

# La «vie culturelle» et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de «vie»

## “Cultural Life” and Its History. Some Thoughts on the Notion of “Life”

Lucie Robert

Volume 15, numéro 1-2, 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014633ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/1014633ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)  
1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (2012). La «vie culturelle» et son histoire. Quelques réflexions sur la notion de «vie». *Globe*, 15(1-2), 231–242. <https://doi.org/10.7202/1014633ar>

Résumé de l'article

Le présent article explore quelques-uns des enjeux méthodologiques que soulève la notion de « vie culturelle » sur laquelle repose le projet de recherche *Penser l'histoire de la vie culturelle au Québec*, dont l'objectif général est de préparer une histoire de la culture artistique au Québec de la fin du XIX<sup>e</sup> au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. La notion de culture qui fonde le projet sert d'abord à poser l'hypothèse de traits communs, récurrents et transversaux aux diverses disciplines artistiques et à briser l'isolement de ces disciplines instituées en étudiant la circulation des concepts et des schèmes cognitifs, ainsi que celle des figures, des formes et des thèmes plus spécifiques à notre objet. La notion de « vie » est là pour contrer celle de « structure » ; elle sert à introduire le mouvement, l'incertitude, l'inachèvement, l'incomplétude. Quatre problèmes sont envisagés plus spécifiquement : le temps comme altérité, la configuration de l'objet, la périodisation et le statut de l'oeuvre artistique.





disciplines instituées (instituées précisément au cours de la période qui nous intéresse) en étudiant la circulation des concepts et schèmes cognitifs<sup>4</sup> ainsi que celle des figures, des formes et des thèmes plus spécifiques à notre objet. La notion de « vie culturelle » que nous cherchons à définir tire ainsi profit des travaux disciplinaires qui ont défini un objet similaire, bien que plus restreint – la vie littéraire ou la vie artistique<sup>5</sup>, par exemple – et elle s’oppose à une histoire de la culture qui serait une histoire réifiée des objets qui en ont résulté, c’est-à-dire une histoire de la littérature ou une histoire de l’art *par* les œuvres.

## LA NOTION DE VIE

Qu’est-ce alors que la « vie culturelle » par rapport à ces objets, visiblement un peu autres, que sont la littérature, la culture, la musique et les beaux-arts ? À première vue, la « vie » nous renvoie à un objet mouvant, alors que les seconds nous renverraient à des objets clos. Un objet est mouvant parce qu’il est vivant, c’est-à-dire qu’il ne peut être saisi que dans son présent, *in vivo* et *in situ*. Il faut l’identifier et, chaque fois, le trouver dans ses lieux, ses formes propres. Aussi doit-il être abordé d’un œil attentif aux transformations, aux changements, à ce qui bouge par opposition à ce qui serait immobile. Ces autres objets que sont la culture, la littérature, la musique et les beaux-arts sont des objets clos parce que d’un temps terminé. Si leur analyse, leur interprétation, voire leur appréhension par un public, spécialisé ou non, désignent une forme de vie – et c’est en ce sens que Roland Barthes et Umberto Eco ont pu parler d’œuvres « ouvertes »<sup>6</sup> –, il reste qu’il s’agit d’une vie dans l’au-delà de la mémoire. Ce sont ainsi des objets réifiés qu’on désigne par les mots *littérature*, *culture*, *musique* ou *beaux-arts*. « La littérature, c’est de l’écriture morte » ; « La littérature, c’est la mémoire du verbe écrire », disent parfois les écrivains vivants, ceux qui écrivent au présent et qui prennent leurs distances avec les valeurs, formes et corpus institués sous le vocable *littérature*. Ce que ces écrivains disent de la littérature peut être transféré à ce que les artistes et



4. Edgar MORIN, « Sur l’interdisciplinarité », *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2, juin 1994. URL : <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm>

5. Parmi les ouvrages qui proposent ces définitions, on peut citer *La vie littéraire au Québec*, dont le plus récent volume sous la direction de Denis Saint-Jacques et Lucie Robert est paru sous le titre *1919-1933. Le nationaliste, l’individualiste et le marchand*, à Québec, Presses de l’Université Laval, 2011 ; ou encore *Ruptures : de la discontinuité dans la vie artistique*, sous la direction de Jean Galand, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003.

6. Voir notamment Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966 et Umberto ECO, *L’œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

les musiciens font ou ont fait dans leurs domaines respectifs. L'art serait ainsi la mémoire des verbes *peindre*, *sculpter* et *chanter*. Par analogie, la culture serait peut-être la mémoire du verbe *vivre en société*, si l'on entend une définition anthropologique où la culture est ce qui distingue de la nature ; peut-être aussi celle du verbe *cultiver*, par opposition aux verbes *chasser* et *cueillir* en ce qu'ils désignent les sociétés de chasseurs-cueilleurs ; ou encore celle des verbes *lire*, *écouter*, *voir*, si l'on entend une définition humaniste proche de la nôtre, qui renverrait à l'idée d'un bagage, voire d'un héritage, que posséderait la personne *cultivée*. Notons déjà ici un déplacement : ce n'est plus la vie en société que l'on cultiverait dans ce dernier cas, mais la personne elle-même. De sorte que le champ d'investigation devient celui des personnes ainsi cultivées et de ce qui les unit, soit la culture partagée. Dans une ultime définition, la culture serait la mémoire du verbe *distinguer*, qui renverrait à la distinction<sup>7</sup> au cœur même des pratiques de la vie en société, entre les objets dignes de mémoire et ceux qui seront oubliés. La définition de la « vie culturelle » renvoie dès lors directement à des questions de méthode, puisque la distinction entre ces définitions entraîne la distinction des points de vue adoptés par les analystes et historiens.

## LE TEMPS COMME ALTÉRITÉ

La première de ces distinctions sépare le temps de l'action et le temps de la mémoire. Penser la vie culturelle nous entraîne à privilégier le temps de l'action, c'est-à-dire le temps des pratiques, celui où *l'on fait*, celui où *l'on vit*. Le temps de la mémoire est ultérieur, il appartient à celui de *se souvenir*, quand le *faire* est accompli. Toutefois, il serait bien naïf de considérer que le temps de la mémoire n'a pas d'incidence sur le temps du *vivre*. D'abord parce que le temps du *vivre* est déjà déterminé par la mémoire du temps *mort* qui l'a précédé. Il n'y a pas de génération spontanée, et le temps mort est l'horizon à partir duquel se conçoit le présent. En effet, *vivre* est d'abord s'affirmer comme être dans la continuité de ceux et celles qui ont vécu avant, mais aussi s'en distinguer en marquant bien que cet autre temps n'est plus. Toutefois, le temps du *vivre* est tout aussi déterminé par le temps qui viendra : s'il importe de se distinguer du temps mort, c'est pour s'affirmer aussi par la projection dans l'avenir, par la volonté de modifier le cours de l'histoire, d'imprimer sa marque sur le déroulement du temps à venir. Krzysztof Pomian parle de ce

✦ ✦ ✦

7. Au sens que donne à ce terme Pierre Bourdieu (Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit avec le concours de la Maison des Sciences de l'Homme, 1979).

déverrouillage de l'avenir comme d'un « véhicule de l'idéal de gloire et support de la croyance en une survie sociale », porté par l'écriture, qui

incite quiconque la maîtrise à penser sa vie en termes de promotion sociale, à s'efforcer de se faire un nom, à mettre de la sorte un avenir proche, et qui paraît accessible, au centre de ces projets, de ses soucis [et qui] incite aussi à envisager un avenir terrestre lointain et à agir pour s'y assurer une présence posthume par l'intermédiaire de ses œuvres [...]»<sup>8</sup>.

Il ajoute que cette projection dans l'avenir engendre « une éthique des lettres centrée sur l'idée du sacrifice présent supposé donner des fruits durables dans l'avenir<sup>9</sup> », une éthique centrée sur la formation (formation d'élèves, voire de disciples) et sur la transmission à ceux qui viendront du *vivre* accompli au présent. L'héritage (comme mémoire du passé) et la transmission (comme projection dans l'avenir) sont donc aussi des composantes du temps présent, du *vivre*.

La notion de « vie » engage ainsi une conception du temps comme altérité<sup>10</sup> alors que l'objet clos, dont il était question plus haut, nous entraîne dans un temps immobile, où domine l'idée du Même. Dans cette recherche du Même, l'héritage n'est plus celui des acteurs, mais celui de l'historien, qui puise dans le passé ce qui convient à son présent. Aussi, dans la logique du temps mort, où domine l'idée d'un objet réifié, qu'on l'appelle littérature, culture, musique ou beaux-arts, le temps est-il réduit à la chronologie, au temps des calendriers et des horloges, sans qu'y coexiste une pensée de la durée. Méthodologiquement, l'objet est clos et soumis à des études qui cherchent précisément ce Même. L'œuvre devient un *invariant*. Seules varient les analyses critiques. En revanche, la logique de la « vie » est celle d'un temps encore libre, c'est-à-dire d'un temps dont les frontières sont mal définies, puisqu'elles ne peuvent être saisies que rétrospectivement, et donc d'un temps qui, dans la conscience des acteurs de l'époque, peut toujours être modifié ou infléchi. Cette possibilité est constitutive du verbe *vivre*. Dès lors, l'objet est conçu dans sa *variabilité* et l'histoire doit configurer ou reconfigurer cet objet selon le point de vue de l'époque envisagée.

✦ ✦ ✦

8. Krzysztof POMIAN, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 291.

9. *Ibid.*, p. 292.

10. Sur la problématique générale du temps comme altérité, voir Jean-Marie FECTEAU, « La troublante altérité de l'histoire. Réflexion sur le passé comme "Autre" radical », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 59, n° 3, 2006, p. 333-345.

La conception du temps comme altérité se distingue également de la question du temps comme *flux*. On ne peut postuler de solution de continuité entre le passé et le présent, entre le *vivre* et la *mémoire d'avoir vécu*. Toute continuité doit être pensée comme une construction *a posteriori*, obtenue par la manipulation des faits et des courbes. La manipulation des faits est une condition même de l'écriture de l'histoire, mais rien n'oblige à la concevoir comme un flux. Concevoir la discontinuité est une option tout aussi manipulatrice, mais la variété des manipulations rétrospectives est encore ce qui offre les perspectives de recherche les plus neuves et les plus prometteuses. La conception du temps comme altérité suppose donc aussi la mise à l'écart de la pensée téléologique. « Nous errons dans des temps qui ne sont pas nôtres<sup>11</sup> », écrivait Pascal. Mais contrairement à Pascal, qui voyait là une forme de fuite, voyons-y tout autant la mission même de l'historien, pour qui le temps « devient ce passage obligé qui dépossède l'âme humaine d'un repos rassurant<sup>12</sup> ». Car là est bien l'idée qui sous-tend la conception de la « vie culturelle » par opposition à celle qui sous-tend la conception d'un objet réifié (littérature, culture, musique et beaux-arts), laquelle chercherait un « repos rassurant ».

L'idée d'*errance*, émise par Pascal, est cependant abusive. Celle de *parcours* serait plus juste puisque le parcours est balisé et orienté vers un but, vers une destination. Forcément, les oppositions que nous avons établies jusqu'à présent sont elles aussi abusives puisqu'il n'y a aucune manière d'échapper à l'articulation nécessaire des deux grands temps de l'histoire : le temps de la « vie culturelle » et le temps de la « culture » en tant qu'objet réifié. Chercher la vie pure est illusoire : déjà, les problèmes de définitions, ceux des sources et des méthodes que les membres de notre équipe ont rencontrés sur le terrain<sup>13</sup> – particulièrement aigus en ce qui a trait aux arts du spectacle vivant (théâtre, concert, récital), dont on ne possède que des traces (programmes et comptes rendus), et aux arts médiatiques (musique enregistrée et cinéma), dont le fonctionnement au début du siècle fait appel à des technologies qui se sont révélées de conservation fragile –, montrent les limites de ce que nous pouvons espérer retrouver. Nous n'aborderons pas ici la question



11. Blaise Pascal, *Pensées*, édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio, n° 2777 », 1977, fragment 43, p. 81-82.

12. Alban GONORD, *Le temps*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2001, p. 93.

13. Ces questions ont fait l'objet du colloque *Histoire croisée des disciplines artistiques au Canada français : terrains et méthodologies*, Montréal, UQAM, 19 mai 2005. Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, <http://www.crilcq.org/colloques/2005/histoire-croisee.asp> (17 juillet 2012).

des modalités de saisie des relations internes au champ culturel, question de nature plus proprement sociologique, ni celle de la présentation des résultats de nos recherches, qui engage une réflexion sur l'histoire comme récit<sup>14</sup>. Arrêtons-nous pour l'instant sur les trois problèmes engendrés par la question du temps : la configuration de l'objet « culture », la périodisation et le statut de l'œuvre.

## LA CONFIGURATION DE L'OBJET

La tentation est grande de fermer l'objet « culture » en un ensemble clos dont il s'agirait d'analyser le fonctionnement interne, encore qu'il faille bien passer par là, comme par un préalable essentiel. La notion de champ, par exemple, opère sur ce plan une mise à plat nécessaire de l'objet, découpant un territoire, un espace – la notion est d'ailleurs une métaphore spatiale – qui se saisit en synchronie comme un tissu de relations. Utilisée de manière exclusive, elle réduit cependant la vie culturelle à la logique des conflits de positions qui en déterminent la structure et s'interdit de penser la relation au temps. La problématisation de la notion de champ réalisée par Alain Viala et Denis Saint-Jacques<sup>15</sup>, il y a quelques années, soulevait quelques-uns des problèmes laissés en suspens par la sociologie en questionnant l'univocité d'un modèle général qu'il restait à penser dans sa temporalité et son incomplétude. Le fait que les auteurs aient choisi de publier leur réflexion dans la revue *Annales*, ferment d'une pensée fondée sur le temps long qui tend à dissoudre le temps dans la structure, n'est pas sans intérêt. Il ne va pas de soi en effet que, dans cette culture pourtant partagée, les acteurs opèrent avec la même conscience de l'espace et du temps. On peut supposer déjà que le temps de la culture de grande diffusion n'est pas le même que le temps de la culture de diffusion restreinte. En effet, la détermination économique pèse plus lourdement sur la première qui, dès lors qu'elle intègre le circuit de la marchandise, est soumise aux cycles courts de la rentabilité et, de ce fait, se trouve plus immédiatement ancrée dans l'actualité de son temps alors que la seconde, qui repose sur des œuvres uniques et généralement non reproductibles, est mieux conservée dans les institutions patrimoniales que sont les musées et les bibliothèques et



14. Cette question avait été abordée par Micheline Cambron et Michel Lacroix au colloque *Penser l'histoire de la vie culturelle : questions d'objet, questions de méthodes* (Québec, Université Laval, 8-9 mai 2008), mais elle reste encore à préciser. Sur les enjeux qu'elle soulève, voir Clément MOISAN, « L'histoire littéraire comme texte », *Texte*, n° 12, 1992, p. 81-90 et Lucie ROBERT, « De la *vie littéraire* à la *vie culturelle*. "Vie" avez-vous dit ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 1, janvier 2011, p. 89-105.

15. Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire Sciences sociales*, n° 2, mars-avril 1994, p. 395-406.

tend à investir plus volontiers l'avenir dans lequel elle se projette<sup>16</sup>. Par ailleurs, il ne va pas de soi que puissent être aisément superposées les oppositions entre, d'une part, « culture de grande diffusion » et « culture de diffusion restreinte » et, d'autre part, « culture populaire » et « culture savante », ne serait-ce que parce que la première connaît variablement des échecs – il existe dès lors une culture populaire peu diffusée –, et parce que la seconde peut être prise en charge par des instances qui, telle l'École, lui assure une grande diffusion. Il ne s'agit là que d'un exemple qui sert à justifier que l'analyse des positions du champ culturel doit assumer la question du temps et interroger non seulement l'agir des acteurs, mais leur *mémoire* du passé, leur *conscience du temps* et *l'avenir* qu'ils cherchent à construire.

## LA PÉRIODISATION

La périodisation, c'est-à-dire le découpage d'une tranche de temps, construit aussi un objet clos. En conséquence, la notion de « vie » est tout aussi problématique que celle de « champ », mais du point de vue inverse, quand elle est pure temporalité. La tentation est forte alors de concevoir le temps selon le modèle de la vie humaine, marquée par ses deux limites que sont la naissance et la mort. Une période historique s'ouvre ainsi sur un changement, inaugurant une ère nouvelle, et elle se clôt sur un autre changement qui, inaugurant aussi une ère nouvelle, marque le dépérissement de la précédente. Quand elle est métaphore de l'existence humaine, la « vie » repose sur un temps défini par sa linéarité et par son irréversibilité. La conception du temps comme altérité doit nous conduire à infléchir cette métaphore, en restant attentive à ce qui se vit, au moment où cela se vit. Car, s'agissant de « vie culturelle », l'objet n'est pas donné et l'on pourrait dire de lui ce que Georges Canguilhem disait de la science, alors qu'il la définissait comme un objet « à qui l'inachèvement est essentiel<sup>17</sup> ». En effet, il n'existe aucun acteur et aucune pratique qui portent en lui-même ou en elle-même la conscience du temps achevé que suggère la périodisation, quelle qu'elle soit : cette conscience est celle de l'historien. En effet, si l'on ouvre ou si l'on ferme une période sur ce que nous considérons comme la mutation d'un paradigme culturel – et l'on peut certainement considérer de cette manière la création de l'École littéraire de



16. S'agissant du livre, qui est un produit reproductible, on distinguera de la même manière entre les séries produites rapidement sur du papier bon marché, au rythme d'un fascicule par mois, et les œuvres littéraires publiées sur du papier de meilleure qualité, disponibles plusieurs mois voire plusieurs années dans les librairies et soigneusement conservées dans les bibliothèques.

17. Georges CANGUILHEM, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1983, p. 18.

Montréal en 1895<sup>18</sup> ou la publication du manifeste du *Refus global* en 1948, qui forment pour l'instant nos dates frontières –, doit-on en conclure que les acteurs travaillent activement à appréhender puis à confirmer cette mutation? Certainement pas. Pourtant, ils *la font* et ils *la vivent*. La question se pose alors de distinguer entre ce qui se vit et la conscience qu'en ont les acteurs. De même, il n'est pas certain que la conscience de cette mutation et la volonté de la promouvoir soient *partagées*. Il y a certainement d'autres acteurs, qui font autre chose, ailleurs, qui font de ces choses que l'histoire n'a pas retenues. L'historien doit donc aussi identifier les marges et les frontières. Paraphrasant Canguilhem, nous pourrions dire que l'objet et le temps de la vie culturelle sont sécrétés par celle-ci, et que tous deux nous montrent en quoi un passé qui peut être dépassé va rester le passé d'une activité à laquelle il faut conserver le nom de « culturelle »<sup>19</sup>.

### LE STATUT DE L'ŒUVRE

Enfin, la question se pose de réfléchir au statut de l'œuvre et à sa place dans cette histoire. Car, si la « vie culturelle » trouve son aboutissement dans l'œuvre, elle ne s'y confond pas. Dans la « vie », l'œuvre est en devenir. En ce sens, la « vie » renvoie à un terreau et à des pratiques ; elle peut même envisager la production d'objets d'un certain type, de ces objets appelés à devenir des œuvres, mais qui n'en sont pas encore. On notera d'ailleurs que les ouvrages intitulés *La vie littéraire* ou *La vie artistique* ne procèdent pas à l'étude des œuvres proprement dites. *La vie littéraire au Québec* représente une exception à ce modèle. Bien sûr, dans ces ouvrages, comme dans tout autre ouvrage d'histoire, les œuvres artistiques figurent comme *documents, a fortiori* en histoire culturelle où, comme le rappelle Pascal Ory, « tout est source »<sup>20</sup>. C'est la présence de l'œuvre comme *monument* qui fait problème<sup>21</sup>. Il paraît



18. C'est d'ailleurs autour de cette idée qu'a été formée notre équipe de recherche dont les premiers travaux ont été publiés dans *La vie culturelle à Montréal autour de 1900* (Micheline CAMBRON (dir.), *La vie culturelle à Montréal autour de 1900*, Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec et Fides, 2005).

19. Georges CANGUILHEM, *Études d'histoire et de philosophie des sciences, op. cit.*, p. 14. La phrase originale est : « L'histoire des sciences ce n'est pas le progrès des sciences renversé, c'est-à-dire la mise en perspective d'étapes dépassées dont la vérité d'aujourd'hui serait le point de fuite. Elle est un effort pour rechercher et faire comprendre dans quelle mesure des notions ou des attitudes ou des méthodes dépassées ont été, à leur époque, un dépassement et par conséquent en quoi le passé dépassé reste le passé d'une activité à laquelle il faut conserver le nom de scientifique ».

20. Pascal ORY, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 45.

21. La distinction entre *document* et *monument* remonte aux travaux de Erwin Panofsky (Erwin PANOFSKY, *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Traduction de M. et B. Teyssède, Paris, Gallimard, 1969 [édition originale : *Meaning in the Visual Arts*, 1957]) et à ceux de Michel Foucault (Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969). D'un point de vue historiographique, le *document* est un témoin, un vestige, une archive que l'historien utilise comme source

donc y avoir là incompatibilité entre l'appréhension de la « vie » comme objet ouvert et l'étude de l'œuvre comme objet clos. Peut-être alors faut-il appréhender l'œuvre autrement, c'est-à-dire comme un objet ouvert, à la manière de la « vie » elle-même, en commençant par redéfinir ce que l'on entend par *monument*, conçu traditionnellement comme ce qui est original (contre ce qui est représentatif) et comme ce qui est singulier (contre ce qui est reproductible). La constitution d'un corpus de tels monuments relève, comme le rappelle encore Pascal Ory<sup>22</sup>, d'une procédure d'*écrémage*, là où l'histoire culturelle cherche plutôt l'*échantillonnage*, dans une démarche qui s'emploie à révéler la dimension collective des phénomènes culturels par l'étude d'objets représentatifs et largement diffusés. L'histoire culturelle est cependant assez peu pratiquée au Québec, rappelle Yvan Lamonde<sup>23</sup>, et il faut sans doute plutôt rappeler ici certains travaux relevant des études culturelles qui adoptent ce type d'échantillonnage, tels les travaux de Will Straw sur la représentation de l'espace urbain dans la presse populaire du Québec des années 1930 à 1950, ou ceux de Chantal Savoie sur les préférences musicales des lectrices du *Bulletin des agriculteurs*<sup>24</sup>. S'illustre ainsi la distinction entre la « culture populaire », qui fait l'objet de l'échantillonnage, et la « culture savante », où domine la procédure d'écémage.

Toutefois l'histoire de la vie culturelle que nous proposons n'est pas à proprement parler une histoire culturelle. La première définit un territoire, la seconde est une approche sinon une méthode. Aussi, imposer une procédure d'échantillonnage à la culture savante, à la manière de l'histoire culturelle, conduirait à brouiller la distinction entre les deux classes d'œuvres<sup>25</sup> et à ramener la classe dite « savante » à une collection de *documents*, qui servirait à l'étude des représentations et des pratiques. Reposent par exemple sur un tel échantillonnage les travaux proches de l'histoire culturelle qu'ont

✦ ✦ ✦

d'information. Par opposition, le *monument* est un objet qui conserve dans le présent une valeur symbolique et, en ce sens, il devient lui-même objet de l'historiographie. C'est cette conception de l'œuvre artistique en tant que monument qui fonde l'histoire littéraire et l'histoire de l'art comme disciplines.

**22.** Pascal ORY, *L'histoire culturelle...*, p. 53.

**23.** Yvan LAMONDE, « L'histoire culturelle comme domaine historiographique au Québec », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 51, n° 2, 1997, p. 285-299. C'est néanmoins lui-même qui rapproche certains des travaux cités ici de cette approche.

**24.** Will STRAW, *Circulation and the City. Essays on Urban Culture*, co-edited with Alexandra Boutros, Montréal, McGill-Queens University Press, 2010. Pour une description du programme de recherche *Print Culture and Urban Visuality*: URL : <http://strawresearch.mcgill.ca/streetprint/index.php> ; Chantal SAVOIE, « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation » dans le présent numéro de *Globe*.

**25.** Nous entendons « classes d'œuvres » au sens que donnent Jacques Dubois et Pascal Durand à la notion de « classes de textes », postulant que les pratiques de lecture et d'écriture sont aussi et d'abord des pratiques de classes. Voir Jacques DUBOIS et Pascal DURAND, « Champ littéraire et classes de textes », *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 5-23.

menés Fernand Dumont, Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, où la littérature est envisagée comme une partie du discours social et contribue à révéler les grands systèmes idéologiques, politiques et identitaires de leur temps<sup>26</sup>. Il y a là de grandes synthèses interprétatives qui, plaçant à distance les pratiques concrètes, proposent un panorama déployé selon une logique surplombante qui confère aux œuvres une fonction d'exemplification, mais il est alors difficile d'avoir prise sur la vie immédiate de la culture, sur la circulation des agents, sur l'intrication des institutions dans un même milieu, ou encore sur les ressorts proprement esthétiques qui meuvent l'ensemble des pratiques.

Redéfinir le *monument* est peut-être plus utile à notre démarche, qui exige au contraire que nous restions fidèles à la procédure d'écrémage et que nous la rendions opératoire pour les deux classes d'œuvres. Ce qui paraît essentiel au plan méthodologique est que soit remise en question la division sociale des méthodes selon les classes d'œuvres. Il n'y a aucune raison scientifique qui nous oblige à réduire les œuvres populaires à la seule analyse des contenus et des représentations et à réserver aux œuvres plus savantes l'analyse des formes et des esthétiques. Nous postulons ainsi que la modernité qui advient au cours de cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> est commune aux diverses disciplines artistiques, mais aussi à leurs divers registres, sans distinguer a priori entre les œuvres artistiques proprement dites et les œuvres destinées au divertissement. L'étude des œuvres a pour objectif de donner à voir l'entrecroisement de divers facteurs transversaux (figures, motifs, arguments, formes narratives similaires) qui circulent entre les œuvres et entre les divers médias (livre, affiche, tableau, disque, scène, radio, cinéma) et qui, mieux que tous les discours et programmes, permettent de saisir l'espace des possibles esthétiques. De ce point de vue, la modernité se définirait dès lors comme un ethos, comme une posture commune que le travail de l'artiste transfère aux œuvres, révélant les options, hésitations et difficultés rencontrées dans sa réalisation. C'est à opérer sur l'une et l'autre classe d'œuvres de la même manière que l'on pourra saisir l'œuvre singulière comme la cristallisation même de la vie. En ce sens, nous posons que l'œuvre rassemble en un tout cohérent, en un corps solide, les éléments que la vie elle-même laissait épars. En ce sens,

✦ ✦ ✦

26. Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde: essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2001 ; Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993 ; Yvan LAMONDE, *Histoire sociale des idées au Québec*, Montréal, Fides, 2000-2010, 3 vol. parus.

27. Nous poursuivons ainsi l'hypothèse déjà énoncée par Yvan Lamonde et Esther Trépanier (Yvan Lamonde et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986).

et tout autant que les acteurs, les pratiques et les discours, tout autant que le champ culturel dans son ensemble, l'œuvre porte en elle la conscience du temps, bien que cette conscience puisse être différenciée selon les classes d'œuvres.

Il reste de cet ensemble de réflexions une proposition qui les englobe toutes : la notion de « vie » est là pour contrer celle de « structure » ; elle sert à introduire le mouvement, l'incertitude, l'inachèvement, l'incomplétude, là où l'autre avait imposé les univers clos ; mais elle sert surtout, et là est ce qui nous réunit, à réfléchir aux divisions, aux classements, aux hiérarchies, comme à autant de lieux communs dont nous avons hérité, mais qui demandent à être revus et réévalués.