

## L'IMAGINAIRE PHOTOGRAPHIQUE DE RYAN MCGINLEY : HÉDONISME ET CONSTRUCTIONS UTOPIQUES

Michelle Drapeau

*Ryan McGinley est un artiste photographe qui élabore dans ses images une vision utopique : de jeunes modèles nus s'élançant dans une nature à évocation bucolique. Il s'agit d'un travail de mise en scène d'un univers paradisiaque où l'artiste projette visuellement ses propres désirs. Les sociétés contemporaines ont vu l'émergence d'un discours dominant où l'hédonisme serait devenu central : certains sociologues comprennent celui-ci sous l'angle d'un individualisme narcissique hypermoderne, alors que d'autres y voient une volonté de retour à un état archaïque de la socialité humaine. Dans une conjoncture socioculturelle où la question du plaisir est ramenée au premier plan, nous considérons que l'hédonisme inhérent au monde photographique de McGinley résonne avec les préoccupations collectives contemporaines. L'objectif sera d'appréhender les images de McGinley en tant que dispositifs de médiation qui font appel au désir d'hédonisme latent chez le récepteur contemporain, de manière à lui procurer une expérience esthétique d'évasion momentanée de la réalité.*

Lorsqu'un chercheur en sciences sociales se donne le mandat de mieux comprendre la société dans laquelle il s'insère, il peut éprouver un certain vertige. Ce malaise trouve son origine dans la difficulté même de produire de nouvelles connaissances objectives sur le monde présent au sein duquel il évolue. L'historien de l'art qui fait le choix d'axer ses recherches sur des pratiques artistiques actuelles doit donc s'interroger sur sa posture épistémologique afin de légitimer sa méthodologie. L'objet d'étude central de nos recherches est le corpus photographique de la série des *roadtrips* de Ryan McGinley, datant de 2004 à 2014. Ryan McGinley, né au New Jersey en 1977, s'adonne à la photographie dès l'adolescence

en documentant son cercle social sous-culturel composé de jeunes *outsiders* et *skateurs* du *East Village* à Manhattan<sup>1</sup>. C'est au cours de l'année 2000, alors qu'il complète un baccalauréat en graphisme à la Parson School of Design, qu'il monte sa première exposition *The Kids Are Alright* dans un entrepôt abandonné du quartier SoHo<sup>2</sup>. Dans un effort d'autopromotion, il édite et imprime un catalogue d'exposition qu'il envoie aux conservateurs, aux artistes et aux éditeurs qu'il admire<sup>3</sup>. C'est ainsi qu'il attire notamment l'attention de Sylvia Wolf, conservatrice de la photographie au Whitney Museum of American Art, qui lui dédie en 2003 une exposition solo grâce à laquelle il se fait nommer photographe de l'année au *American Photo Magazine*<sup>4</sup>.

Bénéficiant désormais d'une reconnaissance à l'international, McGinley décide en 2003 de changer d'horizon en invitant ses amis dans une maison de campagne au Vermont pour photographier leurs comportements spontanés dans la nature<sup>5</sup>. Conscient du potentiel artistique de cette nouvelle démarche en retrait du paysage urbain, le photographe entreprend en 2004 un long projet d'envergure qu'il réalisera sur 10 ans. Tous les étés de 2004 à 2014, il recrute de 6 à 10 jeunes créatifs issus de la scène artistique et les entraîne dans un long *road trip* de quatre mois au cours duquel il les photographie nus au sein de vastes paysages naturels américains<sup>6</sup>. Il passe d'une démarche documentaire et autobiographique à un travail presque cinématographique composé de scènes orchestrées par le choix

- 
1. The Solomon R. Guggenheim Foundation, «Collection Online: Ryan McGinley», *The Guggenheim Museums and Foundations*, 2015, [En ligne]. [<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ryan-mcginley>]
  2. Sylvia Wolf, «Hors limites: les photographies de Ryan McGinley», dans Ryan McGinley, *You and I*, New York, Twin Palms Publishers, 2001, n. p.
  3. Nina Krieger, «Ryan McGinley: The Kids are Alright», *Contemporary Magazine*, vol. 53/54 (1<sup>er</sup> février 2003), [En ligne]. [[http://www.contemporary-magazines.com/reviews54&53\\_2.htm](http://www.contemporary-magazines.com/reviews54&53_2.htm)]
  4. Nate Freeman, «Ryan McGinley, the Pied Piper of the Downtown Art World», *The New York Times*, 20 novembre 2013, p. E1.
  5. David Company, *The Open Road: Photography and the American Roadtrip*, New York, Aperture, 2014, p. 284.
  6. Philip Gfelter, «A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree: On Ryan McGinley», dans *Photography After Frank*, Hong Kong, Aperture Foundation, 2009, p. 70.



délibéré des plans, la direction de ses modèles, et l'utilisation d'effets spéciaux rudimentaires<sup>7</sup>. L'artiste confirme l'aspect construit de sa photographie : « C'est un monde de fantaisie que je crée. Je peux construire ma propre pseudo-réalité en photographie »<sup>8</sup>. Les images qui en résultent sont des mises en scène qui maintiennent tout de même une illusion d'authenticité puisque McGinley accorde une part de spontanéité à ses modèles<sup>9</sup>. Par surcroît, il se sert exclusivement d'appareils analogues qui confèrent une esthétique *snapshot* à ses clichés. La série photographique issue des *road trips* présente un univers paradisiaque qui se veut une vision quasi utopique du monde, incarnée notamment par la thématique d'harmonisation entre les jeunes corps et la nature bucolique<sup>10</sup>. Éternel optimiste, McGinley explique qu'il s'agit d'une « célébration de la vie, du plaisir, et de la beauté »<sup>11</sup>.

7. Guggenheim Foundation, *op. cit.*

8. Bill Powers, « Interview with Ryan McGinley », *ryanmcginley.com*, 2012. [En ligne].

9. Team, « Beyond Guerilla “Snapshots”, Ryan McGinley Masters “Being There” », *Art Tattler*, 2008, [En ligne].

10. Voir figure 1 à titre d'exemple.

11. Gefter, *op. cit.*, p. 71.

Malgré son grand succès artistique depuis une quinzaine d'années, peu d'écrits savants ont été réalisés sur le travail de Ryan McGinley. La documentation disponible sur sa pratique photographique est réservée aux critiques de ses expositions dans la presse, aux entretiens avec l'artiste au sein de revues culturelles, aux courts essais d'introduction dans ses livres photographiques et catalogues d'exposition, ainsi qu'à quelques entrées sommaires sur lui au sein d'ouvrages généraux sur la photographie. Même si McGinley s'engage à réaliser une pratique artistique éminemment diverse, le mot d'ordre qui semble faire figure de ligne directrice dans tous ses projets est celui d'*hédonisme*. Ce leitmotiv qui revient sans cesse dans le discours photographique de l'artiste fait notamment écho dans la grande majorité des textes portant sur sa pratique. Que ce soit dans la jeunesse insouciante du travail documentaire de *The Kids are Alright*, le sujet d'exaltation dans la musique de sa série *Irregular Regulars*, la vitalité des portraits colorés dans son installation *Yearbook*, ou dans le dynamisme transposé dans son travail éditorial, les critiques s'entendent pour affirmer que l'œuvre de McGinley est empreinte d'une joie de vivre indéniable. Celle-ci est amenée à son paroxysme dans la série des *road trips*. À la lecture des articles de presse sur la série en question, nous pouvons constater que le terme d'hédonisme fait fréquemment son apparition en tant qu'adjectif fondamental à la description du corpus photographique<sup>12</sup>. Malgré la récurrence de ce choix lexical, aucun

---

12. En guise d'exemple, nous pouvons noter quelques occurrences du terme : « images hédonistes » dans Alice Jones, « Ryan McGinley : Picture of Youth », *The Independent*, 19 mai 2012 ; « fuck-it-all hedonism » dans Vince Aletti, « Two Photographers Shoot, Score : Making History », *The Village Voice*, 5-13 mars 2003, p. 46-47 ; « l'esprit hédoniste » dans Rory Satran, « The Endless Road Trip of Ryan McGinley », *I-D Magazine*, 27 août 2015 ; « univers hédoniste » dans Valérie De Maulmin, « Ryan McGinley et les beautés de l'Eden », *Connaissance des Arts*, n° 722 (janvier 2014), p. 106 ; « ressenti hédonique » dans Herbert Martin, « Ryan McGinley : An Elusive State of Being – Moonmilk Revisited », *DARE*, 18 mars 2012, [En ligne] ; « hédonisme assumé » dans Carmen Winant, « The Pleasurable World of Ryan McGinley », *KQED Arts*, 2 novembre 2010, [En ligne] ; « esprit hédoniste » dans Sura Wood, « Pied Piper of a Hip Art Crowd », *Bay Area Reporter*, 19 septembre 2013, p. 19 ; et « photographie vivide et hédoniste » dans Matthew Leifheit, « Ryan McGinley's 'Yearbook' Show Shut Down an Entire City Block », *Vice*, 15 septembre 2014.



des auteurs ne s'est engagé à l'exercice d'approfondissement intellectuel de ce rapprochement signifiant. Le terme est mentionné de passage, sans qu'on en considère toute l'implication sémantique.

Étant donné l'ampleur du projet des *road trips*, les photographies qui forment l'ensemble de la série comptent environ 214 images<sup>13</sup>. En vue de réaliser des analyses formelles exhaustives qui sauraient conférer une base cohérente à nos observations, nous proposons une tentative de catégorisation globale des photographies en genres iconographiques. Bien que spontanées et aléatoires à première vue, les images de McGinley témoignent d'une grande cohérence esthétique relativement classifiable par la récurrence de certains motifs, éléments formels, ou types de compositions. Cet exercice nous permet de circonscrire le nombre d'images à l'étude à partir de quelques exemples types proportionnellement représentatifs de l'ensemble.

En recourant au travail de McGinley en tant que figure d'exemple, nous comptons poser certaines balises théoriques d'une approche interdisciplinaire de l'histoire de l'art du présent. Il s'agit

13. Voir survol de l'ensemble du corpus, figure 2.

de développer un espace de conceptualisation opérationnel permettant de manipuler l'élan imaginatif dans la création artistique en tant que vecteur de préoccupations sociales réelles. Pour ce faire, nous survolerons d'abord le contexte d'émergence de la contemporanéité au sein des disciplines historiques. Nous évoquerons par la suite les limitations induites par cette nouvelle approche historique, ainsi que les clés conceptuelles nécessaires pour les surmonter. Les cadres méthodologiques que nous présenterons ensuite pour la démonstration analytique seront tirés de la socioanthropologie ainsi que des études littéraires et cinématographiques. Il sera principalement question de manipuler les concepts de *fiction* et d'*utopie* en tant que dispositifs révélateurs dans l'œuvre de McGinley.



## L'HISTOIRE DU PRÉSENT : ÉMERGENCE ET STRUCTURATION

C'est au cours des années 1970 que nous pouvons constater l'émergence d'une volonté chez les historiens de prolonger leur champ d'études jusqu'à l'extrême contemporain<sup>14</sup>. Ce développement de la discipline historique s'inscrit dans un tournant épistémologique caractérisé par une restructuration profonde des paradigmes

14. Voir Fernand Braudel, « Introduction : histoire et temps présent », dans Robert Philippe, et al., *Le monde actuel : Histoire et civilisations*, Paris, Belin, 1963, 544 p.

des sciences sociales à l'aune de l'avènement du postmodernisme intellectuel<sup>15</sup>. Selon maints auteurs, l'ère contemporaine serait marquée d'une fragmentation plurielle des configurations de l'existence et d'une porosité entre les frontières symboliques<sup>16</sup>. Dans ce contexte de démantèlement des grands discours et d'éclatement des limites qui structuraient jadis la société, nous pouvons observer la naissance de nombreuses tentatives chez les intellectuels de mieux saisir un présent qui s'avère de plus en plus indéterminé<sup>17</sup>.

Ces préoccupations académiques axées sur le présent s'étendent aux tendances artistiques contemporaines. Celles-ci transcendent dès lors la plume des critiques d'art et journalistes pour interpellier, par surcroît, celle des théoriciens. Les historiens de l'art focalisent de plus en plus leur attention sur des images qui leur sont contemporaines, sans plus exiger d'écart temporel pour que leur approche soit considérée valide. Nous consentons que notre propre choix d'un sujet de recherche actuel, soit le travail de McGinley, s'avère foncièrement subjectif et donc considérablement symptomatique de l'ambition généralisée qu'ont les chercheurs contemporains d'espérer mieux appréhender le monde présent auquel ils appartiennent.

## LE PRÉSENTISME ET L'ÉCRASEMENT SPATIOTEMPOREL

En plus de colorer l'ensemble des développements de la pensée intellectuelle, le postmoderne mène à l'ascendance d'un nouveau «régime d'historicité» dont les paramètres modifient définitivement nos rapports au monde ainsi que nos conceptions du temps et de l'espace: le présentisme<sup>18</sup>. Le régime du temps de la postmodernité aurait délaissé l'idée de continuité évolutive de l'histoire au profit d'un présentisme axé sur l'ici et le maintenant<sup>19</sup>. Dans un environnement social teinté d'incertitudes, l'individu contemporain

15. François Bédarida, *Histoire, critique et responsabilité*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, p. 47.

16. Zaki Laïdi, «Le présent autarcique», *Le sacre du présent*, Paris, Seuil, 2000, p. 124-125.

17. Bédarida, *op.cit.*, p. 47.

18. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, 272 p.

19. Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2002, p. 105-106.

se meut désormais dans une sorte de flottement existentiel devant la multiplicité des choix qui s'offrent constamment à lui en libre accès<sup>20</sup>. Affligé d'une « crispation anxiogène » due à cette perte de repères ainsi qu'aux incertitudes d'un futur qui s'avère conséquemment dépouillé de lignes directrices, le sujet tendrait à se replier sur un présent qu'il recycle sans fin<sup>21</sup>.

Dans cette conjoncture présentiste, c'est un présent autonome et autosuffisant qui prévaut, isolé des autres dimensions du temps (soit le passé et le futur)<sup>22</sup>. Plusieurs penseurs expliquent l'introduction généralisée de ce phénomène inédit par le biais de certains facteurs déterminants de notre ère. Le nouveau régime d'historicité découlerait de l'intrusion de la logique marchande dans toutes les sphères de l'existence ainsi que la révolution technologique de l'information<sup>23</sup>. L'exacerbation du consumérisme et des médias de masse aurait engendré une frénésie des échanges économiques, et la globalisation induite par les innovations technologiques aurait fait naître une logique de compression temporelle de l'accès à l'information grâce au numérique<sup>24</sup>.

## RYAN MCGINLEY AU PRÉSENT

Ryan McGinley est un artiste actuel dont la pratique est à la fois symptomatique et révélatrice du régime présentiste. Ses photographies comportent une part de construction considérable pouvant être réfléchie à l'aune du paradigme post-photographique. Ce concept apparu dans la foulée intellectuelle postmoderniste au cours des années 1990 fait référence à la nouvelle culture de l'image à l'ère post-numérique<sup>25</sup>. Selon les théoriciens Martha Langfort et Vincent

20. Gilles Lipovetski, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 16.

21. Sébastien Charles, *L'Hypermoderne expliqué aux enfants : correspondance 2003-2006*, Montréal, Liber, 2007, p. 20.

22. Laïdi, *op. cit.*, p. 101.

23. Gilles Lipovetski et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Bernard Grasset, 2004, p. 87-88.

24. Laïdi, *op. cit.*, p. 116.

25. Daniel Fiset, « Par-delà l'ère du post-photographique : La reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'American Index of the Hidden and Unfamiliar de Taryn Simon », *Capture : Figures, théories et pratiques*



Lavoie, le post-photographique caractérise les pratiques photographiques actuelles déterminées par la massification de la production photographique, la présence ubiquitaire des contenus visuels et l'instauration de nouveaux modes de socialisation autour de l'image numérique<sup>26</sup>. Les images fabriquées de McGinley dépassent les conceptions traditionnelles du document photographique pour en représenter plutôt une version remaniée<sup>27</sup>. Le procédé de construction ne se manifeste pas seulement au moment même de la prise de vue, mais est présent dans les étapes préliminaires de sa démarche<sup>28</sup>. En effet, McGinley s'autoproclame «chasseur d'images». Tel un collectionneur, il s'adonne à une accumulation presque obsessionnelle de diverses images qui l'inspirent<sup>29</sup>. Il procède à une documentation exhaustive par le biais de recherches thématiques à la bibliothèque publique de New York afin de récolter celles qui attirent son attention<sup>30</sup>. Elles sont ensuite numérisées, imprimées, puis rassemblées dans des classeurs<sup>31</sup>. De retour au studio, McGinley procède à l'élaboration de ce qu'il appelle ses «livres d'inspiration»<sup>32</sup>. Il s'agit d'albums d'idées visuelles qui s'apparentent à des collimages amalgamés dans un ensemble hétérogène<sup>33</sup>. Avant toute séance photographique, McGinley montre ces collages à ses modèles afin de leur proposer un point de départ pour amorcer la séance de prise de vue<sup>34</sup>.

---

*de l'imaginaire*, vol. 1, n° 1 (mai 2016), dossier «Post-photographie?», [En ligne], [revuecaptures.org](http://revuecaptures.org).

26. Martha Langford et Vincent Lavoie, «Présentation du dossier Post-photographie?», *Captures*, vol. 1, n° 1 (mai 2016), dossier «Post-photographie?», [En ligne], [revuecaptures.org](http://revuecaptures.org).
27. Victor Burgin, «Looking at Photographs», dans *Thinking Photography*, Londres, Macmillan Publishers, 1982, p. 153.
28. Sylvia Wolf, «Hors limites : les photographies de Ryan McGinley», dans Ryan McGinley, *You and I*, New York, Twin Palms Publishers, 2001, n. p.
29. Dana Spiotta, «Ryan McGinley (Photographer)», *The Believer*, vol. 6, n° 2 (février 2008), p. 53-54.
30. Team, *op. cit.*
31. Spiotta, *op. cit.*, p. 53-54.
32. Wolf, *op. cit.*
33. Vince Aletti, «You and I», dans Ryan McGinley, *You and I*, New York, Twin Palms Publishers, 2001, n. p.
34. Wolf, *op. cit.*

McGinley explique que l'objectif de cet exercice n'est pas d'imiter des images singulières, mais de les comprendre dans leur ensemble de juxtapositions afin d'en reprendre « la sensation et la couleur et le ton et l'esprit<sup>35</sup> ». Il s'agit là d'une conception ouverte de l'acte citationnel rappelant la pensée de Sabine Ferero-Mendoza. Dans son texte « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », elle souligne la pluralité des formes de l'intertextualité qui rend difficile la définition de la citation en tant que concept singulier. Elle préconise un décloisonnement de la définition afin de comprendre plutôt la citation en tant qu'« espace de problématisation des pratiques répétitives en art<sup>36</sup> ». Dans la photographie de McGinley, les emprunts à des sources antérieures ou externes ne sont pas explicites. Chaque image est un « hypertexte » qui condense indirectement des fragments d'une pluralité d'« hypotextes<sup>37</sup> ». L'opération d'appropriation est donc multiple et confère à ses photographies une certaine opacité référentielle. Nous pouvons dès lors parler de « citations indirectes » selon la définition de Lynn Bannon, c'est-à-dire de citations constituées d'allusions plutôt que de transpositions directes<sup>38</sup>.

Adhérent parfaitement à la logique présentiste, la pratique artistique de McGinley incarne une matérialisation manifeste de cet écrasement des régimes du temps et de l'espace. Celui-ci récupère, recycle, emprunte, reprend, et s'approprie un nombre incalculable de références imagièrès issues d'une multitude de sources et de strates temporelles<sup>39</sup>. Dans ses photographies, l'acte citationnel participe à la signification de l'image en y opacifiant la portée

---

35. Spiotta, *op. cit.*, p. 53-54.

36. Sabine Ferero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », dans Pierre Beylot (éd.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 19-31.

37. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 110-111.

38. Lynn Bannon, *La citation dans l'imagerie contemporaine : le cas du transfert de médium*, Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, juin 2010, p. 30-32.

39. Wolf, *op. cit.*

sémantique<sup>40</sup>. L'artiste procède à une construction de l'image aux références multiples. Puisque chacune de ses photographies devient le résultat d'une condensation de plusieurs images antérieures qui se manifestent de manière indirecte, nous pourrions les apparenter à des palimpsestes<sup>41</sup>. Toutes les traces des références antérieures qui sont imprégnées dans l'image photographique de McGinley ont dès lors le potentiel de renvoyer à des connotations dans l'héritage symbolique du sujet récepteur. Ses photographies s'affichent en tant que pastiches sémantiques mettant à plat une condensation de signes qui renvoient simultanément à diverses temporalités.

### LES LIMITES ÉPISTÉMOLOGIQUES DE L'ÉTUDE DU PRÉSENT

Quand bien même l'intérêt pour l'histoire du présent s'est répandu dans la discipline au cours des dernières années, il reste que sa légitimation scientifique ne s'est point consolidée sans défis à surmonter<sup>42</sup>. Étonnement, ce sont les limites d'abord soulevées par les critiques qui sont reprises par les tenants de cette perspective émergente en tant que prétextes pour organiser et formaliser leur approche<sup>43</sup>. La limite la plus fréquemment soulevée, et qui nous concerne plus spécifiquement dans le cadre de nos questionnements sur McGinley, est celle d'une absence de distance temporelle entre le chercheur et son objet d'étude<sup>44</sup>. Cette insécurité provient surtout des conceptions traditionnelles selon lesquelles les notions d'histoire et de présent seraient profondément antinomiques<sup>45</sup>. Les sceptiques de l'histoire du présent avancent que la proximité temporelle empêcherait la mise à distance nécessaire pour pouvoir

40. René Payant, « Bricolage pictural. La citation en peinture », dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1986*, Laval, Trois, 1987, p. 51-74.

41. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, p. 1.

42. Serge Wolikow et Philippe Poirrier (dir.), « Où en est l'histoire du temps présent ? », Actes du colloque transfrontalier Cluse - Dijon (25 septembre 1997), *Territoires contemporains : Bulletin de l'Institut d'histoire contemporaine*, n° 5 (1998), p. 18-19.

43. *Ibid.*, p. 13-14.

44. Institut d'histoire du temps présent (IHTP), *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 12.

45. Wolikow, *op.cit.*, p. 13-14.

observer de manière objective un objet qui nous est contemporain<sup>46</sup>. Cette méfiance s'avère bien fondée puisqu'effectivement, nous ne pouvons nier les difficultés que présentent la tentative de saisir des processus sociétaux inachevés, ou encore d'examiner des phénomènes socioculturels dans lesquels nous nous trouvons de plain-pied<sup>47</sup>. Tout comme le visiteur de musée qui doit reculer afin de saisir dans sa globalité un tableau de format monumental, l'historien du présent doit élaborer des méthodes qui lui permettent de se distancer du sujet de ses recherches.

### DÉCLOISONNEMENT CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE

Afin de pouvoir contourner cette limite de la proximité temporelle, il convient d'abord et avant tout de se départir d'une conception linéaire de l'évolution historique<sup>48</sup>. L'infinie complexité de l'humanité nous empêche de considérer ses transformations historiques selon un modèle mécanique ou cumulatif<sup>49</sup>. Le régime d'historicité contemporain s'est écarté des conceptions modernistes du temps qui percevaient celui-ci dans une logique positiviste d'évolution perpétuelle vers le progrès et l'innovation. Dans cette perception du passage du temps, les événements étaient perçus comme des étapes qui se succèdent les unes aux autres dans un rapport de causalité. Ce régime d'historicité issu de la modernité explique en partie les raisons pour lesquelles de nombreux critiques adoptèrent une attitude dubitative face à l'histoire du présent, puisqu'on concevait difficilement comment un phénomène pouvait être interprété sans qu'on en connaisse les retombées postérieures<sup>50</sup>. Les approches contemporaines permettent une conceptualisation plus organique et réseautique du temps, où diverses strates temporelles se déploient de manière hétérogène.

Dans le cas de nos recherches en histoire de l'art, nous considérons qu'il est tout à fait possible de produire des connaissances

46. Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate*, Paris, PUF, 1994, p. 39.

47. Wolikow, *op.cit.*, p. 20.

48. Soulet, *op.cit.*, p. 76.

49. Wolikow, *op.cit.*, p. 20.

50. *Ibid.*, p. 18-19.

pertinentes sur des pratiques du XXI<sup>e</sup> siècle sans pour autant devoir connaître ce qui se produira dans les générations artistiques futures. Bien que l'idée d'étudier un objet d'art en dehors de toute appartenance à une quelconque temporalité historique puisse nous paraître séduisante, nous tâcherons malgré tout d'appréhender l'œuvre de McGinley dans ses relations aux différents régimes du temps, dans une perspective à la fois diachronique et synchronique. Afin d'appréhender l'image photographique de McGinley en tant qu'objet corollaire au temps, nous explorerons ses références au passé, ses résonances avec le présent, et ses évocations projectives du futur.

Une stratégie fondamentale revendiquée par les penseurs contemporains pour contourner la limite de l'absence de distance temporelle et revendiquer pleinement leur rigueur analytique est de puiser au sein de disciplines connexes en sciences sociales<sup>51</sup>. Cette pluridisciplinarité participe au renouvellement des démarches historiennes dans leur ensemble en ouvrant le champ d'investigation vers des questions sociales, économiques, politiques, psychologiques, et culturelles<sup>52</sup>. Le décloisonnement épistémologique qui en résulte permet d'appréhender l'objet d'étude de manière plus globale, à la jonction de perspectives démultipliées qui sauraient mieux l'éclairer<sup>53</sup>. Dans nos recherches sur la pratique de McGinley, par exemple, nous concevons que dans un monde contemporain hétérogène, globalisé, et hypermédiatisé, aucune approche unilatérale ne serait complète en soi<sup>54</sup>. C'est au croisement de diverses disciplines que nous arrivons à mieux saisir l'implication réelle de l'image photographique dans le monde<sup>55</sup>. Notre approche méthodologique se campe dans les rangs des *visual studies* : nous comptons outrepasser les balises traditionnelles de l'histoire de l'art pour emprunter des outils théoriques à la sociosémiotique et à l'anthropologie de l'image, ainsi qu'aux études littéraires et cinématogra-

---

51. Soulet, *op.cit.*, p. 76.

52. Victor Burgin (éd.), *Thinking Photography*, Londres, The MacMillan Press, 1982, 239 p.

53. Hilde Van Gelder et Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective : Studies from Contemporary Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, p. 1.

54. Wells, *op. cit.*, p. 11-17.

55. James Elkins, *What Photography Is*, New York, Routledge, 2011, p. 55-61.

phiques<sup>56</sup>. L'objectif consiste notamment à pousser l'analyse au-delà des faits donnés pour approfondir la réflexion sur les mécanismes de subjectivité sous-jacents à l'élaboration des représentations. Nous souhaitons ainsi atteindre ce que Jean-François Soulet nomme « le dernier stade de l'alchimie imagière » en axant la recherche sur les représentations mentales, l'imaginaire, et les mythes de la société contemporaine par le biais d'une étude des images qu'elle produit<sup>57</sup>. Cette plongée dans l'imaginaire contemporain permettrait d'en ressortir les attentes, préoccupations, et fantasmes<sup>58</sup>. La démarche multidisciplinaire nous met à disposition pour interpréter l'image contemporaine dans la cristallisation symbolique qu'elle opère.

Notons toutefois que la proximité temporelle du chercheur ne devrait pas être pensée en tant qu'inconvénient seulement. En participant lui-même aux phénomènes qu'il tente d'examiner, il adopte la posture d'un historien-témoin chez qui l'expérience vécue confère un certain privilège de compréhension<sup>59</sup>. Ainsi, il n'a pas à s'appuyer uniquement d'archives et d'écrits pour réaliser le travail de reconstitution historique de l'époque actuelle<sup>60</sup>. Au contraire, il possède d'emblée une idée nuancée de l'atmosphère socioculturelle et des états d'esprit du moment<sup>61</sup>. Dans le cas de nos recherches sur l'image, cette perspective s'avère des plus pertinentes. Tel le palimpseste, chaque photographie de McGinley renferme une série de couches sémantiques qui lui sont préexistantes et qui se chevauchent dans une conjoncture culturelle et historique donnée. Celles-ci sont latentes dans l'image et sont lues de manière symptomatique par celui qui les regarde<sup>62</sup>. Ainsi, les significations inhérentes à une image photographique donnée se rapportent aux repères

---

56. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 1.

57. Soulet, *op.cit.*, p. 58.

58. *Ibid.*, p. 80.

59. *Ibid.*, p. 44.

60. Wolikow, *op.cit.*, p. 18-19.

61. Soulet, *op.cit.*, p. 44.

62. Victor Burgin, «Looking at Photographs», dans *Thinking Photography*, Londres, Macmillan Publishers, 1982, p. 143.

sociaux et psychiques de son récepteur<sup>63</sup>. En étant lui-même inscrit dans les déterminations historiques et subjectives du « faire sens » de l'image, le chercheur peut en arriver à une compréhension plus approfondie. Cet apport du vécu permet également de tenir compte de la complexité de la réalité humaine, plutôt que de procéder à une simplification réductrice des faits historiques<sup>64</sup>.

Malgré les bienfaits que peuvent amener la contiguïté temporelle du chercheur et la démultiplication des perspectives théoriques, le risque de dérapage subjectif demeure tout à fait réel dans l'étude du présent. Peut-on réellement analyser avec rigueur scientifique des phénomènes dont on a été spectateur, voire témoin ou acteur<sup>65</sup>? Le chercheur qui s'engage à mieux appréhender le monde contemporain se trouve submergé malgré lui dans la masse illimitée de l'informationnel. Cette immersion dans l'univers actuel implique qu'il se trouve trop près de son objet d'étude pour pouvoir bien l'observer<sup>66</sup>. Roland Barthes stipulait que « L'Histoire est hystérique : elle ne se constitue que si on la regarde — et pour la regarder, il faut en être exclu<sup>67</sup> ». Nous ne pouvons convertir nos observations sur le présent en connaissances sans la présence d'une certaine médiation qui permettrait de procurer une forme de recul conceptuel au chercheur. Faute de pouvoir bénéficier d'une distance temporelle permettant d'objectiver le regard sur les choses, il s'avère impérial d'élaborer une forme alternative de distanciation.

## LES UNIVERS DE LA FICTION

Georges Balandier, anthropologue et sociologue français, propose dans son ouvrage *Le détour : pouvoir et modernité* une solution pour procurer au chercheur une sorte de mise à distance

---

63. André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2012 (2005), p. 294.

64. Soulet, *op.cit.*, p. 45.

65. *Ibid.*, p. 42-43.

66. Maxime Coulombe, « Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, n° 1, 2014, p. 112.

67. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 102.

révélatrice : « Le présent est toujours ce qui se regarde difficilement. L'avancée dans l'inconnu doit être éclairée, elle commence par un détour empruntant aux disciplines qui peuvent y contribuer<sup>68</sup> ». Balandier reconnaît le manque de repères et les incertitudes que peut éprouver le chercheur voulant s'arracher à sa propre société pour mieux l'observer<sup>69</sup>. Il s'inspire du détour effectué par l'anthropologue qui voyage vers de contrées lointaines pour observer des sociétés exotiques et qui, à son retour, constate qu'il voit sa propre réalité sous une lumière différente. L'auteur explique que ce type de détour induit un « basculement cognitif » qui permet simultanément de connaître en s'identifiant aux phénomènes, et de les voir autrement grâce à une expérience étrangère<sup>70</sup>. Tout comme maintes parfumeries offrent à leurs clients de renifler des grains de café pour se « rincer le nez » afin de faire diversion entre deux parfums différents et de se rendre olfactivement disponible pour le prochain, le détour permet de renouveler la perception du chercheur par ce mouvement d'aller vers une réalité autre et de retour vivifié vers la sienne. Ce type de détour analytique constitue une source féconde de substitution conceptuelle au recul temporel qui permettrait au chercheur d'engendrer un processus de distanciation objective face à sa contemporanéité.

L'historien de l'art bénéficie d'un certain privilège puisque les images qu'il étudie peuvent justement lui procurer le détour nécessaire pour mieux comprendre l'époque qui lui est contemporaine. Généralement, les pratiques artistiques proposent une vision remaniée du monde qui nous entoure et nous incitent à regarder celui-ci sous un nouveau jour<sup>71</sup>. C'est tout à fait le cas chez McGinley, qui élabore et met en scène un univers visuel imaginé qui s'affranchit des paramètres habituels de notre réalité contemporaine. En modifiant les apparences du réel, l'œuvre d'art entraîne ce que Rancière nomme le *dissensus*, soit une rupture sémantique qui redessine les

---

68. Georges Balandier, *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 15.

69. *Ibid.*, p. 7.

70. *Ibid.*, p. 16.

71. Coulombe, *op.cit.*, p. 128.



liens entre le représenté et le vrai<sup>72</sup>. L'œuvre d'art résonne avec le monde dans lequel elle s'inscrit : elle ne fait pas que refléter celui-ci ni prendre position face à lui. Ses résonances sont des « effets toujours déformés et décalés – assourdis ou amplifiés – des phénomènes<sup>73</sup> ». L'œuvre d'art s'avère ainsi performative, dans la mesure où elle produit du sens qui se redéploie dans l'imaginaire de son récepteur et teinte sa vision du monde. En présentant la réalité sous un autre jour, la série photographique des *roadtrips* de McGinley nous offre la possibilité d'emprunter un détour par les confins de l'imaginaire qui nous permet de revenir ensuite à la réalité avec une perspective renouvelée de celle-ci.

Le déphasement induit par l'œuvre d'art peut être mis en parallèle avec les théories littéraires de Victor Chklovski dans *Le procédé de l'art*. Chef de file des formalistes russes de Saint-Pétersbourg, Chklovski analyse l'œuvre d'art dans sa singularité, c'est-à-dire dans sa manière de cristalliser des procédés poétiques de manière inusitée<sup>74</sup>. Celui-ci emploie le terme « étrangéisation » pour désigner le processus de mise à distance ou d'écartement opéré par le langage poétique. Le concept qu'il manipule en russe se rapproche davantage de l'*ostranénie*, mais fut traduit par étrangéisation, singularisation, défamiliarisation, et distanciation. Nous emploierons surtout étrangéisation, puisqu'il s'agit d'un terme plus précis et surtout moins teinté d'autres sens usuels<sup>75</sup>. Dans son expression la plus simple, l'*étrangéisation* est une déformation d'ordre artistique qui vise à présenter une idée familière sous une forme inusitée, conférant à celle-ci une apparence « étrange » au premier abord<sup>76</sup>. Le lieu commun stéréotypé est nécessaire au bon fonctionnement de l'*étrangéisation*, puisque c'est à partir des conventions et des constantes que peuvent être repérées les ruptures et perturbations symboliques<sup>77</sup>. Le concept représenté aux apparences renouvelées

72. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions la Fabrique, 2008, p. 72.

73. Rouillé, *op.cit.*, p. 557.

74. Voir Jacques Aumont et Michel Marie, « Formalisme », dans *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Malakoff, Armand Colin, 2008, 300 p.

75. Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, 2008, p. 23.

76. *Ibid.*, p. 35.

77. *Ibid.*, p. 23.

se manifeste alors dans une évidence intensifiée par le processus de transformation, tout en maintenant un rapport de contiguïté avec la réalité qui permet de repérer sa référentialité.

Dans la série des *roadtrips* de McGinley, par exemple, la thématique de la proximité intersubjective revient fréquemment à la surface de l'image. Si nous analysons *Marlon & Rebecca* de 2007<sup>78</sup>, nous constatons que les jeunes modèles semblent partager une complicité presque palpable tant elle est manifeste dans leurs gestes et leurs regards. L'élément principal qui saute aux yeux en s'éloignant de nos rapports interpersonnels habituels et qui injecte une part d'étrange à l'image est leur aisance insolite dans la nudité complète. Celle-ci intensifie le propos de rapprochement intime entre les deux protagonistes. Le détour du chercheur par l'étude approfondie de l'ostranété dans l'image place celui-ci en mesure de repérer les régularités et irrégularités dans l'œuvre et de retisser les liens avec la réalité qui s'y trouve voilée.

À défaut de pouvoir entretenir un rapport objectif à l'objet d'étude par la distance temporelle ou encore par le détour anthropologique, nous pouvons donc repérer l'étrangéisation dans l'œuvre d'art elle-même. Dans les cas d'images figuratives, ce processus passe souvent par la fiction. Marc Jimenez affirme l'élan fictif de la création artistique : « L'art développe des fictions, des chimères, des fantômes, un imaginaire qui n'entretiendrait avec la réalité qu'une relation à distance, symbolique, voire métaphorique<sup>79</sup> ». Cette distanciation opérée par la fiction, infiniment révélatrice, est centrale à la pratique de McGinley : « C'est un monde de fantaisie que je crée. Je peux construire ma propre pseudo-réalité en photographie<sup>80</sup> ». Nous verrons que c'est dans la différence, soit dans l'écart entre réel et illusion, que naissent les constats les plus féconds. Les œuvres d'imagination introduisent une brèche dans la réalité en nous proposant de la comprendre et de la sentir autre-

---

78. Voir figure 3.

79. Marc Jimenez, *L'art entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 10.

80. Bill Powers, « Interview with Ryan McGinley », *ryanmcginley.com*, 2012, [En ligne], (page consultée le 25 mars 2017).

ment<sup>81</sup>. Le dévoilement déterminant à déceler dans la fiction tient de la conviction qu'elle puise toujours son inspiration dans son présent respectif tout en revendiquant une émancipation de celui-ci. Les transformations opérées par la fiction révèlent, dans une certaine mesure, les rapports au monde qui prédominent dans sa conjoncture socioculturelle<sup>82</sup>.

Dans un processus qui peut être mis en parallèle avec celui de l'étrangéisation, le travail de l'imagination confère aux faits réels des apparences irréelles. Le chercheur désirant retrouver l'essence de la réalité ayant été étrangéisée par la fiction doit trouver des moyens d'analyse qui lui permettent de repérer les mécanismes de «remodélisation» du réel dans la fiction et de «remobilisation» de la fiction dans le réel<sup>83</sup>. C'est dans cette optique que nous portons une attention particulière aux points de convergences et de divergences entre l'imaginaire photographique de McGinley et le monde occidental actuel. L'image de McGinley est construite de part en part, et donc chargée de signes à déchiffrer<sup>84</sup>. Son travail pousse la scénographie au rang cinématographique avec des mises en scène orchestrées par le choix délibéré des plans, la direction de ses modèles, et l'utilisation d'effets spéciaux rudimentaires<sup>85</sup>. L'artiste brouille les distinctions entre fiction et réalité pour faire advenir un monde pseudo-fictif qui s'érige en tant que documentation illusoire de sa vie rêvée, d'une expérience idéalisée ressortant de son imaginaire<sup>86</sup>.

---

81. Catherine Grall et Marielle Macé, *Devant la fiction, dans le monde*, Poitiers, La Licorne, 2009, p. 7-12.

82. Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 137-138.

83. Grall, *op.cit.*, Poitiers, La Licorne, 2009, p. 7-12.

84. Ruby Beesley, «Photography and the Pervasive Influence», *Aesthetica*, n° 34 (2010), p. 34.

85. Guggenheim Foundation, *op. cit.*

86. Bill Powers, «Interview with Ryan McGinley», *ryanmcginley.com*, 2012, [En ligne].

## LA RÉALITÉ HABITE LA FICTION

Contre toute attente, c'est dans la fiction que nous pouvons le mieux cerner le réel puisque les fictions se nourrissent de celui-ci pour se déployer dans l'hyperréalité<sup>87</sup>. Lacan stipule que le mensonge n'existe pas étant donné que la volonté même de transmuter le vrai trahirait une vérité d'autant plus authentique<sup>88</sup>. Ce même mouvement de métamorphose du réel opéré par la fiction dévoile lui aussi un désir d'émancipation ou de réinterprétation des conditions existantes. Selon Slavoj Žižek, « la fiction rend le désir palpable », c'est-à-dire qu'elle lui confère des apparences<sup>89</sup>. La possibilité d'accéder au réel par le biais de l'illusion réside dans la constatation que les projections de l'imaginaire reflètent intrinsèquement les fantasmes et désirs qui régissent les préoccupations à l'échelle sociétale. Serge Tisseron explique que « l'humain est mu par le désir de donner une consistance matérielle aux fantasmagories qui habitent son esprit<sup>90</sup> », et qu'il est naturellement porté à vouloir « aménager notre monde environnant à l'image de notre monde intérieur<sup>91</sup> ». Les univers fictifs déployés dans les arts visuels, la littérature, et le cinéma incarnent donc des modalités d'extériorisation des préoccupations qui occupent les mentalités dans une époque donnée.

Le chercheur qui se penche sur la fiction pour en soutirer une quelconque vérité peut y retrouver les traces de la conjoncture socio-culturelle lui ayant donné naissance. Agissant comme un paradigme, l'image fictive peut fonctionner à la manière d'une synecdoque<sup>92</sup>. Elle concourt symboliquement à l'évocation d'une partie pour un tout qui la transcende. Ainsi, elle « rend intelligible en son entier un

87. Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema*, documentaire, Royaume-Unis, Sophie Fiennes, 6 octobre 2006, 2 h 30 min.

88. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Seuil, 1990, p. 159.

89. Žižek, *op.cit.*

90. Serge Tisseron, *Rêver, fantasmer, virtualiser : du virtuel psychique au virtuel numérique*, Paris, Dunod, 2012, p. 13.

91. Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2003, p. 15.

92. Giorgio Agamben, *Signatura Rerum : Sur la méthode*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008, p. 34.

contexte historico-problématique bien plus large<sup>93</sup> ». Elle peut nous procurer les outils nécessaires pour émettre des observations sur la société, dans un mouvement d'énonciation performative<sup>94</sup>. L'élaboration délibérée d'un univers fictif chez McGinley ne ressort point d'une invention complètement extérieure au monde existant. Au contraire, celui-ci est un homme de son temps, dont les aspirations sont tout à fait symptomatiques de la période actuelle. En projetant visuellement ses propres désirs et fantasmes afin de mettre en scène sa « vie rêvée », il est conscient du rapport d'intersubjectivité qu'il suscite avec le récepteur : « *There is a sense of abandon, rebellion, youth and beauty to my work that attracts people because they want to be a part of that world*<sup>95</sup> ».

## L'UNIVERS UTOPIQUE DE RYAN MCGINLEY

L'expérience idéalisée qui se déploie dans l'univers imaginé de McGinley présente un univers paradisiaque où la jeunesse, la liberté, la légèreté, et la nature bucolique sont mises de l'avant. Ses modèles nus et dynamiques se meuvent sur une terre naturelle et primitive où règnent l'harmonie et la joie. L'artiste révèle ses désirs à l'origine de l'édification de ce monde imaginaire : « *I don't wanna make photos of something depressing. There's so much stuff in life that's such a drag enough that I just wanna sort of make this world that is sort of this utopia and just kinda you know just this happy place and make photographs of fun things you know. It's nice when things are fun*<sup>96</sup> ». Ce monde né de l'imaginaire de McGinley appartient définitivement à la longue lignée diachronique des utopies. Il s'agit d'un trope omniprésent dans la culture occidentale depuis des siècles. Dans sa définition la plus simple, l'utopie « réfère à un monde meilleur dans lequel les problèmes de notre condition

93. *Ibid.*, p. 9.

94. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions la Fabrique, 2008, p. 72.

95. Indigo Clarke, « Ryan McGinley : Poetry and Voyeurism », *Another Magazine*, 24 février 2014, [En ligne].

96. Richard Holand, « Episode 141 : Ryan McGinley/Chris Perez », *Bad at Sports : Contemporary Art Talk*, 11 mai 2008, [En ligne].

actuelle seraient transcendés ou résolus<sup>97</sup>». Il s'agit d'un lieu imaginé et non existant, et qui s'avère particulièrement révélateur puisque l'utopie souligne les limites et contraintes qui régissent le monde réel duquel on souhaite s'évader<sup>98</sup>. Le besoin d'imaginer un monde utopique implique forcément une critique de celui préexistant<sup>99</sup>. Le terme utopie comporte en lui-même une ambiguïté : son étymologie désigne simultanément « lieu du bonheur » et « lieu qui n'existe pas<sup>100</sup> ». Ainsi, l'utopie implique une certaine part d'impossible. Son élaboration hante l'imaginaire des hommes depuis l'Antiquité, articulant dans la littérature des mondes fantastiques où l'être humain aspire à un « bonheur parfait » par l'accumulation des positifs et l'élimination des négatifs<sup>101</sup>. Articulée à la manière d'un mythe où certains éléments du monde sont isolés, essentialisés, ou idéalisés, l'utopie est à l'image d'un procédé de réduction et de simplification de la complexité humaine.

## RÉFLEXIONS SUR L'UTOPIE CONTEMPORAINE

L'utopie contemporaine fonctionne à différents égards : elle peut combler un désir d'évasion, servir de critique de la société, et conférer une existence imaginaire et projective aux besoins non comblés. La construction d'un ailleurs idéalisé ouvre les dimensions du possible dans l'imaginaire. En s'écartant du réel, l'utopie se manifeste dans son extériorité et se définit dans sa différence<sup>102</sup>. Elle est le résultat d'un désaccord avec la réalité et projette plutôt un *non-lieu uchronique*, ce qui implique qu'elle est à la fois extérieure à l'espace et au temps<sup>103</sup>. Sans passé ni avenir, l'utopie opère une mise à distance de la réalité spatiotemporelle. De ce fait, elle accentue d'autant plus l'effet d'étrangéisation : sous le faisceau de sa métamorphose du monde, la réalité telle que nous la connaissons

97. Richard Noble, « The Utopian Impulse in Contemporary Art », dans *Utopias : Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery, 2009, p. 12.

98. *Ibid.*, p. 14.

99. Noble, *op.cit.*, p. 12.

100. Roger-Michel Allemand, *L'utopie*, Paris, Ellipses, 2005, p. 80-86.

101. *Ibid.*, p. 82.

102. Julien Freund, *Utopie et violence*, Paris, M. Rivière, 1978, p. 15.

103. Paul Ricoeur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », dans *Du texte à l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 60

nous apparaît étrange. McGinley propose un univers dans lequel le récepteur contemporain peut plonger et à partir duquel il peut poser un regard extérieur sur sa propre réalité.

Contrairement aux utopies modernistes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, les utopies contemporaines ne se veulent pas réalisables et sont plutôt destinées à demeurer dans le domaine de l'imaginaire<sup>104</sup>. Cette non-réalisation de l'utopie est tout à fait essentielle à son bon fonctionnement. Selon Maffesoli, « toute société a besoin de non-lieu *u-topos* qui, curieusement, lui sert de fondement<sup>105</sup> ». L'utopie incarne une dimension constructive permettant de systématiser de manière cohérente les envies et espérances propres à la doxa du monde présent. Dans son ouvrage *Utopie et violence*, Julien Freund compare l'utopie à un « effort d'ordonner rationnellement les capacités irrationnelles irrépressibles de la complexion humaine<sup>106</sup> ». Cette assertion appuie notre conviction selon laquelle l'utopie est une concrétisation fructueuse des mécanismes de subjectivité qui distinguent une époque donnée.

L'élan imaginatif de la rêverie entraîne l'individu contemporain dans ce que Matthias Zick Varul dénomme l'« engagement auto-illusoire » : parfaitement conscient de la dimension fictive et impossible de ses utopies, le sujet trouve une gratification dans l'expérience même du désir activé par un procédé d'identification qui se déclenche entre lui et l'objet de son désir<sup>107</sup>. Les « résonances inconscientes<sup>108</sup> » inhérentes aux images photographiques de McGinley s'activent dans la même dynamique. En soumettant les apparences aux désirs utopiques, ses photographies prennent dès lors la fonction de dispositifs qui contribuent au « réenchâtement du monde » par l'élévation du sujet en répondant à son fantasme

104. Freund, *op.cit.*, p. 15.

105. Michel Maffesoli, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 80.

106. Freund, *op.cit.*, p. 22.

107. Matthias Zick Varul, « Imaginative Hedonism », Dale Southerton (éd.), *Encyclopedia of Consumer Culture*. (En ligne).

108. Serge Tisseron, « Les imaginaires de la photographie », dans *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1996, p. 44.

d'inclusion subjective dans l'expérience idéalisée<sup>109</sup>. Même si celui-ci est au courant de l'aspect factice des représentations, rien n'empêche que ses sentiments devant l'image, eux, sont bien réels<sup>110</sup>. Éternel optimiste, McGinley invite le récepteur à se joindre à sa « célébration de la vie, du plaisir, et de la beauté<sup>111</sup> ». Dans son discours sur la « nécessaire utopie », Michel Martin souligne les potentialités constructives du rapport à l'idéal et les vertus émancipatrices de l'imagination<sup>112</sup>. Louis-René Des Forêts fait lui aussi l'éloge des effets bénéfiques de la fiction : « Là où la fiction se substitue au réel, le climat devient moins pesant, la vision plus large, l'être y respire enfin dans son élément et retrouve sans effort une liberté de mouvement qui le porte, se jouant des contraintes, au sommet de ses capacités inventives, sources elles-mêmes de vérité, pour autant que par une sorte de transmutation il fait de l'imaginaire son domaine inaliénable<sup>113</sup> ». Le récepteur est invité à rêver dans l'espace photographique qui fait « advenir des mondes<sup>114</sup> ».

## FONCTIONS DE L'ÉLAN UTOPIQUE EN ART

Le cas de McGinley n'est point isolé. Maints auteurs ont fait le constat d'un élan utopique dans la culture occidentale contemporaine. Cette démultiplication soudaine des modèles de l'utopie traduirait l'avènement accentué d'un désir de fuite des conditions existantes<sup>115</sup>. Étendues dans la longue durée, les survivances de certaines constantes dans l'utopie depuis l'*Arcadie* de Virgile nous informent de la nature profondément anthropologique du besoin d'évasion dans la nature humaine. Au cours de l'histoire, il est toutefois possible de repérer des résurgences ou intensifications ponctuelles des rêves utopiques qui se multiplient en moments de désespoir. L'idéalisation devient alors une force nécessaire pour

109. Tisseron, *op. cit.*, p. 46.

110. Varul, *op.cit.*

111. Gefter, *op. cit.*, p. 71.

112. *Ibid.*, p. 16.

113. Louis-René Des Forêts, *Ostinato*, Paris, Gallimard, 2000, 231 p.

114. Rouillé, *op. cit.*, p. 86.

115. Noble, *op.cit.*, p. 12-14.



survivre aux tourments de la société<sup>116</sup>. Dans l'époque contemporaine, l'utopie sert de recours devant les pressions du monde qui deviennent insupportables pour l'individu. Comme nous l'avons vu en introduisant le contexte du présentisme, l'individu contemporain subit les retombées angoissantes d'une société occidentale schizophrénique marquée par l'exacerbation des technologies, de l'information, et du capitalisme. Dans ce contexte, l'idéalisation devient un refuge instaurant une distance conceptuelle nécessaire au sujet qui désire se replier dans son imagination<sup>117</sup>. Rémi Oudghiri stipule que « pour mieux être au monde, il faudrait autant y prendre part que s'en soustraire<sup>118</sup> ». L'individu fuit temporairement le monde et ses maux, pour pouvoir ensuite mieux y revenir.

Le travail de McGinley s'inscrit dans un noyau d'initiatives artistiques actuelles au sein duquel la création est exploitée pour son potentiel émancipatoire. Le 20 janvier 2017 a eu lieu le J20 Art Strike, une grève nationale à la grandeur des États-Unis dans plus de 130 institutions culturelles et artistiques. Il s'agissait d'un acte de résistance symbolique où ces institutions fermaient leurs portes en signe de contestation à l'investiture de Donald Trump<sup>119</sup>. Malgré l'enthousiasme généralisé de cet acte de résistance, plusieurs musées ont choisi de faire le contraire. Plutôt que de fermer leurs portes, ils ont misé sur l'ouverture, le rassemblement, et le dialogue. Le Whitney Museum of American Art, par exemple, a été ouvert à tous et gratuit de 10 h à 22 h, avec des visites commentées, des animations, et des discussions ouvertes autour des œuvres de la collection afin d'échanger avec le public. Leur objectif était de faire du musée un refuge au sein duquel les gens pouvaient se recueillir et se rassembler<sup>120</sup>. Le Guggenheim a lui aussi opté pour une initiative

---

116. Michel Martin, *Hédonisme et responsabilité : Une éthique pour le plaisir*, Paris, De Boeck, 2009, p. 102-104.

117. *Ibid.*

118. Rémy Oudghiri, *Petit éloge de la fuite hors du monde*, Paris, Arléa, 2014, p. 144-145.

119. Noel W. Anderson, « J20 Art Strike: an invitation to cultural institutions », [En ligne], j20artstrike.org, 2017, (page consultée le 25 mai 2017).

120. Isaac Kaplan, « Rather Than Strike, Museums Open Their Doors Wider on Inauguration Day », *Artsy*, 19 janvier 2017, [En ligne], artsy.net, (page consultée le 25 mai 2017).

communautaire, en plantant une installation de l'artiste Yoko Ono à l'extérieur du musée, *The Wishing Tree*. Les passants étaient invités à participer à l'œuvre en écrivant un souhait sur un bout de papier et en l'accrochant dans les branches de l'arbre. Il y avait là une intention d'explorer les vertus libératrices de l'art, puisque l'arbre à souhait de Yoko Ono se manifeste en tant qu'invitation à l'idéalisation ou à la rêverie<sup>121</sup>.

Sans vouloir prétendre que l'art constituerait un antidote à part entière aux maux du monde, nous ne pouvons nier qu'en des temps difficiles, l'expérience esthétique que procurent les réalisations artistiques peut constituer un baume apaisant. Ces perspectives dans le monde des arts actuels sont innombrables et résonnent même jusqu'aux événements artistiques dans la ville de Québec. La huitième édition de la Manif d'art, biennale de Québec, avait pour thème «L'art de la joie». L'expérience de la joie, suscitée par la capacité qu'aurait l'art à nous faire voir ou vivre le monde autrement, y était perçue comme une forme de microrésistance. La commissaire Alexia Fabre explique qu'«aujourd'hui plus que jamais, face à la vague d'obscurantisme qui nous menace et qui cherche à nous terroriser, la joie est ciblée, attaquée, brutalisée, [...] [mais qu'] elle est une arme pour résister à ce qui nous submerge<sup>122</sup>». Le Mois Multi, festival d'arts multidisciplinaires et électroniques ayant également place à Québec, portait lui aussi un thème tout à fait connexe en 2017 : le réenchantement du monde passant par une reconfiguration de l'être-ensemble, du vivre-ensemble, et du faire-ensemble. Pour faire contrepoids aux diverses sources de désenchantement du monde actuel, on y présentait des installations et performances qui se voulaient des vecteurs d'interaction, d'engagement, et de participation des visiteurs. La commissaire Ariane Plante expliquait que dans la société actuelle de l'urgence, l'art serait un moyen de réinventer notre rapport au monde en nous

---

121. Graham Bowley, «Museums Chart a Response to Political Upheaval», *The New York Times*, 13 mars 2017, [En ligne], nytimes.com, (page consultée le 25 mai 2017).

122. MNBAQ, «Manif d'art 8 - La biennale de Québec», *MNBAQ*, [En ligne], mnbaq.org, 2017, (page consultée le 25 mai 2017).

incitant à nous «réunir pour résister, écouter, réfléchir, jouer, fêter, rêver, imaginer, construire...». Dans notre ère de cynisme généralisé, l'art aurait le pouvoir de s'insérer dans le quotidien comme «une bouffée d'air frais<sup>123</sup>».

L'univers utopique de McGinley est caractérisé par une grande cohérence iconique qui peut nous fournir des bribes de sens afin de mieux comprendre la société actuelle. L'artiste fait preuve d'une fascination manifeste pour la jeunesse. Il s'agit, pour lui, d'une période de la vie durant laquelle le poids de l'existence n'a pas encore écrasé l'individu et pour qui tout est encore possible<sup>124</sup>. Dans le régime actuel de l'urgence, l'homme du présent est plongé malgré lui dans le temps accéléré de l'instantanéité et de la fébrilité de la consommation<sup>125</sup>. Les sujets de McGinley sont, à l'inverse, isolés de la cacophonie urbaine pour prendre le temps de perdre leur temps en communion avec la nature. Libres de toutes les contraintes de la société, y compris de leurs vêtements, ceux-ci s'élancent et flottent en apesanteur dans une atmosphère légère déprise des oppressions contemporaines<sup>126</sup>. Le visuel de McGinley dégage une énergie primitive, témoignant d'un désir de retour à la simplicité dans un monde contemporain devenu trop complexe<sup>127</sup>. Dans le contexte de l'hypermédiatisation et de la surconsommation, le nouveau luxe qui fait rêver les masses est retourné à l'essentiel en vivant à contre-temps, en retrouvant une lenteur oisive libérée de toute responsabilité.

123. Ariane Plante, «Mot de la commissaire», *Productions recto-verso*, [En ligne], [mmrectoverso.org](http://mmrectoverso.org), 2017, (page consultée le 25 mai 2017).

124. Catherine Opie, «A conversation between Ryan McGinley and Catherine Opie», dans Ryan McGinley (éd.), *Ryan McGinley: Everybody Knows this is Nowhere*, catalogue d'exposition, New York, Dashwood Books, Team Gallery, 18 mars – 1<sup>er</sup> avril 2010, n.p.

125. Lipovetsky et Charles, *op.cit.*, p. 92-93.

126. Vince Aletti, «You and I», dans Ryan McGinley, *You and I*, New York, Twin Palms Publishers, 2001, n. p.

127. Rimanelli, *op.cit.*, p. 7-12.

## CONCLUSION

Si nous revenons à nos questionnements d'ordre épistémologiques et méthodologiques de départ, nous espérons que la démonstration qui s'ensuit sut convaincre les sceptiques de la pertinence intellectuelle de faire l'histoire du présent. L'exemple de McGinley se prête tout à fait à l'exercice de détour analytique par le monde de la fiction, cette dimension fictive est renforcée par le modèle conceptuel de l'utopie. Nous affirmons donc qu'il est possible de surmonter le handicap de la proximité temporelle pour produire de nouvelles connaissances sur une pratique artistique qui nous est contemporaine, surtout quand celle-ci active des procédés aussi signifiants et révélateurs que les photographies de McGinley. Il serait d'autant plus intéressant, dans le cadre de recherches futures, de décortiquer les paramètres complexes de la temporalité dans le modèle utopique. L'utopie, simultanément, tire vers un passé nostalgique, se déploie dans le présent d'un éternel retour, et engage une projection tournée vers un futur imaginé.