

Quelques mots sur la professionnalisation artistique

Charline P. William, Université du Québec à Montréal

Il serait difficile de nommer les particularités esthétiques et conceptuelles qui caractérisent l'art contemporain étant donné la grande diversité des pratiques artistiques qui le forgent. Plusieurs théoriciens de l'art y observent pourtant une certaine normalisation, qui se manifesterait entre autres dans le langage partagé par ses divers acteurs. Dans un article paru dans la revue *Inter : Art actuel* en 2015⁸⁰, l'artiste Anne Bertrand pointe du doigt l'institutionnalisation des centres d'artistes autogérés, qui lors de leur apparition dans les années 1970, devaient incarner des lieux de diffusion alternatifs aux musées et aux galeries commerciales. S'ils avaient pour objectif d'encourager la prise de risque et l'expérimentation, et d'en accepter les potentiels échecs, l'auteure estime toutefois que les centres d'artistes sont devenus de petits musées assujettis à la course aux subventions et à leurs exigences de rentabilité. L'historienne de l'art Anne-Marie Bouchard⁸¹ conclut quant à elle à l'échec de la critique institutionnelle, puisque les institutions incluent volontairement dans l'environnement muséal des pratiques artistiques et curatoriales qui les critiquent ouvertement. Dans ce contexte, il paraît difficile, voire inutile pour les artistes de critiquer une institution qui se montre a priori consciente de ses limites et ouverte à les dépasser. Si beaucoup d'artistes ont posé des actes subversifs dans l'objectif paradoxal de mieux s'intégrer aux instances de légitimation, il semble

⁸⁰ Anne Bertrand, « Canada - les centres d'artistes autogérés : un espace politique », *Inter : art actuel*, n° 119, 2015, p. 13.

⁸¹ Anne-Marie Bouchard, « La critique institutionnelle est un plat qui se déguste froid : pensées pour une réception lente », *ETC*, n° 95, 2012, p. 17.

aujourd'hui plus efficace de simplement accepter les règles du jeu telles qu'elles sont. Toujours selon Anne-Marie Bouchard, la principale stratégie employée serait l'utilisation d'un jargon standardisé mettant de l'avant les caractéristiques formelles du travail, alors que la démarche se targue bien souvent de traiter d'enjeux sociaux, politiques, philosophiques, autoréflexifs.

En débutant la maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), j'ai eu tôt fait d'observer plusieurs exemples de normalisation émergeant de mes collègues de classe, de mes enseignants, d'autres entités et individus de l'art contemporain, mais aussi de moi-même. Il m'a semblé nécessaire d'étudier la source de ce formatage, ses manifestations, ses raisons et ses conséquences. En m'inspirant du travail de l'enseignant en anglais langue seconde et chercheur en pédagogie linguistique William S. Sughrua⁸², j'ai employé la méthode auto-ethnographique pour mener mes recherches dans une perspective sociologique. L'écriture narrative telle qu'exercée par Maria de Jesus Agra Pardiñas⁸³ et Anne Robinson⁸⁴ m'a semblé être une méthode efficace pour recueillir des exemples de codes de conduite, d'incitations implicites ou explicites à adopter ces codes de conduite, ou encore de résistances face à ceux-ci. En tant qu'actrice du milieu que je cherchais à étudier, l'objectivité de mes observations me semblait d'emblée impossible. Il me fallait identifier dès le départ mon point de vue informé et orienté, et me résoudre à travailler avec celui-ci. J'ai donc noté plusieurs conversations et anecdotes vécues lors de

⁸² Voir William M. Sughrua, *Heightened Performative Autoethnography : Resisting Oppressive Spaces Within Paradigms*, New York, Peter Lang, 2016. Sughrua est chercheur et professeur titulaire à l'Universidad Autónoma Benito Juárez à Oaxaca au Mexique. Ses travaux s'appuient de manière ouvertement subjective sur ses expériences personnelles en tant que professeur d'anglais langue seconde et traitent de formes alternatives d'écriture académique, de pédagogie critique et de méthodologie de recherche qualitative.

⁸³ Voir Maria de Jesus Agra Pardiñas, « El Vuelo de la Mariposa : la Investigación Artístico-Narrativa como Herramienta de Formación », dans Ricardo Marín-Viadel, *Investigación en Educación Artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 127-150. Agra Pardiñas est professeure en didactique de l'expression plastique à l'Universidad Santiago de Compostela en Espagne. Ses recherches portent sur l'écriture narrative comme outil de production de connaissances, autant pour la recherche artistique que pour la recherche théorique.

⁸⁴ Voir Anne Robinson, « Underwriting : An Experiment In Charting Studio Practice », *Journal Of Visual Art Practice*, vol. 8, n^{os} 1-2, 2009, p. 59-74. Robinson est une artiste multidisciplinaire œuvrant principalement avec la vidéo, la peinture et la performance. Elle aborde les considérations temporelles de manière philosophique, perceptuelle et politique. Elle est maître de conférences à la Middlesex University de Londres en Angleterre.

mon parcours académique, dans ma vie professionnelle et dans mes moments de création, dans la mesure où ces éléments m'informaient sur ma problématique. Il m'était donc possible, par la distanciation que permettait l'écriture avec ces événements, d'effectuer une inspection rigoureuse de mes comportements et de ceux de mes collègues, de les analyser et d'identifier des automatismes intériorisés. L'ensemble de ces données m'a permis de poser un regard sociologique sur les normes que je cherchais à expliciter par un regard personnel sur les choses. Si ces données ont été puisées au départ dans la sphère plus ou moins intime, elles sont représentatives de phénomènes plus larges dans le milieu de l'art contemporain au Québec et dans les politiques culturelles mises en place. Le présent article a pour but de mettre au jour les mécanismes de normalisation au sein de l'université, en m'appuyant sur des situations observées lors de mes études à la maîtrise en arts visuels à l'UQAM.

La formation académique

Dans le cadre du programme de maîtrise, mes collègues et moi avons pris part à un séminaire de création, lors duquel la professeure avait invité une intervenante du milieu de l'art contemporain à participer à la critique collective de nos projets de fin de session. Le but était d'avoir un point de vue « extérieur » sur nos créations. J'avais présenté plusieurs gouaches de petit format, environ 8 ½ par 11, réalisées de façon spontanée et brute, contenant des propos crus et des couleurs aguichantes. Ma présentation orale, dans un jolal qui se voulait assez provocateur, avait mis le ton quant à la posture que je souhaitais adopter dans ma pratique artistique. Je cherchais à mettre en évidence le français dit international qu'on nous incite à employer dans le jargon de l'art contemporain, et à tourner en dérision les grandes thématiques abordées par les artistes dans leur texte de démarche. L'invitée m'avait alors demandé quelle était la différence, en tant qu'artiste à l'université en voie de professionnalisation, entre le travail que j'avais présenté et celui d'un adolescent. Il me semblait pourtant évident que je rejetais cette professionnalisation à laquelle elle faisait référence, et à laquelle elle insinuait toutefois que j'adhérais par défaut, puisque je m'étais inscrite dans un programme de deuxième cycle en arts visuels. Il n'y avait, selon elle, et

selon plusieurs de mes collègues, aucune crédibilité à remettre en question l'institution artistique alors que j'agissais à l'intérieur même de celle-ci.

Cette intervention m'avait laissée perplexe. De nombreux artistes avaient déjà posé des actes provocateurs et démontré une certaine immaturité dans leur pratique ou dans leur discours, artistes que nous avons d'ailleurs étudiés durant notre parcours académique. Je pense entre autres à la cynique vidéo *Painter* de Paul McCarthy⁸⁵, dans laquelle ce dernier, costumé de prothèses en caoutchouc lui faisant un nez, des oreilles et des mains énormes, se moque du personnage du peintre, de l'inspiration artistique et des relations avec les collectionneurs. Il s'agissait pour moi d'un exemple comme un autre d'un type de posture qu'il était possible d'adopter en tant qu'artiste. Son caractère dérisoire m'avait incitée, par la caricature peu flatteuse qu'il fait du système de l'art, à prendre conscience du rôle et de la responsabilité de l'artiste dans ce système. Cette vidéo faisant partie aujourd'hui de la collection de la prestigieuse Tate Britain de Londres, ce cas constitue par conséquent un exemple de l'accueil et de l'intégration de la critique institutionnelle à même l'institution artistique, et de sa potentielle futilité.

Il m'a néanmoins semblé que le programme de maîtrise privilégiait l'adoption de la posture de l'artiste-chercheur, dans la mesure où les étudiants étaient encouragés à critiquer des enjeux externes au champ de l'art. Par conséquent, plutôt que de remettre en question certaines normes disciplinaires admises comme nécessaires et acceptables, on nous enseignait davantage à les suivre, et à tourner notre attention vers d'autres enjeux considérés comme plus importants, plus actuels.

Dans le cadre d'un autre séminaire de création, le professeur avait invité un artiste à venir nous expliquer la façon de présenter nos projets pour des appels de dossiers. La méthode enseignée visait à faciliter la lecture des jurés et à nous assurer de mettre toutes les chances de notre côté en vue d'être sélectionnés. Selon cette stratégie, il était nécessaire de produire des images photographiques dans une résolution donnée et les mettre dans l'ordre chronologique de la réalisation des projets. Il fallait aussi s'exprimer de façon

⁸⁵ Paul McCarthy, « *Painter* », Londres, Tate Britain, 1995.

concrète sur notre projet d'exposition, parler des dimensions des œuvres et de leur inscription dans l'espace du lieu convoité. Je me souviens de m'être demandé en quoi la généreuse présentation de cet artiste allait nous aider dans la création artistique à proprement parler, ce qui m'avait pourtant semblé être l'objectif d'un séminaire de création. J'en ai donc conclu que le savoir-faire quant à la présentation de nos projets était devenu indissociable du savoir-faire artistique lui-même : on pourrait même dire qu'il le constitue.

Dans son désir d'objectivité et d'uniformité, ce mode de présentation numérique de nos projets d'exposition renforce un code langagier de l'art contemporain qui perd de vue sa posture idéologique. Une amie artiste, également étudiante à la maîtrise à l'UQAM, avait fait partie d'un jury pour un centre de diffusion en banlieue de Montréal. Une dame avait soumis son dossier, et les photographies de ses œuvres étaient en fait des photographies de la dame elle-même, tenant ses peintures dans ses mains, sourire aux lèvres, dans un boisé. Évidemment, cette dame n'avait probablement jamais suivi un cours universitaire sur le développement d'un projet de création. Quoique mon amie et moi ayons été fort amusées de la situation, je constatais que nos regards avaient été formatés par notre parcours académique. On nous avait toujours incitées à produire des images de nos œuvres sur fond blanc, réalisées en studio, avec un éclairage professionnel. Cela dans le but de mettre en valeur nos œuvres sans qu'elles ne soient contaminées par des éléments photographiques parasites, mais également dans un but implicite de reproduire l'espace idéalisé que constitue le cube blanc des espaces de diffusion, car c'est dans ces endroits que sont diffusées les pratiques des artistes professionnels, et non dans les boisés.

Le passage vers le milieu professionnel

Si ces exigences de normalisation se font sentir dès notre passage à l'université en tant qu'artistes plus ou moins débutants, c'est qu'elles sont calquées sur celles du milieu artistique dit professionnel et ses institutions. Un autre ami artiste a également fait partie du jury de sélection pour une galerie de Montréal. Pas moins de 180 propositions d'artistes avaient alors été reçues par la galerie, pour une douzaine de plages horaires disponibles, d'une durée d'environ trois semaines chacune. L'année suivante, la durée des expositions

avait augmenté, allant jusqu'à deux mois, et la galerie avait reçu autour de 270 propositions, pour environ six plages horaires. Les messages de refus qu'envoient les centres de diffusion aux artistes ayant soumis leur dossier comportent souvent ce genre d'information : il est toujours question du nombre croissant d'appelés et du nombre restreint de plages horaires disponibles, soulignant l'exclusivité des projets retenus et l'exclusion massive des non-retenus. Évidemment, un comité de sélection ne mentionnera jamais à un ou une artiste que son projet d'exposition a été rejeté parce que les photos de ses œuvres avaient été prises dans un boisé. Le secret d'une bonne présentation de projet se garde dans le cercle étanche de ceux qui font déjà partie de la communauté de l'art contemporain. Si cette exclusivité s'explique aussi et surtout par le peu de fonds disponibles et par les frais de montage, de transport et de cachet versé aux artistes, les espaces de diffusion se voient bien obligés, par prudence administrative et économique, de réduire année après année le nombre d'artistes sélectionnés, et de choisir ceux qui bien souvent ont déjà fait leur place dans le milieu.

J'ai pu observer un autre phénomène de normalisation artistique alors que j'ai été brièvement impliquée dans un centre de diffusion émergent. J'appréciais beaucoup ce lieu, car son caractère désinvolte et humoristique contrastait avec d'autres centres de diffusion qui se conforment davantage aux exigences du milieu de l'art. Plusieurs projets d'étudiants au baccalauréat, d'artistes émergents, ou encore d'autres groupes excentriques y étaient présentés. De même, le centre était non seulement excentré des pôles culturels très connus, mais il se situait en plus dans un quartier défavorisé. Puisque le centre survivait grâce aux frais de location exigés aux artistes qui exposaient, sa liberté artistique était assez grande. On se permettait d'utiliser un registre de langue familier dans les appels de dossiers et de location, d'employer du visuel humoristique *low-fi* et de performer un certain amateurisme dans les communications en général. Le centre existait déjà depuis quelques années, et ses membres fondateurs, pour la plupart eux aussi des artistes émergents, étaient épuisés par l'écrasant travail bénévole nécessaire à son fonctionnement, et cherchaient désormais les moyens de se verser, enfin, un salaire. La solution était bien entendu l'accès aux subventions, offertes par des organismes tels que le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. Il était nécessaire,

pour obtenir leur reconnaissance, de diluer l'essence même du centre pour en faire un organisme sérieux qui se mériterait les subventions convoitées. Lors de mon intégration à l'équipe, un projet d'exposition impliquant plusieurs artistes reconnus avait été mis sur pied, et les membres du centre espéraient que ce projet soit garant de sa crédibilité pour faire des demandes aux organismes subventionnaires. Ils pensaient ainsi pouvoir éventuellement cesser de diffuser les projets considérés comme amateurs, pour ensuite entrer dans le réseau des centres de diffusion reconnus comme professionnels, et obtenir enfin rémunération et légitimité.

Le théoricien de l'art Éric Le Coguiec⁸⁶ explique cette normalisation en brossant un portrait plus large de la communauté de l'art contemporain, en s'intéressant notamment au milieu québécois. Il observe l'adhésion de la plupart des organismes subventionnaires au paradigme de l'artiste-chercheur, mais aussi de la part des autres instances du milieu de l'art, soit les universités, les centres de diffusion et les individus mêmes. Cette adhésion commune et généralisée s'expliquerait entre autres par la proximité et la polyfonctionnalité des acteurs du milieu, et donc par l'homogénéité des références théoriques et artistiques qu'ils partagent. Ceux-ci fréquentent en effet les mêmes vernissages, lisent les mêmes périodiques et ont étudié dans les mêmes universités. Ils sont souvent à la fois artistes, chargés de cours, membres d'un jury et rédacteurs dans un périodique, ou encore coordonnateurs de centre d'artistes, commissaires et chercheurs. Les exemples sont nombreux et diversifiés, mais le résultat final l'est moins : on assiste conséquemment à une uniformisation des lieux de diffusion et des discours sur les pratiques, qui s'observe entre autres par l'exigence d'un texte de démarche pour la candidature des artistes à la plupart des bourses, des expositions, des concours et autres. Si cette exigence semble a priori constituer un exercice de monstration de la rigueur artistique, Le Coguiec estime toutefois qu'elle cache une autre exigence implicite : celle de parler aux membres du jury dans leur langage. Ce langage étant acquis dans la sphère universitaire, le passage de l'artiste à

⁸⁶ Éric Le Coguiec, « Comment cartographier les institutions artistiques au Québec ? », *L'Art même. Chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie-Bruxelles*, n° 59, 2013, p. 5-7.

l'université devient presque obligé s'il veut s'insérer dans le milieu de l'art dit professionnel.

Le jargon des experts

Alors que mes collègues de maîtrise et moi étions en fin de parcours en arts visuels à l'UQAM, le temps était venu de commencer à réfléchir au lieu d'exposition où présenter notre projet de fin d'études. Le pavillon Judith-Jasmin de l'université comporte un local destiné à la diffusion des projets des étudiants de deuxième cycle : le Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx). Beaucoup d'étudiants choisissent ce lieu par commodité, pour sa gratuité et pour des facilités logistiques, mais aussi administratives : aucun document visuel, texte de démarche, description de projet ni curriculum vitae n'est exigé pour l'occuper. Il suffit d'être étudiant à la maîtrise en arts visuels et de réserver sa plage horaire. Fait étonnant : le cahier de procédures du programme (édition 2008) n'encourage pas particulièrement le choix de ce lieu. Il y est d'ailleurs indiqué que, pour cette étape cruciale, l'étudiant peut sélectionner le lieu d'exposition « de son choix, que ce soit une galerie, un centre d'exposition, un musée, la galerie de l'UQAM ou un autre endroit, accessible au public et convenablement adapté au type de manifestation que veut mettre sur pied l'étudiant⁸⁷ ». Aucune mention donc du CDEx, et un accent surtout mis sur les lieux dont la programmation est établie par un appel de dossiers souvent un an d'avance, et parfois même deux... Il est donc simplement recommandé d'être prévoyant comme si l'acceptation du projet de l'étudiant dans ces lieux n'était qu'une simple question d'organisation.

Or il a semblé qu'il en allait tout autrement. Dans le groupe Facebook géré et alimenté par les étudiants à la maîtrise, une collègue a demandé, curieuse, si les autres étudiants annonçaient, dans leur texte de présentation de projet destiné aux lieux de diffusion, que le projet soumis correspondait à leur exposition de fin d'études. Les réponses

⁸⁷ S. a., *Cahier de procédures à l'intention des étudiantes et étudiants de la concentration création et de leur directrice, directeur de recherche*, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal, révisé le 5 mai 2008, p. 11.

étaient unanimes : il ne fallait surtout pas le dire, car les centres d'artistes étaient de moins en moins friands des projets de fin de maîtrise, puisqu'ils comportent en quelque sorte l'étiquette « pas encore professionnel ». Un professeur avait même formellement dit à une étudiante qu'il ne fallait pas le dire, sauf si on appliquait pour la Galerie de l'UQAM. Un autre étudiant a semblé soulagé d'avoir eu la réponse à une question qu'il ne s'était jamais posée auparavant : « Merci de poser ces questions *guys* ! Moi je clamais haut et fort que c'était mon projet de fin de maîtrise, convaincu que j'avais justement l'air beaucoup plus professionnel ! » Seuls quelques-uns connaissent la formule magique, qu'ils ont le pouvoir de transmettre ou non, et qui garantit ou du moins facilite l'entrée dans les lieux portant le sceau officiel de l'art contemporain.

De plus, il ne faut pas seulement déposer un texte de démarche artistique et un texte de description du projet d'exposition lorsqu'on fait une demande à un centre de diffusion. Il faut également fournir un curriculum vitae d'artiste, qui lui aussi est jugé selon un ensemble de codes implicites à respecter. Une question assez similaire a été posée par une autre de mes collègues dans le groupe Facebook : « *Guys*, est-ce que vous mettez le Forum dans votre CV ? » Le Forum recherche-crédation est un cours donné en fin de parcours dans le programme de maîtrise en arts visuels à l'UQAM, et qui se termine par une présentation orale de notre projet de recherche-crédation. Plusieurs acteurs du milieu de l'art y sont invités, car il s'agit d'une opportunité pour les étudiants de promouvoir leur travail alors que leur parcours universitaire tire à sa fin. Suivant le choix démocratique des étudiants, le forum de ma cohorte avait eu lieu dans un espace alors en voie d'ouverture. L'endroit était toujours en construction à la date réservée, et donc peu approprié à une activité académique d'une telle importance, du moins selon certains d'entre nous. Une étudiante a répondu à la question posée par notre collègue sur Facebook en suggérant de ne pas indiquer cette expérience dans son CV, puisque la qualité du lieu laissait à désirer. Un autre étudiant a renchéri quant à lui sur le fait qu'il est préférable de retirer les expériences académiques du CV, puisqu'elles ne constituent pas des accomplissements professionnalisants, mais bien des passages obligés de la vie universitaire. L'étudiante ayant posé la question a constaté qu'outre ses expériences universitaires, elle avait peu d'éléments à indiquer dans son CV. Elle se trouvait donc « en retard » par rapport à ses collègues plus expérimentés,

qui avaient quant à eux non seulement un curriculum déjà beaucoup plus garni et convaincant, mais qui connaissaient aussi les secrets d'un CV d'artiste efficace.

Conclusion

La bienveillance de mes professeurs, des artistes qu'ils ont invités et de mes collègues de classe, de même que ma propre participation active au milieu de l'art, m'ont amenée à intérioriser plusieurs normes qui semblent tellement aller de soi qu'elles deviennent difficiles à remettre en question, voire impossibles à identifier. Ces normes se manifestent dans des démarches artistiques auxquelles on exige d'inclure les thématiques considérées comme pertinentes par une communauté artistique homogène et dans des CV qui témoignent des accomplissements jugés légitimes par cette même communauté.

Les cas de figure exposés dans cet article tendent à mettre au jour une obligation implicite du milieu : au contraire des travailleurs ordinaires, il semble préférable pour les artistes aspirants au titre de « professionnel » d'invisibiliser leur passage à l'université, paradoxalement hautement nécessaire pour entrer dans le cercle très sélect du milieu de l'art dit professionnel. Les accomplissements listés sur le CV, dans la biographie ou la démarche devraient laisser croire que leur formation académique n'y est pour rien, que ce n'est pas là qu'ils ont appris à jouer le jeu, mais qu'ils sont plutôt entrés *naturellement* dans le système de l'art, que beaucoup vont même jusqu'à qualifier d'« écosystème⁸⁸ », pour en bonifier l'aspect naturel. Rien n'oblige bien entendu à adhérer à ce type de professionnalisation académique, ni même à l'idée de la professionnalisation de l'artiste en tant que telle, mais il devient difficile de reconnaître d'autres modes de reconnaissance du travail artistique quand tous les modes en place se définissent par et pour ce modèle de réussite individuelle.

⁸⁸ Éric Le Coguiéc, « Comment cartographier les institutions artistiques au Québec ? », *art. cit.*, p. 5.

Bibliographie :

- BERTRAND, Anne, « Canada – les centres d'artistes autogérés : un espace politique », *Inter. Art actuel*, n° 119 (*Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs*), hiver 2015, p. 13-15.
- BOUCHARD, Anne-Marie, « La critique institutionnelle est un plat qui se déguste froid. Pensées pour une réception lente », *ETC*, n° 95, 2012, p. 16-21.
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1987.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992] 1998.
- DAY, Meagan, « Under Neoliberalism, You Can Be Your Own Tyrannical Boss », *Jacobin Magazine* [en ligne], mis en ligne en 2018, URL : <https://www.jacobinmag.com/2018/01/under-neoliberalism-you-can-be-your-own-tyrannical-boss>.
- DELAGE, Agnès, « Résister dans l'extrême conformité. L'œuvre du plasticien Santiago Serra, Espagne/Amérique latine (1990–2008) », *Pandora : Revue d'études hispaniques*, département d'études hispaniques et hispano-américaines, Université Paris 8, n° 8, 2008, p. 277-296.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*, México, Siglo XXI editores, 1979.
- GOUADAIN, Daniel, « La nouvelle main invisible. À propos des pratiques de notation », *Le Débat*, n° 172, novembre et décembre 2012, p. 51-63.
- GUBA, Egon G., LINCOLN, Yvonna S., « Competing paradigms in qualitative research », *Handbook of qualitative research* Thousand Oaks, Sage, 1994, p. 105-117.
- HAMPTON, Steven Michael, *Bad Painting and Kitsch*, mémoire de maîtrise, Riverside, University of California, 2011.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.
- , *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- HELGUERA, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, México, Tumbona Ediciones, 2013.
- LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009.
- LE GOGUIEC, Éric, « Comment cartographier les institutions artistiques au Québec ? » *L'Art même. Chronique des arts plastiques de la fédération Wallonie-Bruxelles*, n° 59, 2013, p. 5-7.
- MCCARTHY, Paul, « Painter », Londres, Tate Britain, 1995.
- PARDIÑAS, Agra, JESUS, Maria de, « El Vuelo de la Mariposa : la Investigación Artístico-Narrativa como Herramienta de Formación », *Investigación en Educación Artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 127-150.
- ROBINSON, Anne, « Underwriting : An Experiment In Charting Studio Practice », *Journal Of Visual Art Practice*, vol. 8, n°s 1-2, 2009, p. 59-74.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- SUGHRUA, William M., « The Pretender. A Challenge to Academic Writing », *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, vol. 11, n° 5, 2011, p. 483-497.

- Sughrua, William M., « Can I Have a Voice in the Nation's Classroom ? », *Qualitative Inquiry*, vol. 19, n° 2, février 2013, p. 131-143.
- , *Heightened Performative Autoethnography. Resisting Oppressive Spaces Within Paradigms*, New York, Peter Lang Publishing, 2016.
- SIROIS, Dominique, *Art contemporain : la fin de la subversion*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.
- TOSCANO, Javier, *Contra el arte contemporáneo*, México, Tumbona Ediciones, 2014.
- TRÉMEAU, Tristan, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *L'Art même* [en ligne], n° 19, s. d., consulté le 28 avril 2021, URL : <http://www.lartmeme.cfwb.be/no019/pages/page3.htm>.
- TROYAS, Alain et ARRAULT, Valérie, *Du narcissisme de l'art contemporain*, Paris, Éditions L'Échappée, 2017.