourdieu qui, comme je l’ai déjà mentionné, s’était imposé comme étant la référence des analyses des relations entre les sphères de la production culturelle[[5]](#footnote-5). Me référant à la classification de ces sphères, j’ai considéré que les chromos étaient une manifestation de l’art moyen destinée à un public non doté d’une compétence artistique que Bourdieu avait dénommée la culture en simili pour affirmer que cette catégorie de la production établissait une relation de mimétisme avec la culture savante. J’ai observé un certain mimétisme des pratiques du marché de l’art savant, lequel qui était plus ou moins mis en oeuvre par les circuits de distribution des chromos. Des lieux de diffusion affichaient le titre de galerie d’art, les artistes apposaient leurs signatures sur les tableaux, le propriétaire des galeries exigeait d’eux que chacune marque son individualité par sa manière et son thème, ils produisaient des tableaux avec des outils traditionnels de la peinture, pinceaux, spatules et chevalets. Les sujets des tableaux oscillaient entre les genres du paysage et du nu, mais aussi des images empruntées à la culture de masse comme l’image de la pin-up et la scène de baisers inspirée par le cinéma. Néanmoins, ce mimétisme était relatif. La rentabilité économique limitait la valorisation du caractère individuel des tableaux. Le marchand imposait un rythme de production et contraignait les artistes à se cantonner dans des thèmes et des manières de faire. J’ai identifié un autre circuit de circulation des chromos, celui des magasins d’ameublement où les signes du mimétisme de la culture savante ne caractérisaient pas les tableaux vendus dans ce réseau de distribution. Considérés comme des objets décoratifs , ils étaient inclus dans les circuits de circulation économique des marchandises anonymes et n’étaient pas dotés des critères du statut distinctif de l’œuvre d’art. Les propriétaires des magasins s’approvisionnaient auprès de grossistes importateurs qui achetaient des tableaux dans les ateliers asiatiques, mexicains, californiens sur lesquels ils apposaient des signatures fictives, ou des tableaux conjuguant des procédés d’impression industrielle avec le geste de l’exécutant. D’autres distributeurs faisaient fabriquer des tableaux à la chaîne en décomposant les étapes de leur production et leur signature était celle du propriétaire de ces ateliers.

La notion de la culture en simili établit une hiérarchie entre les objets culturels et nous amène à analyser des phénomènes de la culture visuelle populaire uniquement dans ses rapports d’imitation des pratiques de la culture savante. Bien que cette notion ait permis d’analyser les pratiques du marché des chromos, elle a restreint son analyse. Les résultats de mon enquête ont montré la cohésion et l’autonomie des réseaux de marché du chromo en marge de l’institution artistique. Elles étaient basées sur les activités des marchands, des artistes et un public d’acheteurs partageant des valeurs esthétiques et économiques communes. Cette observation de la cohésion de ce secteur du marché de l’art m’a été confirmée lorsque, quelques années plus tard, lorsque j’ai lu *Art Worlds* d’Howard Becker[[6]](#footnote-6). Son approche théorique des pratiques spécifiques des mondes de l’art vise à démontrer la cohésion et la collaboration entre leurs acteurs. Avoir lu ce livre au moment de la rédaction de ma thèse de doctorat, j’aurais davantage considéré le marché des chromos comme un monde de l’art défini par ses propres chaînes de relations entre les acteurs et dont l’action n’était pas exclusivement subordonnée née aux pratiques de la culture savante.

.

.

1. *L’artiste et le pouvoir : 1968-1969*. Montréal : Groupe de recherche en administration de l’art, UQAM, 1975. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Rapport de la Commission d’enquête sur l’enseignement des arts au Québec*, 3 volumes, l’Éditeur officiel du Québec, 1969, vol 1. 298 p. vol. 2, 382 p., vol.3 203. [↑](#footnote-ref-2)
3. Raymonde Moulin, *L’artiste, l’institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Le marché des chromos à Montréal et dans la région métropolitaine*, sous la direction de Raymonde Moulin, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, octobre 1981.

   Raymonde a fait un résumé de ma thèse. *L’artiste, l’institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992, p.35-36. [↑](#footnote-ref-4)
5. Bourdieu « Le marché des biens symboliques », *L’Année sociologique*, 1971, p.49-126. [↑](#footnote-ref-5)
6. Howard Becker *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1982. [↑](#footnote-ref-6)