

Art et politique

Pointeurs :

Politique (art)

Blain (Dominique)

Poitras (Edward)

Publié

« La réciprocité des regards révélée comme ordre politique. » in Lucille Beaudry et Lawrence Olivier (dirs.) *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, Presses de l'Université du Québec, 2001, p.19-30.
COC

La réciprocité des regards révélée comme ordre politique.

L'apolitisme esthétique

La question du rapport art/politique doit être posée en regard d'une l'exigence d'autonomie de l'esthétique dont nous tenterons de formuler les principes . Dans un premier temps l'art n'entre en rapport au politique que dans l'esthétisation de celui-ci : en s'efforçant de **réduire le politique à une iconographie** (1er principe) dont la prégnance extrême est garantie par l'histoire. Par la même occasion, l'artiste se situe dans un retrait apolitique, duquel il peut manipuler les images politiques à sa guise et user de leur efficacité symbolique pour **viser un plus grand impact de l'expression** (2e principe). Nous trouvons un exemple de cet apolitisme esthétique dans le travail de Dominique Blain pour qui toute conviction politique, dès qu'elle devient un dénominateur commun, est dangereuse. Nous voulons succinctement développer notre analyse de *Missa* de Blain, pour la comparer ensuite à une autre installation, « Toi et mon frère » de Edward Poitras, — qui établit un tout autre rapport art et politique qui oppose, à la neutralité du regard extérieur, la réciprocité des regards révélée comme ordre politique.

Avant de parler de *Missa*, mentionnons une pièce que l'on a pu voir à la Galerie Christiane Chassay, lorsque Blain, empruntait ses images à l'épopée coloniale : un cigare, une balle de mitrailleuse, un bâton de rouge à lèvres, placés côte à côte. Les associations multiples entre les composantes de cette pièce confèrent à celle-ci la plus grande efficacité¹. Le jeu des similitudes quant à la forme oblongue des objets provoque un chevauchement des contenus sémantiques évoqués par chaque objet, qui, au bout du compte, laisserait apercevoir une idéologie commune de la finance, de l'armée, et du spectacle. La série associative est une écriture très utilisée en art, Blain en use avec un sens de la sobriété plastique remarquable qui a pour effet de **permettre tous les amalgames** (3e principe) entre des aspects si disparates de la

société. Bien entendu, plus les contenus ainsi précipités les uns contre les autres sont prégnants, plus l'effet global sera puissant, plus leur mise en série aura d'effet. Lorsqu'on est à la recherche du slogan (oui, l'œuvre comme slogan!) le plus percutant, on finit par dire n'importe quoi, pourvu que l'on produise un effet. L'esthétisation de la politique est la conséquence d'une politique de l'expression qui aurait pour seule « cause » un gain de visibilité (2^e principe).

Le danger des messes idéologiques

Depuis ses premières pièces à la Galerie Christiane Chassay jusqu'à Missa, Blain maintient sa référence au politique. Que ce soit à propos du colonialisme (dont Blain a retrouvé les stéréotypes mâles et blancs en découpant dans les éditions de Life, de Time et du Monde colonial illustré, des années trente et quarante), de l'impérialisme ou des nationalismes, il s'agit de dénoncer l'emprise sur les consciences des grandes messes idéologiques. Missa est alors présenté dans 3 salles : dans la première salle, une chaise avec deux haut-parleurs figurent un dispositif de programmation mentale. Le fond sonore évoque le matraquage du public par le commentaire politique, les manifestations de foules aux slogans mégaphoniques. Dans la seconde salle, de nombreuses bottes sont suspendues comme de dérisoires marionnettes, l'unité militaire d'un escadron au pas n'est plus qu'un martèlement brutal des pieds. Enfin dans la troisième salle un drapeau claque au vent grâce à un ventilateur. Sur le drapeau blanc on lit le mot CREDO : paradigme des idéaux tragiques de l'histoire. CREDO : il s'agit ici de convictions verbalisées avec force, auxquelles on veut donner une force persuasive dans de grandes messes politiques où fanatismes politico-religieux et nationalismes se confondraient, semble-t-il, dans une emprise universelle de la droite. Ce que précise Sylvie Parent, à propos de Missa :

« Cette œuvre nous fait voir les mécanismes qui favorisent la montée des fanatismes religieux et politiques sans désigner de cause précise, la multiplication des fanatismes et l'ascension de la droite s'avérant aujourd'hui des phénomènes généralisés². »

Dans Missa, l'artiste soulignerait que c'est en s'opposant les uns aux autres en raisons d'idéaux contraires et de convictions stériles que les hommes ont été conduits aux horreurs de ce siècle. Il n'y a plus de droite ou de gauche (principe 3), quand l'art permettrait d'occuper une position au centre-neutre, depuis laquelle nous pouvons dénoncer l'emprise de nos idéaux politiques, sans voir cependant que ces idéaux ne sont que les parties apparentes d'oppositions plus profondes. Par son refus du politique l'artiste semble préférer le *statu quo*.

Échapper à tous les endoctrinements

La neutralité esthétique suppose ainsi une virginité politique : la véritable neutralité serait de ne prendre part à aucun système d'oppression, de manipulation et de distorsion de la conscience. Il serait ainsi possible de survivre en ne causant

aucun tord à nos semblables. Une telle neutralité existe-t-elle ? Le regard esthétique aurait le privilège de nous **fournir le modèle de la neutralité** (4e principe). Une telle neutralité ne se trouve pas en restant chez soi, comme consommateur passif de biens et d'images, car la neutralité du consommateur-spectateur repose en fait sur un système d'oppression silencieux et invisible, sur un système de l'image et de la marchandise qui reproduit la violence. Peut-être nous faudrait-il plutôt, pour trouver cette neutralité, nous engager et nous donner à notre tour un Credo ?

Nombre d'artistes restent persuadés que la création requiert un retrait individualiste³. L'artiste serait mieux placé que quiconque pour dénoncer le système, puisqu'il est par excellence celui qui veut marquer sa différence avec la culture de masse, qui garde son indépendance par rapport à l'hystérie collective. Rappelons que l'individualisme qui surgit dans les luttes révolutionnaires au XVIIIe siècle ne consiste pas à se retirer égoïstement chez soi, mais à engager sa responsabilité dans le bien commun, à respecter la décision de la majorité quand celle-ci doit empêcher les agissements de certains sans restreindre tous les autres. Dès lors que la loi n'est pas l'expression de la Justice éternelle mais le meilleur compromis en société, il y en aura toujours qui diront « la loi ne tient pas pour moi puisqu'elle ne m'avantage pas » : ceux-là ne se hissent pas à la hauteur de leur individualité. A long terme, la loi me protège lorsqu'elle permet que se constitue cette individualité qui éprouve cependant la loi comme contrainte.

La sobriété des installations de Blain semble cautionner cette idée d'un art purement esthétique où la politique n'est plus qu'un réservoir d'images dans lequel on peut puiser, découper, juxtaposer. L'idéologie du massacre flotterait au-dessus de nous dans un ciel des idées, et descendrait en nous par la répétition des mots d'ordre et la fascination des utopies, — comme descendent sur nous des chapelets de bombes⁴. En ce sens Missa est une œuvre réussie, quand c'est l'œuvre elle-même qui a le mérite de rappeler que l'artiste ne saurait s'en tenir à rechercher une plus grande expressivité des images qu'il utilise.

On ne voit pas à quel point toute illusion de neutralité politique est déjà une position esthétique, à quel point cette visée esthétisante de la scène socio-politique est une recherche du *statu quo*. Comme si l'on pouvait croire en l'intégrité politique de gens qui ne se sont jamais engagés dans une cause. L'idéologie de la distance et de la pureté esthétique et politique s'accommode difficilement du point de vue contre-esthétique nietzschéen selon lequel il n'y a pas de forme qui n'ait été générée par une multitude de déformations, pas de conscience sans trahison par ses médiations. Pour maintenir la distance, la pureté et le neutre esthétique, nous postulons que les forces du mal qui façonnent l'humain et le soumettent à des distorsions monstrueuses viendraient toujours de l'extérieur : Missa met en scène les rituels disciplinaires, les contraintes institutionnelles, ou encore la pression que le plus grand nombre exerce sur les particuliers (le « chœur tragique » que l'on entend dans Missa), mais surtout cette installation s'efforce d'**accréditer une origine extérieure du mal** (5e principe). Seulement voilà, les idéaux et l'endoctrinement des masses ne sont que la forme ritualisée d'une volonté de puissance qui appartient au déploiement de la vie, qui exprime les tensions qui l'habitent.

Les idéaux maîtres de la tragédie

« Credo. Les plus naïfs d'entre nous croyaient assister à la fin des idéologies. Comme les chœurs de la première salle nous le rappellent, dans ce théâtre de fin de siècle, les absolus, les idéaux, et non les hommes, sont maîtres de la tragédie⁵. »

Dominique Blain a raison de corriger les Fukuyama qui annoncent la fin des idéologies⁶. Ce qui me paraît moins juste c'est de croire que les idéaux et les convictions qui animent les hommes dans les luttes politiques sont les véritables racines du mal. Comme si les conflits dans le monde proviendraient du fait que les peuples sont forcés de se battre pour des idéaux religieux ou politiques plutôt que de travailler pour leur économie. L'effondrement du bloc de l'Est devrait servir de leçon quand tous ces peuples se seraient réveillés du cauchemar idéologique parce qu'ils n'avaient plus rien à manger; et se seraient alors empressés de se nanter d'une classe affaire et de sa « corporate culture ». La culture artistique s'accommoderait mieux d'une culture corporative que d'une idéologie politique ?

Voir dans les idéaux politiques les racines du mal c'est prêter un pouvoir formidable aux idéaux, c'est prêter une dimension axiologique aux idées. C'est oublier que les gens ont des revendications légitimes, des griefs réels. Les journaux ont titré récemment « Abimaël Guzman, professeur de philosophie, chef idéologique du Sentier Lumineux, responsable de vingt cinq mille morts. » Le leader d'une guerre révolutionnaire ne serait qu'un homme qui s'est laissé endoctriner par des idées funestes, quand ses lieutenants auraient organisé les massacres parce qu'ils se seront laissés obnubiler par l'admiration qu'ils portent à leur chef, quand la masse des combattants, d'abord enrôlée à force d'intimidation et de mensonges (parce qu'en premier lieu insensible à la beauté de l'idéal?), sera bientôt devenue fanatique de la « pensée Gonzalo ». Ainsi les croyances et les convictions seraient responsables de milliers de morts.

Pour éviter cela, nous croyons parvenir à vivre sans conviction et sans croyances (6e principe) , Il semble plutôt que nous partageons avec nos contemporains une part appréciable de croyances communes, lorsque nous partageons une même époque et une même langue ? Il semble plutôt que c'est faute d'admettre nos présupposés idéologiques que nous sommes surdéterminés par ceux-ci de la façon la plus néfaste.

Appropriations allochtones

Récapitulons les principes de la neutralité esthétique et politique :

- 1 — **réduire le politique à une iconographie**
- 2 — **viser un plus grand impact de l'expression**
- 3 — **permettre tous les amalgames**
- 4 — **fournir le modèle de la neutralité**
- 5 — **accréditer une origine extérieure du mal**

6 — vivre sans convictions et sans croyance

Par opposition à la tendance esthétique que nous venons d'évoquer, nous voulons examiner maintenant un rapport art/politique où le mal n'est pas issu d'idéaux abstraits ou de causes extérieures à la communauté. Il s'agit d'œuvres qui nous mettent en garde contre notre tendance à prêter une assignation idéologique au mal : à l'enfermer dans des figures. C'est ainsi que le portrait du guerrier Mowak, largement médiatisé dans le face à face de la crise d'Oka, se prête à une lecture différente dans une installation de l'artiste Edward Poitras. Un tel artiste travaille à mettre en image les préoccupations de son époque, ou à repotentialiser les images déjà reçues en nous proposant une nouvelle façon de les regarder. Il ne s'agit donc pas d'une de ces incrustations dont les artistes font usage lorsqu'ils veulent donner une connotation politique à leurs œuvres, ce qui est toujours plus facile lorsqu'on prend soin d'utiliser des images qui ont d'emblée une connotation positive puisqu'elle servent à dénoncer un oppresseur (voir principe 1). Que l'on songe par exemple à l'usage extensif qui a été fait de la photographie (réalisée par Eddie Adams) bien connue d'un policier sud-vietnamien qui abat un prisonnier vietcong d'une balle dans la tête.

Dans « Toi et mon frère », l'« oppresseur » a disparu, remplacé par un miroir. Le guerrier masqué fait face à ce miroir : il livre ce combat d'abord contre et avec lui-même. Poitras invite le spectateur à se découvrir dans le miroir, quand nous prendrions la place du soldat de l'armée. Nous ne nous reconnaissons pas volontiers dans le rôle de l'oppresseur, nous avons plutôt coutume de voir tout le mal chez l'autre (voir principe 5). C'est ainsi que la perception du mal, dans le moment de former un jugement, est quelque peu infléchie par les frontières ethnopolitiques. Nous ne pouvons (ou ne voulons) connaître cette racine du mal qui est déjà en nous-même, et pour peu que l'on se donnerait cette connaissance, elle ne vaudrait que pour autrui, pour un autre qui n'aurait — espérons-nous — aucune commune mesure avec nous. Nous scellons le Même, par l'indifférence la plus étanche, de crainte qu'y fasse retour ce que nous avons projeté sur l'Autre.

L'installation « Toi et mon frère⁷ » de Edward Poitras pose d'une façon contrastée cette question de l'origine du mal : outre le face à face d'Oka, une série de petits portraits au sol représentent des artistes allochtones, ou autochtones, qui ont connu le succès en produisant un « art des Indiens d'Amérique » aux États Unis. Ils sont mis au pied du mur parce qu'ils exploitent la culture amérindienne pour de l'argent, ou encore ils jouent à l'« Indien » pour le « Blanc ». Certes ces appropriations ne nous paraissent pas vraiment répréhensibles. Que font, en effet les publicitaires : ils exploitent le crédit que revêtent certaines images aux yeux du public. Ils s'approprient, pour favoriser les ventes, des images qui ont déjà une certaine prégnance en fonction des préoccupations et des événements de notre époque. Ils s'approprient le pouvoir de faire rêver de ces images : lorsque consommer serait continuer de rêver par d'autres moyens, quand on a les moyens.

En fait, nous sommes tous voués à pratiquer une forme quelconque d'appropriation : citations, emprunts, références plus ou moins directe à des éléments culturels connus du plus grand nombre et dont la valeur est attestée. Ne

sommes-nous pas tous extérieurs à notre propre culture, ne sommes-nous pas tous des « allochtones », ou encore des alloculturels, quand il s'agit d'en exploiter les effets sans interroger ce qui fait l'efficacité des images, ce qui fait les lieux de cette culture, — comme si nous étions nous-mêmes sans convictions et sans croyance, pétris d'une culture venue d'ailleurs et tournée vers l'ailleurs ? C'est ainsi que l'on assiste, depuis quelques décennies déjà, à une tendance en art à travailler de plus en plus avec un matériel d'images déjà signifiantes. Alors comment distinguer le publicitaire qui exploite une valeur préexistante de l'image, de l'artiste qui s'emploie à créer l'image ou à en recréer la valeur ?

Il est providentiel que certains artistes se trouvent soudainement portés par la vague d'un engouement public pour certains grands thèmes (la Nature, la Shoah, ...). Pour ces artistes, enfin portés à l'attention du public, combien d'autres, opportunistes, chercheront à surfer sur cette vague, chercheront à s'appropriier ces nouveaux thèmes dans le seul but d'assurer leur visibilité, sans être attentifs aux distinctions fines et moins fines qu'il convient de faire, sans craindre les amalgames (voir principe 3)? Edward Poitras nous apparaît aux antipodes de ces manœuvres , il s'agit pour lui de trouver le moyen artistique de restituer le politique dans le regard qu'une communauté porte sur elle-même. .

Le jeu de regard

Dans l'installation de Poitras, un nom (« William Starr ») a été écrit à l'envers sur le mur à la hauteur des yeux. Toujours sur ce mur un autre nom, « Andrew Napash », est écrit à côté d'une prise électrique dont le fil semble alimenter une petite grille vissée sur le sol. Il y a aussi une série de portraits photographiques d'enfants début du siècle dans le plafond et deux cadres sur le mur d'en face. Il s'agit des cadres dont nous avons parlé à l'instant : dans le premier cadre une photographie de Franck Kruger, avec foulard et cagoule, image rendue célèbre par le face à face médiatique d'un amérindien et d'un soldat de l'armée canadienne à l'occasion de la crise d'Oka. Dans le deuxième cadre il y a un miroir : devant un miroir, aucune neutralité possible, vous prendrez la place du soldat (agresseur extra-spécifique) dans le face à face, ou bien encore vous lirez le nom écrit sur le mur derrière vous, « William Starr » (agresseur intraspécifique), peut alors être lu à l'endroit dans le miroir. « Toi mon frère », œuvre conceptuelle, fait référence à des événements qui ont été publicisés dans les médias, installe un système de relations entre ces événements **en posant la question du contexte dans lequel un tel ensemble peut devenir significatif** (contre principe 2). On ne suppose pas ici la neutralité d'une aire esthétique d'où tous les conflits peuvent être perçus. Le conflit est toujours perçu d'un lieu particulier.

En regardant dans le miroir, comme nous l'avons indiqué, nous pouvons lire le nom de Starr : superposition du jeu de regards qui s'installe au cœur de l'affrontement politique et d'un autre jeu de regards, échangé dans la communauté (dans *Gordon I.R.* ou encore dans toute communauté) où l'indifférence sinon le refus de prendre la responsabilité d'une dénonciation des violences sexuelles est déjà complicité criminelle. Le regard n'est pas seulement voyeur, ou spectateur

esthétique, il apparaît ici comme le relais d'une (sur)veillance réciproque qui est le ciment de la communauté politique (voir principe 4). La crise morale se trouve ici superposée à la crise politique par un dispositif spéculaire d'associations et aussi de renvois de lectures et de regards.

Il s'agit pour Poitras de dénoncer une appropriation de la culture en proposant une contre-appropriation : **faire de l'art un langage dans lequel une communauté peut trouver l'occasion de se parler à elle-même.** En effet, l'installation « Toi et mon frère » sera présentée dans la réserve où les noms de William Starr et de Andrew Napash sont tristement connus comme molesteurs d'enfants. Starr comme instituteur avait agressé Napash garçon, lequel agressera plus tard une petite fille. Lorsque la mère et la petite fille ont voulu confronter Napash, il les tuera toutes les deux. Napash aura beau dénoncer Starr à son procès, il sera mis en prison où il se suicidera, tandis que Starr continuera d'enseigner aux enfants sur la Réserve Indienne de Gordon (Saskatchewan), — où réside par ailleurs l'artiste Edward Poitras. Devant cette chaîne d'événements tragiques lorsqu'elle traverse notre communauté, on ne peut faire autrement que se découvrir nanti de croyances et de convictions profondes (voir principe 6), — qui ne s'accordent pas toujours à la raison. Il convient alors de retrouver les interrogations qui ne manquent pas de ténasser tous les membres de la communauté : quelle est l'origine du mal ? Comment s'en parler ? Encore une fois, la tentation est grande d'expédier la cause à l'extérieur, de chercher un terme premier à la chaîne du mal : 1- dans le caporal de l'armée canadienne qui symbolise la violence extra-spécifique de l'oppression économique et politique de l'Amérindien; 2- dans William Starr qui symbolise la violence intra-spécifique, la misère psychique et sexuelle infligée par l'Amérindien à l'Amérindien. À quoi bon d'ébruiter ces affaires s'il s'agit d'expédier le jugement et de créer une image déplorable de la communauté indienne ? La presse ne s'intéresse qu'aux événements, surtout lorsque ceux-ci peuvent être identifiés à des personnes déjà connues. Elle ne tient pas compte des transformations lentes, qui détruisent sans secousses les forêts, les peuples, les cultures. Pouvons-nous vraiment voir ce qui se passe dans une réserve indienne à travers une fenêtre format tabloïde?

La grille électrique

Un élément de l'installation de Poitras semble illustrer ce point : la grille vissée au sol est reliée par un fil à une prise électrique. En fait il s'agit de deux grilles l'une par dessus l'autre : on se dit aussitôt que le moindre contact provoquera un court-circuit ! J'ai vu de nombreuses personnes tourner autour des grilles, vérifier les branchements, chercher à provoquer ce contact en prenant des précautions pour ne pas prendre une décharge dans la main. En fait on découvre que, malgré le fil électrique, les grilles ne sont pas reliées au secteur : on découvre aussi qu'on les regardait **comme si** elles étaient chargées d'une polarité dangereuse, quand leur mise sous tension viendrait de l'extérieur. Précisons en effet que les grilles sont placées dans un rectangle où il y a écrit « GORDON I R », inscription dans laquelle d'aucuns apprendront qu'il s'agit de l'appellation (ou de la réduction) d'un territoire autochtone : la *Gordon Indian Reserve*. Ainsi ce piège n'en est pas

un : comment est-il arrivé là, au beau milieu de la réserve ? Cet élément de l'installation, les grilles, semble figurer l'installation elle-même, telle qu'elle sera présentée dans la réserve. L'installation/la grille sont un langage dans lequel l'artiste se parle à lui-même, dans lequel la communauté peut réfléchir à l'émergence et à la propagation du mal. C'est un langage venu pour une part de l'extérieur (dans lequel on reconnaît les trahisons, les distortions qui nous constituent), dans lequel on peut se laisser piéger bien qu'il soit dénué de toute contrainte — dans une tromperie bienveillante qui identifie l'artiste comme *trickster*. Le langage de l'art contemporain n'offre pas un point de vue neutre pour juger des affaires de la communauté, ce n'est pas seulement un regard extérieur, il se superpose aux différents codes (son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ...) de cette communauté pour les relativiser et travailler sur l'ordre qu'ils constituent. Non pas un regard extérieur mais un travail sur le réseau ordonné selon lequel les instances de la communauté se regardent les unes les autres : quand l'ordre « n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage⁸ » Le langage de l'art, en se superposant aux codes fondamentaux d'une culture (et non pas en prenant ses distances), en restitue la légitimité propre lorsqu'ils constituent tous ensemble un ordre politique.

« Comme si, s'affranchissant pour une part de ses grilles linguistiques, perceptives, pratiques, la culture appliquait sur celles-ci une grille seconde qui les neutralise, qui, en les doublant, les font apparaître et les excluent en même temps, et se trouvait du même coup devant l'être brut de l'ordre⁹ »

Colloque « La politique par le détour de l'art », organisé par Lucille Beaudry et Lawrence Olivier, UQAM, Sciences politiques, 24 octobre 1997.

¹. Cf. Christine Dubois, *Parachute*, 50, mai 1988, p. 56.

². Sylvie Parent, *Dominique Blain*, Les fiches du CIAC, Numéro 1992-1. Cf. notre « Haine du politique », *Spirale*, 119, novembre 1992, p. 9.

³. « tant sur le plan politique que sur le plan esthétique, tous les mouvements d'avant-garde s'inscriront dans cette tendance de l'individualisme révolutionnaire à critiquer toute forme de tradition au nom de l'autonomie, voire de la créativité ou de l'épanouissement des individus. » Luc Ferry & Alain Renault, *68-86 Itinéraires de l'individu*, Gallimard, 1987, p. 34.

⁴. Une photographie promotionnelle du Musée du Québec semble illustrer ce point : on voit l'artiste Dominique Blain devant une photographie géante d'enfants blottis dans une tranchée : . Cf. « Territoires d'artistes : paysages verticaux », 15 juin au 1er octobre 1989. Crédit photographique : Patrick Altman, Musée du Québec.

⁵. Dominique Blain, cité in Sylvie Parent, *Dominique Blain*, Les fiches du CIAC, Numéro 1992-1. MISSA, installation multimédia, de Dominique Blain, 7e édition des Cents jours de l'art contemporain de Montréal, du 1er août au 1er novembre 1992.

⁶. « La fin de l'histoire s'annonce comme une période navrante. Les luttes pour la reconnaissance de l'identité culturelle, le désir de risquer sa vie pour une cause abstraite, les grands enjeux idéologiques où l'on devrait faire preuve d'audace, de courage, d'imagination et d'idéalisme, tout cela sera remplacé par des stratégies économiques, la recherche interminable de solutions à des problèmes d'ordre techniques et écologiques, la nécessité de donner satisfaction à une masse de consommateur de plus en plus exigeante. Pendant cette période post-historique, il n'y aura plus d'art ou de philosophie ». Francis Fukuyama, « The End of History », The National Interest, 1989. Article repris dans La fin de l'histoire et le dernier homme, Flammarion, 1992.

⁷. Exposition : « Au nom de la terre », 11 septembre au 5 octobre 1997, Langage Plus, Espace Alternatif 2, Alma. Cf. notre « (Se) parler du mal », Spirale, 157, novembre décembre 1997, p. 6-7.

⁸. Michel Foucault, Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Gallimard, 1966, p. 11. Foucault ne caractérise pas ici l'ordre comme politique, mais comme archéologique.

⁹. Les mots et les choses p. 12.