

Recherches sociographiques



Présentation

Andrée Fortin

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056689ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056689ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fortin, A. (1992). Présentation. *Recherches sociographiques*, 33(2), 169–178.
<https://doi.org/10.7202/056689ar>

PRÉSENTATION

Andrée FORTIN

Images, par opposition à institution, réception, production culturelle, industries culturelles, politiques culturelles, artistes et producteurs, théorie. Images comme imaginaire social.

Ce numéro est consacré à la culture et à l'art québécois actuels, c'est-à-dire des années 1980. Les œuvres y sont examinées, sans que ne soient récusées pour autant l'approche institutionnelle, l'étude de la production artistique et en particulier des conditions de vie des artistes, non plus que l'analyse de la réception ou de la fortune critique. Ces aspects de l'activité artistique ont été abondamment traités dans les dix ou vingt dernières années (voir bibliographie), à un point tel que les études sur l'art portent désormais presque exclusivement sur sa production (dans les trois temps du produire-crée, produire-montrer, produire-légitimer), ou sa réception, les œuvres n'étant plus abordées que par la sémiologie¹.

L'analyse des œuvres a été délaissée tant par les sociologues, qui ont scruté les industries culturelles ou le statut de l'artiste, que par les historiens de l'art et de la littérature, qui ont découvert, à la lecture de Bourdieu, le rôle de l'institution. S'il est impossible de parler des œuvres comme on le faisait avant de cerner le poids des dites institutions, et avant que la culture ne soit devenue une industrie soutenue par des politiques, tablant sur ces acquis, il doit bien être possible d'en parler à nouveau. Cela est d'autant plus urgent que pendant que les chercheurs se consacraient à l'étude du «monde de l'art» pour parler comme BECKER (1982) ou du «marché des biens symboliques» selon l'expression de BOURDIEU (1979), les œuvres ont muté, et les années 1970-1980 ont souvent été qualifiées de postmodernes.

1. Une exception notable: le tout dernier numéro de *Anthropologie et sociétés*, 16, 1, 1992, consacré aux «Pouvoirs de l'image».

Caractérisation du postmoderne

D'abord appliquée à l'architecture, cette étiquette a gagné l'ensemble des champs artistiques. Le terme est polysémique ; mais encore ? Il n'y a pas que l'art qui soit en cause ; seraient dépassés autant le modernisme culturel que la modernité philosophique. Ainsi FREITAG (1986) affirme que la société actuelle, postmoderne, tend vers le mode de régulation décisionnel-opérationnel, et se distingue fondamentalement de la modernité, à la régulation politico-institutionnelle, et plus encore la société traditionnelle et sa régulation culturelle-symbolique. Pour d'autres, comme HABERMAS, qui pourraient être qualifiés de néo-modernes, le projet de la modernité — l'auto-institution explicite et consciente du social — n'est pas encore achevé². Je n'essaierai pas ici de définir théoriquement, *a priori*, ce qu'est le postmoderne en art et ses liens avec la postmodernité philosophique, mais plutôt de le décrire, de le caractériser, suivant en cela une démarche analogue à celle de BAUDRILLARD, signataire de l'article « Modernité » dans l'*Encyclopedia Universalis*.

Je retiendrai quatre caractéristiques de ce postmodernisme artistique. La première : l'éclectisme stylistique. Par opposition à la *tradition du nouveau*, selon le titre de l'ouvrage de ROSENBERG (1962), à l'histoire cumulative de l'art, plusieurs proclament la fin des avant-gardes. *L'histoire de l'art est terminée* (FISCHER, 1981) au sens où coexistent tous les styles. On a caractérisé le post-modernisme par ses emprunts à tous les styles précédents, sous le mode éclectique, ce qui entraîne l'autoréférentialité et un certain humour de l'emprunt et de la citation. La synthèse étant chaque fois personnelle, cela amène un retour du sujet individuel par opposition au sujet collectif : « retour du je » comme on dit souvent, expression d'un narcissisme ambiant, sociétal (LASCH, 1979). Cela s'accompagne de l'éphémérité, voire de la dématérialisation des œuvres (art conceptuel, au sens large) et de l'importance accrue de la signature. Depuis Marcel Duchamp, l'art est ce qui porte la signature d'un artiste ; cela culmine dans la performance, où l'œuvre — l'objet — disparaît, et ne demeure que l'artiste dans son rapport au spectateur. BOURDIEU dans sa « Contribution à la théorie de la magie » (1975 : 20-24) définit l'artiste comme un nouveau Crésus : tout ce qu'il touche, tout ce qu'il fait, est de l'art ; à la limite, l'artiste devient lui-même matière artistique. Bourdieu parle à cet égard d'alchimie, de transsubstantiation, opération par laquelle un artiste confère à un objet le statut d'œuvre d'art.

La formule qui résumerait le mieux cette première caractéristique de l'art postmoderne, c'est : la fin de l'histoire de l'art va de pair avec un renouveau de l'histoire des artistes. Qui est artiste, comment le devient-on ? Au Québec, de nombreux travaux ont été consacrés à ces questions ; notamment ceux de BERNIER et PERRAULT, 1985 ; FOURNIER, 1986 ; LACROIX, 1990.

La seconde caractéristique de l'art postmoderne, plus ou moins dans le prolongement de la première, serait non plus l'éclectisme des styles mais l'hybridation des

2. Un résumé succinct des débats entre post et néo-modernité se trouve dans TODOROV, 1990, et une analyse approfondie dans RUBY, 1990.

genres. Peinture et sculpture sont de plus en plus associées sous la rubrique arts visuels où avec la photo et le dessin elles s'intègrent souvent en installations éphémères. Danse, musique, théâtre, sculpture engendrent des performances (MARTIN et ROBERTSON, 1991). C'est l'époque de la *fusion des arts* pour reprendre le nom d'un groupe d'artistes montréalais de la fin des années soixante (ROBILLARD, 1973). Ce phénomène a trouvé de nombreux apologistes, en particulier dans des revues comme *Inter* ou *Parachute*, mais peu encore d'analystes, au Québec toujours.

La troisième caractéristique découle en quelque sorte des deux précédentes : c'est la déterritorialisation de l'art, tant dans sa production, sa « monstration » que sa légitimation. La fin des avant-gardes est aussi celle des métropoles, car qu'était la métropole sinon le lieu de l'avant-garde ? Désormais, pour paraphraser FEYERABEND, « *anything goes* » anywhere. Certaines formes d'art apparues dans les dernières années, *copy art*, *mail art*, installations, performances, par exemple, incarnent par excellence cette caractéristique : facilement transportables, et à peu de frais, elles se font volontiers nomades comme l'affirment leurs défenseurs, et à ce titre jouent un rôle important dans la création de réseaux internationaux. Cette dissolution des métropoles, et les réseaux tissés à partir du Québec ont été abondamment décrits et analysés par Guy DURAND au fil des pages des revues *Intervention* puis *Inter*. En général, dans tous les genres artistiques, depuis une dizaine d'années, l'heure est à l'interculture et non plus à l'avant-garde : les artistes se situent dans l'espace — planétaire — avant que dans le temps — dans l'histoire. Exemplaires à cet égard : le projet de la revue montréalaise *Vice-Versa*, trilingue, ou de la *Lettre internationale*, qui connaît des éditions en neuf langues.

Enfin, la légitimité se déplace non seulement dans l'espace géographique, mais encore au sein de chaque discipline. Cette quatrième caractéristique pourrait être nommée : fin des monopoles de légitimité. Elle recouvre l'émergence de nouveaux genres et, parallèlement, de nouveaux modes de reconnaissance de la légitimité, de nouveaux lieux de critique. En littérature par exemple, la paralittérature et des genres mineurs d'autrefois comme la nouvelle deviennent de plus en plus importants, en quantité et en qualité ; dans les années 1980 ne naissent à peu près pas de revues de poésie, certaines disparaissent, comme *Les Herbes rouges* ou *La Nouvelle Barre du jour*, et ce sont des revues de nouvelles, contes et récits comme *XYZ* ou *Stop* qui sont lancées. Fleurissent la science-fiction et le fantastique. Il s'agit aussi bien de nouveaux créneaux pour de nouvelles générations d'artistes que d'une nouvelle sensibilité artistique qu'on peut rattacher aux deux premières caractéristiques.

Règne de l'éclectisme, de l'éphémère, et de l'individu. Imaginaire éclaté, fragmenté, hybride. Brouillage des légitimités artistiques. Quelle est l'insertion de cet art dans le social ? Le rapport au temps et à l'espace n'est plus celui de l'art moderne qui s'inscrivait dans une histoire longue et dans un espace précis, celui de la métropole artistique. Ces bouleversements font surgir la question : qu'est-ce que l'art ?

Tentatives de définition de l'art

La *Roue de bicyclette* et la *Fontaine* de Marcel Duchamp sont des repères importants dans l'art du XX^e siècle. Pourtant, avant qu'il ne les expose, ce n'étaient pas des objets artistiques, et il existe des millions d'autres roues de bicyclettes et fontaines qui ne sont pas devenues pour autant des œuvres d'art. Qu'est-ce donc que l'art ? Ce que font les artistes, comme l'évoquent les expressions de « magie » ou « d'alchimie » utilisées par BOURDIEU, mais encore ? SARTRE déclare au sujet de la littérature : « Écrire, c'est à la fois dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la générosité du lecteur »³. Dans la présentation d'un numéro de la revue *Anthropologie et sociétés* sur l'esthétique, SCHWIMMER (1986) affirme dans le même sens que l'objet esthétique sert à définir le monde.

Mais ces définitions ne permettent pas de trancher sans ambiguïté à propos d'un objet s'il s'agit ou non d'une œuvre d'art ; sociologiquement parlant, on n'en trouve pas d'autres que « l'art, c'est ce qui est socialement défini comme art », ou ce qui revient au même « l'art, c'est ce que font les artistes reconnus » (BECKER, 1982 ; EAGLETON, 1983). Avatar postmoderne ? Non car cette difficulté à définir l'art ne concerne pas que la situation occidentale actuelle. L'anthropologue Nancy SCHMITZ, dans le cadre d'une réflexion transculturelle (1984) propose la définition suivante de l'art : « 1- objets visuels (faits par des êtres humains) ; 2- qui témoignent d'un haut degré d'habileté technique (telle que reconnue par la société en question) ; 3- et qui répondent aux normes fixées par la société quant à la justesse de leur réponse aux besoins déterminés ».

Cette définition, ou plutôt cette non-définition, renvoie à la question de savoir comment une société en arrive à définir l'art de telle ou telle façon, et aboutit logiquement à une sociologie de l'institution (c'est-à-dire une étude des genres, de la formation et du statut de l'artiste, des instances de légitimation...), tout en éloignant de l'imaginaire et des œuvres. Mais il semble impossible de poser une définition interne de l'art ; l'art est éminemment social.

Nous parvenons ainsi à deux conclusions apparemment contradictoires : apolitisme du postmodernisme, ou du moins dimension collective dévaluée par rapport à l'individuelle ; mais définition essentiellement sociale de l'art. Comment réconcilier ces deux visions ?

Art et société

Si l'art est ce que font les artistes, ceux-ci ne font pas n'importe quoi, d'autant moins qu'ils sont de plus en plus diplômés en art. L'art actuel est souvent considéré comme dépolitisé ou apolitique dans la mesure où il ne s'insérerait plus tant dans une formation sociale, comme on disait autrefois, que dans le village global, grâce aux

3. SARTRE, 1948 : 76.

nouveaux moyens de communication, leur rapidité et leur prix abordable. Toutefois il ne rejoint pas tous les villageois : les créneaux s'y font de plus en plus étroits, les affinités de plus en plus électives et sélectives (en cohérence avec le retour du « je »). Se multiplient les créneaux et les réseaux internationaux associés, de la bande dessinée, à la performance ou à la poésie sonore. Ces derniers genres n'ont pas été cités au hasard : à l'instar de la peinture ou de la sculpture, ils traversent aisément les frontières linguistiques ; cependant, ils voyagent à frais bien moindres.

Narcissisme ? Apolitisme ? Triomphe du créneau, du micro-milieu spécialisé ? Ce n'est pas si simple. Deux choses doivent retenir l'attention avant de porter un jugement. Depuis une dizaine d'années toujours, certaines œuvres ont suscité des controverses alors que d'autres ont rallié des consensus. Évidemment rares sont-elles à avoir ainsi retenu, positivement ou négativement, l'attention, et les polémiques se sont fait entendre plus vigoureusement que les consensus. Mais il faut s'y arrêter à cause de leur exemplarité : qu'est-ce qui retient l'attention du public ?

Si dans la dernière décennie plusieurs polémiques ou controverses ont débordé le milieu artistique, les œuvres à leur origine ne se voulaient pas nécessairement d'avant-garde même si elles s'inscrivaient dans l'art contemporain ; elles concernent presque toutes la sculpture, par excellence l'art de la place publique. La sculpture *Terre et femme* de Ronald Thibert, à l'extérieur du Musée Louis-Hémon de Péribonka, inaugurée en 1986, a été rebaptisée par les mauvaises langues *L'Hymen de Maria Chapdelaine*. En 1987, le maire et le conseil municipal décident de recouvrir ladite sculpture, qui ne sera découverte qu'à la suite de procédures légales de l'artiste. Qu'est-ce qui est en jeu : l'esthétique ? l'obscénité ? la recherche de visibilité régionale ? Cette dernière interprétation est celle de la journaliste saguenayenne Andrée SAVARD (1988). Même à l'intérieur du musée l'art choque : David Naylor a vu son exposition de sculptures au Musée du Québec provoquer un débat à la une dans le cahier Arts et Spectacles du *Soleil* le 21 novembre 1981 (p. F1 et F2). Cinq journalistes « de l'équipe des Arts et Spectacles » de ce journal s'expriment sur l'exposition sous le titre général « Faut-il exposer des madriers au Musée... ? » Et comment passer sous silence la controverse au tournant des années 1990 sur l'acquisition par le Musée des Beaux-Arts du Canada de *Voice of fire*, œuvre de Barnett Newman, datant de 1967. Ces controverses, en règle générale, portent sur le contenu : l'hymen de Maria ; des madriers semblables à ceux provenant du *Castor bricoleur* pour Naylor ; trois bandes de couleur pour la toile de Newman⁴, mais aussi sur les sommes consacrées à l'acquisition ou l'exposition et le fait que ce montant ait été versé à un artiste américain dans le cas de Newman. Le débat porte donc sur la circulation des œuvres et sur leur statut d'œuvre d'art. L'art est ce qui est socialement défini comme art, et le public ne s'en remet pas entièrement au jugement des experts, d'où la controverse.

4. DE DUVE, 1990, relate que de nombreuses personnes ont « copié » l'œuvre de Newman, par dérision et pour protester contre son acquisition par le Musée.

Il faut également parler des œuvres qui plaisent à un large public. Au Musée du Québec, l'exposition des collages de Prévert (1987) semble avoir remporté la faveur populaire. En général, l'art postal (*mail art*) rejoint également un public étendu⁵. Mais le meilleur exemple d'art qui a su sortir du musée au Québec et plaire à un public non convaincu à l'avance est *Agrotexte* de Jean-Louis Fréchette, poème labouré par quinze maîtres laboureurs à Saint-Ubalde (Portneuf) lors de festivités populaires ayant remplacé pour l'occasion le Festival de la patate de cette municipalité (FRÉCHETTE, 1983). Il faut noter que Fréchette, concepteur et animateur de l'événement, a été dépassé par la situation : les laboureurs ont pris l'initiative de faire produire un poster souvenir où on les voit tous les quinze ainsi que leur œuvre. Deux textes de ce numéro (CHAMBERLAND et DURAND) font allusion à *Agrotexte*, ce n'est sans doute pas un hasard. Les traits marquant les œuvres qui plaisent : la possibilité pour le public de se les approprier symboliquement — et aussi personnellement car il est possible non seulement d'y trouver du plaisir esthétique, mais pourquoi pas d'en produire de semblables — et leur dimension ludique — par opposition à l'ascèse de l'art contemporain, « conceptuel » au point que le plus souvent il doit s'accompagner d'un discours qui en éclaire le sens (ELLUL, 1980). En fait les caractéristiques de cet art « qui plaît » recoupent en grande partie celles de l'art populaire (DURAND, 1976).

L'art s'inscrit encore dans la cité (polémiques, éclatement des métropoles), mais selon un mode différent. Ce qui change, ce n'est pas tant le rapport entre les artistes et leurs œuvres d'une part et la cité d'autre part, que la cité elle-même. Autrement dit, le rapport au politique se transforme parce que le politique se modifie.

Je reprends ici les conclusions d'une recherche dont j'ai déjà publié un extrait dans ces pages (FORTIN, 1990) et qui débordent le champ des revues sur lesquelles elles reposent. J'ai alors observé trois moments du rapport au politique, correspondant à trois moments du politique. Dans la période de la prémodernité québécoise, au XIX^e siècle et au début du XX^e, le politique était absorbé par la politique partisane et ses controverses. Pour éclairer les débats partisans qui font rage, intellectuels et artistes entendent diffuser des lumières ; ce sont les porteurs de flambeau à travers la mêlée, ils sont partie prenante des débats qu'ils éclairent de la sorte. La modernité (*grosso modo* à partir de la fin de la Première Guerre mondiale) a vu le politique se dissocier de la politique ; on parle de moins en moins de partis, de plus en plus de projets de société. Le lieu du politique est au-dessus de celui de la politique ; les intellectuels sont des phares. Persuadés que les idées mènent le monde, ils agissent en tant qu'experts, démystificateurs ; cela aboutit à la certitude de l'efficacité de la parole, sans aucune médiation politique ou de l'élite (dire le monde pour le changer, l'imagination au pouvoir, la juste ligne au poste de commande). Quand on songe à l'engagement des intellectuels et à l'art engagé, c'est à cette période que l'on fait

5. Pour quitter un moment l'art québécois, je mentionnerai l'exposition de sculptures-machines de Tinguely au Musée Goerges-Pompidou, à Paris à l'été 1989, qui a fait la joie de tous, jeunes et moins jeunes. Ces sculptures, assemblages de rebuts les plus divers, se mettent en mouvement par des manettes que le public peut actionner.

explicitement ou implicitement référence, mais elle est déjà derrière nous. La période actuelle aurait débuté vers la fin des années 1970, le politique est désormais situé ailleurs que dans les projets de société: dans le quotidien, dans des pratiques à la marge. Il apparaît que le privé est politique et les intellectuels en sont les miroirs. La lumière ne vient plus d'eux, ils la reflètent; qui plus est, ils en reflètent chacun seulement une parcelle. On rejoint ici les considérations précédentes sur le narcissisme, l'éphémère, l'hybridation et le brouillage des légitimités; ce ne serait pas là une idiosyncrasie du monde de l'art, mais l'aboutissement d'une transformation du politique.

Ce qui s'applique au monde des revues ne peut être transposé sans nuances aux artistes; mais qui font les revues culturelles sinon les écrivains et les artistes? Et comment s'étonner de ne pas trouver d'art engagé dans les années 1980 si ce qu'on cherche est un art engagé à la mode des années antérieures?...

Ce nouveau rapport au politique ne s'établit pas seulement au Québec. Mais quelles formes spécifiques y prend-il? Qu'est-ce que cela nous apprend, au delà des œuvres, sur le Québec, sur sa culture, sur son identité culturelle, sur son imaginaire collectif?

Images du Québec des années 1980

Ce numéro propose différents regards sur les arts et la culture des années 1980. Nos collaborateurs sont allés voir là où on s'attend le plus à trouver l'art postmoderne: en architecture, bien sûr, puisque c'est là que cela a été «inventé» (GERMAIN et LATOUCHE). La télévision est par excellence l'incarnation de l'éclatement postmoderne, avec ses clips, ses topos bien minutés auxquels répond le pitonnage des téléspectateurs, à la fois isolés devant leur écran et en contact instantané, ou presque, avec toute la planète. Catherine SAOUTER affirme que le mode télévisuel de narration est en train d'infiltrer, «d'informer» d'autres genres: le cinéma, la bande dessinée et même le roman. Quant à la poésie, elle s'en est ressentie de plusieurs façons; non seulement comme on pouvait s'y attendre par le retour des sujets mais par un recours à l'oralité, à la performance et à l'objet poétique, donc à un langage translinguistique, planétaire.

À l'analyse de ces formes d'art, l'inscription sociale et même l'engagement des artistes dans les débats sociaux et politiques apparaissent. Comment se surprendre alors, en creusant du côté de celles qui ont entraîné des controverses, de retrouver cette insertion dans la cité? La photo a ainsi été passée en revue puisque c'est dans les vingt dernières années qu'elle a véritablement été annexée au champ artistique, non sans débats sur sa fonction sociale: on serait passé du photo-reportage, d'emblée politique, au narcissisme. Mais selon LEMAY, s'il y a narcissisme, il y a aussi engagement social. La sculpture devait s'être considérée à cause des controverses rapidement évoquées plus haut et de son inscription sur la place publique (DURAND); la nouvelle aussi, paragenre et paralittérature (LORD) qui détrône la poésie chez les

jeunes écrivains. L'essai qui rend compte de ces nouvelles tendances culturelles et artistiques a aussi changé, comme le fait remarquer François DUMONT dans une note critique sur la collection «Papiers collés» aux Éditions du Boréal.

Pour le dire autrement, deux catégories d'images retiendront notre attention dans ce numéro: images qui nous entourent et qu'on ne voit plus, ou dont le sens échappe; images qui piquent la curiosité ou suscitent la controverse. Espaces, écrans, littérature.

Certains textes sont très descriptifs; il fallait prendre acte de la mutation des images, les répertorier. Ensuite se pose la question: ces images sont-elles spécifiquement québécoises ou participent-elles à un mouvement transculturel, post-moderne? Il est trop facile de répondre que c'est dans la mesure où elles sont québécoises qu'elles peuvent accéder à l'universel. Ceci dit, l'art postmoderne est caractérisé par le retour des sujets individuels qui travaillent à partir de leur quotidien, de leur espace propre qui n'est pas nécessairement celui des métropoles. Un retour de la lisibilité, dans la poésie et la nouvelle (et dans la peinture qui tendanciellement redevient figurative), accompagne paradoxalement un dépassement de la langue dans la poésie sonore par exemple, pour accéder à un code translinguistique.

Les articles de ce numéro font état de fragments, ceux de la nouvelle ou de l'essai-collage, ceux de la télévision ou ceux qu'on intègre dans un environnement photographique, mais partout, un acteur/narrateur/auteur circonstancié, bien ancré dans la réalité d'ici, sans s'y être englué: images de corps d'hommes et de femmes, de fleuve et de ville. L'environnement et le contexte de la sculpture ou de l'architecture, la circonstance de l'essai, le quotidien du poète, du photographe ou du nouvelliste, tout cela ne peut que renvoyer au Québec. En ce sens, le postmoderne favorise l'expression des particularismes autant que les rencontres transculturelles, et rend désuet, ou du moins relance en des termes différents, le vieux débat sur la québécoité ou l'internationalisme de l'art d'ici. Nous présentons quelques pièces au dossier. Le débat reste ouvert.

Andrée FORTIN

*Département de sociologie,
Université Laval.*

BIBLIOGRAPHIE

- ANCTIL, Pierre, LÉON BERNIER et ISABELLE PERRAULT (dirs), «Présence de jeunes artistes», *Questions de culture*, 8, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, «Modernité», *Encyclopedia Universalis*, tome 15: 552-554, 1989.
- BECKER, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982.
- BERNIER, LÉON et ISABELLE PERRAULT, *L'artiste et l'œuvre à faire*, Québec, I.Q.R.C., 1985.

- BOURDIEU, Pierre, «Le marché des biens symboliques», *L'année sociologique*, 49-126.
1971
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Minuit.
1979
- BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit.
1969
- BOURDIEU, Pierre et Yvette DELSAUT, «Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1: 7-36.
1975
- CARANI, Marie, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et la théorie de l'esthétique, 1952-1959*, Québec, Septentrion et Celat.
1991
- Collectif, *Art/société, 1975-1980*, Québec. Intervention et le Musée du Québec.
1981
- COUTURE, Francine, Ninon GAUTHIER et Yves ROBILLARD, *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*, Québec, ministère des Affaires culturelles.
1984
- COUTURE, Francine (dir.), *Les arts et les années 60*, Montréal, Triptyque.
1991
- DE DUVE, Thierry, «Vox ignis, Vox populi», *Parachute*, 60: 30-38.
1990
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Brussels, Éditions Labor/Fernand Nathan.
1983
- DURAND, Guy, *L'art populaire et la culture*, Québec, Université Laval. (Thèse de maîtrise en sociologie.)
1976
- DUSSAULT, Gabriel (dir.), «L'État et la culture», *Questions de culture*, 10.
1986
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory*, Oxford, Basil Blackwell.
1983
- ELLUL, Jacques, *L'empire du non-sens*, Paris, PUF.
1980
- FISCHER, Hervé, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland.
1981
- FOURNIER, Marcel, *Les générations d'artistes*, Québec, I.Q.R.C.
1986
- FRÉCHETTE, Jean-Yves, «Agrotexte, sculpture agricole et textuelle», *Intervention*, 18: 38-39.
1983
- FREITAG, Michel, *Dialectique et société*, tome 2, Montréal, Éditions Saint-Martin.
1986
- GIROUX, Robert et Jean-Marc LEMELIN, *Le spectacle de la littérature. Les aléas et les avatars de 1984 l'institution*, Montréal, Triptyque.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
1978
- LACHANCE, Gabrielle (dir.), «La culture, une industrie?», *Questions de culture*, 7.
1984
- LACROIX, Jean-Guy, *La condition d'artiste: une injustice*, Montréal, VLB Éditeur.
1990

- LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism*, New York, Warner Books.
1979
- LEMIRE, Maurice, *L'institution littéraire*, Québec, I.Q.R.C. et CRELIQ.
1986
- LEMIRE, Maurice, Pierrette DIONNE et Michel LORD (dirs), *Le poids des politiques. Livres, lecture et littérature*, Québec, I.Q.R.C.
1987
- LIPMAN, Jean and Richard MARSHALL, *Art about Art*, New York, Dutton and Whitney Museum of American Art.
1978
- RICHARD, Alain-Martin et Clive ROBERTSON, *Performance au/in Canada, 1970-1990*, Québec et Toronto, Inter et Coach House Press
1991
- ROBILLARD, Yves (dir.), *Québec underground 1963-1973*, tome 1, Montréal, Éditions Médiart.
1973
- ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit.
1962
- RUBY, Christian, *Le champ de bataille post-moderne/néo-moderne*, Paris, L'Harmattan.
1990
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
1948
- SAVARD, Andrée, «Les dessous de Maria», *Inter*, 38: 54.
1988
- SCHMITZ, Nancy, «Art primitif ou art populaire», dans: John PORTER (dir.), «Questions d'art populaire», *Cahiers du CELAT*, Québec, Université Laval, 2: 23-46.
1984
- SCHWIMMER, Éric, «Présentation», *Anthropologie et sociétés*, 10, 3: 1-10.
1986
- TODOROV, Tzvetan, «Correspondances», *Lettre internationale*, 24: 78.
1990

Revues :

- «La construction politique de l'objet esthétique», *Anthropologie et sociétés*, 10, 3.
1986
- «Pouvoirs de l'image», *Anthropologie et sociétés*, 16, 1.
1992
- «Les industries culturelles: un enjeu vital», *Cahiers de recherche sociologique*, 4, 2.
1986
- «L'énigme du texte littéraire», *Cahiers de recherche sociologique*, 12, printemps.
1989
- «Arts, artistes et société», *Cahiers de recherche sociologique*, 16.
1991
- «La production culturelle», *Communication-Information*, 12, 1.
1991
- «Sociologie critique et création artistique», *Sociologie et sociétés*, XVII, 2.
1985
- «La culture comme capital», *Sociologie et sociétés*, XXI, 2.
1989