

La culture de l'imprimé en réseau

JOHANNE SLOAN

Avant de nous tourner vers les réseaux, allons d'abord voir les archives. Au Canada, nous sommes maintenant inondés par les imprimés portant sur l'art contemporain – tout ce qui a été accumulé au cours des dernières décennies, alors que les revues ont proliféré, que les nombreux centres d'art autogérés ont commencé à publier et que les livres d'artistes et autres publications expérimentales se sont multipliés. En plus des bibliothèques conventionnelles, certains sites spécialisés témoignent d'une abondante documentation. Ainsi, en 1974, à Toronto, Art Metropole a mis sur pied un programme de collecte et de diffusion de publications d'artistes, tandis qu'à Montréal, le centre de documentation Artexte accumule, depuis 1981, une grande variété de documents relatifs à l'art. On peut dénicher dans ces caisses d'archives non seulement des revues et des catalogues, mais aussi des documents éphémères, tels affiches, photographies, communiqués de presse, invitations à des vernissages, curriculum vitae et énoncés d'artistes, etc. La catégorie « éphémères » occupe aussi une grande place dans la collection d'Art Metropole¹. En plus des fonds d'archives conservés dans ces entrepôts, plusieurs centres d'artistes autogérés du pays ont célébré des anniversaires (30, 35, 40 ans d'existence) et ont rendu publiques leurs archives – en profitant naturellement pour ce faire des plateformes numériques. Que signifie cette prise de conscience archivistique qui s'infiltré dans le monde de l'art contemporain au Canada ? Il convient de se rappeler l'avertissement de Nietzsche que trop se charger du passé peut nous empêcher d'avancer. « Il y a un degré d'insomnie, de rumination, de sens historique qui nuit à l'être vivant et finit par l'anéantir, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation² ». Cette fascination pour le monde mystérieux de la documentation artistique soutient ce que prétendait AA Bronson, en 2012, que les artistes canadiens sont devenus des bureaucrates, comme il l'avait prédit des années auparavant³. Il faut bien admettre que bien qu'une énorme quantité de documents imprimés ait été accumulée et rendue disponible, ce qui mérite d'être lu et étudié de façon critique ou apprécié n'est pas évident. Nous devons alors nous demander : « Quelle est la valeur de ces objets historiques aujourd'hui ? Que devons-nous retirer des archives ? »

Le premier article de ce numéro nous vient d'Anne Whitelaw et décortique les programmes du gouvernement canadien de subventions de revues et autres publications d'art – la base financière qui permet à cette spécialité de prospérer. Chacun des articles subséquents commence par une revue, un catalogue d'exposition ou un autre article de la culture de l'imprimé. Ce sont : la revue *Tawow* (1970–79); la revue *image nation* (1970–1982); un livre d'artiste, *Transcanada Letters*, par Roy Kiyooka (1975); le catalogue de l'exposition *The Banff Purchase* (1978); la revue *Asianadian* (1978–85); le catalogue de l'exposition *Relations* d'Anne Ramsden (1988); et le projet web *CyberPowWow* (1996–2004). Dans chaque cas, la publication est, en quelque sorte, détachée de l'archive. Je dis « l'archive », mais en réalité, il n'y a pas d'unique archive matérielle qui contienne tous les articles dont il est question ici et qui datent des années 1970, 1980 et 1990. Ce qui est significatif, toutefois, c'est que dans chaque cas, le chercheur a reconnu quelque chose dans ce fragment de la culture de l'imprimé, quelque étincelle qui pourrait et devrait être rallumée. Chaque étude de cas devient une occasion d'explorer un réseau dynamique de personnes, d'objets et d'espaces. C'est ainsi, en d'autres termes, que nous allons de l'archive au réseau. Ce numéro est en fait le résultat d'un projet de recherche collaborative (subventionné par le CRSH) intitulé *Networked Art Histories: Assembling Contemporary Art in Canada, 1960s to the Present*, où le réseau est proposé comme thème, modèle critique et méthodologie à l'intérieur d'une période historique indéterminée que nous appelons maintenant art contemporain. En plus de cet accent mis sur la culture de l'imprimé, le projet explore d'autres manifestations d'activité en réseau et se demande, par exemple, comment l'activité artistique devient profondément intégrée à l'environnement urbain. Nous surveillons aussi les multiples manifestations d'un élan vers le « devenir global » dans l'art contemporain, où des réseaux locaux, communautaires, et/ou canadiens étendent des tentacules qui rejoignent des œuvres d'art, des mouvements, des institutions et des artistes diasporiques ou transnationaux.

Les artistes peuvent entreprendre délibérément de créer des réseaux alternatifs, et c'est parfois à ces mêmes personnes que nous devons nos caisses débordantes d'archives. Ainsi, dans les années 1990, le collectif d'artistes de Vancouver Image Bank et General Idea de Toronto ont instauré un trafic d'images (utilisant souvent le système postal) afin de court-circuiter le pouvoir d'authentification des musées et des institutions établies tout en forgeant des liens entre les artistes. En vérité, General Idea prétendait qu'alors qu'un réseau canadien alternatif s'était construit durant les années 1960, c'était leur revue *FILE* qui « a créé ce réseau d'artistes canadiens en leur montrant qu'ils étaient vraiment présents⁴ ». Mais le terme « réseau » peut avoir une importance beaucoup plus grande pour la recherche historique – au-delà des pratiques explicitement réseautées qui ont surgi à la rencontre de l'art conceptuel, du

« mail art » et de Fluxus, et au-delà de l'art en réseau dépendant d'internet qu'on réalise aujourd'hui. Ainsi, la perspective sociologique développée par Howard Becker, dans son livre de 1982 *Art Worlds*, réfute le mythe de l'artiste héroïquement individualiste, en soulignant le réseau d'acteurs qui soutiennent quelque milieu artistique que ce soit: « L'artiste travaille ainsi au centre d'un réseau coopératif de personnes dont le travail est essentiel au résultat final⁵ ». Une autre version de cette analyse a été présentée dans les années 1960 par le critique d'art britannique Lawrence Alloway. Il convient de signaler que la première fois qu'il a délibérément utilisé le terme « réseau », c'était en 1966 dans un article de la revue *Canadian Art* intitulé « Art and the Communications Network ». À l'opposé de Becker, Alloway souligne le rôle accru de la technologie au XX^e siècle : « L'art, aujourd'hui, est distribué à travers un réseau de communications plus complexe mais pas totalement différent de celui des cinq siècles précédents⁶ ». Pour Alloway, la rapidité avec laquelle les œuvres d'art peuvent être reproduites et diffusées avait une très grande importance, au point où « la stratégie du critique d'art aujourd'hui est de chercher des moyens de réduire la quantité d'art que les réseaux gèrent si facilement⁷ ». Cela peut sembler une remarque curieuse à faire bien longtemps avant l'internet, mais Alloway considérait le barrage incessant d'informations et d'images comme un obstacle pour le critique ou l'historien qui voulait attirer l'attention sur une chose en particulier.

Dans les années qui ont suivi, le terme « réseau » a continué d'acquérir une complexité interdisciplinaire. La théorie de l'acteur-réseau (ANT) de Bruno Latour offre un attrait particulier aux chercheurs dans de nombreuses disciplines, parce qu'elle est fondamentalement un impératif méthodologique, un modèle de recherche qui nous incite à trouver de nouvelles façons de décrire des « assemblages » d'agents humains et non humains. D'autres auteurs s'attaquent aux répercussions politiques des réseaux, sur internet ou ailleurs. Karl Marx a reconnu il y a bien longtemps que le capitalisme moderne pouvait prospérer grâce à un réseau international de financiers, alors que le sociologue Manuel Castells soutient que le pouvoir corporatif et étatique a pleinement absorbé la logique structurelle des réseaux⁸. Certaines pratiques artistiques abordent de front les implications dystopiques de l'interconnexion : par exemple, les dessins remarquables de l'artiste américain Mark Lombardi, dans les années 1980 et 1990, décrivent des réseaux élaborés et conspirationnels de politiciens corrompus, de banquiers et de marchands d'armes. Cela signifie qu'il n'y a rien d'intrinsèquement émancipateur dans les réseaux; ils sont une sorte de mécanisme structurant (social, technologique, biologique) parmi plusieurs autres. Pourtant, nombre d'auteurs soutiennent que certains réseaux favorisent des impulsions sociales oppositionnelles ou émancipatrices. Un exemple influent vient des philosophes politiques Michael Hardt et Antonio Negri, dont

la critique de la globalisation comprend la possibilité d'un « réseau ouvert et étendu où toutes les différences peuvent s'exprimer librement et également, un réseau qui fournit des moyens de rencontre pour que nous puissions travailler et vivre en commun⁹ ». Cette vision utopique d'une collaboration en réseau influence plusieurs des études de cas réunies dans ce numéro spécial, en ce sens que l'identification d'un réseau d'art (que ce soit par les acteurs eux-mêmes ou constitué après coup par un chercheur) peut inclure la communauté, l'amitié, la solidarité et souvent un engagement envers la justice sociale. Finalement, il existe une énorme quantité de travaux savants relatifs aux réseaux technologiques, cybernétiques et numériques. Il est vrai que toutes les études de cas dont il est question dans ce numéro, sauf une, sont pré-numériques, mais cela ne signifie certainement pas que leur identité ne soit pas technologique. Des modes spécifiques de voyage, de communication et de reproduction entrent en jeu, même si, comme l'a suggéré Marshall McLuhan, c'est souvent lorsque ces technologies sont dépassées que nous portons attention à leur présence matérielle¹⁰. Tous les imprimés étudiés dans les articles supposaient des technologies d'impression et de photographie compliquées dont la plupart sont aujourd'hui périmées, alors, qu'à l'occasion, quelque objet technologique archaïque devient partie intégrante de l'histoire (ou du réseau au sens latourien du terme) : la machine à écrire utilisée par Kiyooka pour écrire ses lettres; le carrousel qui accompagnait l'exposition et le livre *The Banff Purchase*; et, dans le cas de *CyberPowWow*, le logiciel inaccessible qui repose dans un bureau quelque part.

Peu de recherches ont été entreprises pour établir un cadre critique de la culture de l'imprimé portant sur l'art contemporain, au Canada ou internationalement. L'exception serait les livres d'artistes qui ont prospéré à travers le xx^e siècle et qui ont fait l'objet de nombreuses études¹¹. Bien que des revues de l'époque moderne aient été étudiées, cela est rarement vrai après les années soixante. On a porté une certaine attention à *Artforum* (probablement la plus influente revue d'art aux États-Unis), et le livre de Gwen Allen, en 2011, sur les revues autogérées par des artistes (y compris *FILE*) apporte une importante contribution¹². Au Canada, on a publié dans les années 1980 et 1990 un certain nombre de mémoires de maîtrise et de thèses de doctorat sur les revues d'art contemporaines – portant principalement sur les principales publications : *Canadian Art*, *C Magazine*, *Parachute*, *Vie des Arts*¹³. Si les revues ont suscité un certain intérêt, il y a une absence notable de critique des catalogues d'exposition en tant que genre distinct à l'intérieur de la culture de l'imprimé concernant l'art contemporain¹⁴. Le projet magistral à plusieurs auteurs et en plusieurs volumes, *L'histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, englobe un large éventail de lectorats et de publications spécialisées, mais ne cible pas l'imprimé relié à l'art, alors que la période étudiée se termine en 1980¹⁵. En d'autres termes, la

recherche sur la culture de l'imprimé portant sur l'art contemporain au Canada commence à peine à prendre forme. Une exception notable est le travail savant de Felicity Tayler, y compris l'article « Publishing as Alternative Space », qui vise à retracer les « connexions entre l'édition indépendante dans les mouvements politiques, la presse littéraire expérimentale et la culture artistique autogérée au Canada » dans les années 1960 et 1970¹⁶. Dans ce numéro spécial sur la culture de l'imprimé en réseau, nous n'examinons pas les revues d'art canadiennes les plus anciennes, et les catalogues et autres publications dont nous discutons ne sont pas forcément bien connus. Nous ne prétendons pas offrir une couverture complète ou pancanadienne de la culture de l'imprimé au Canada. Nous espérons plutôt que nos efforts souligneront le mérite de cette sorte d'enquête. Nous considérons que chaque imprimé possède des particularités matérielles, des caractéristiques de conception, des présentations visuelles et des manières d'utiliser la photographie distinctes. De plus, nous concevons chaque revue, livre d'artiste ou projet web comme la cristallisation de personnes, d'idées, d'espaces et de technologies. La publication révèle la convergence d'énergies sociales, intellectuelles et esthétiques; c'est l'évidence d'un travail collaboratif. Chaque pièce de la culture de l'imprimé est devenue un nœud dans un réseau dynamique et réactif.

Il convient de se demander si, en termes d'histoire de l'art, les réseaux peuvent être assimilés au « monde de l'art ». L'historien de l'art allemand Hans Belting, s'interrogeant sur la situation mondiale de l'art contemporain, est d'avis que l'idée d'un monde de l'art monolithique est périmée et doit être remplacée par un modèle différent offrant une pluralité de mondes de l'art dispersés au plan géographique tout en possédant des qualités distinctes¹⁷. Cela est jugé nécessaire parce que le domaine de « l'art contemporain » est devenu, selon le conservateur mexicain Cuauhtémoc Medina, « un régime de généralisation internationale¹⁸ ». Le changement de terminologie proposé par Belting est prometteur, parce qu'il reconnaît que la signification même de l'art dépend de lieux, de scènes, de contextes, d'histoires, de luttes d'identité, etc. spécifiques – des éléments uniques qui ne peuvent être assimilés dans un seul métarécit. Il devrait, en principe, être possible de transposer ce modèle dans le contexte national canadien. Le projet *Networked Art Histories* ne vise assurément pas à une synthèse de nos études de cas selon une histoire de l'art esthétiquement uniforme et déterminée nationalement. Au lieu de cela, nous voulons montrer que l'activité artistique se manifeste dans de multiples contextes à travers le territoire canadien et que, par conséquent, la perspective d'identifier de multiples mondes de l'art qui coexistent est séduisante. D'autre part, le modèle « réseau » possède des propriétés uniques dont le terme « mondes de l'art » ne tient pas nécessairement compte. Le réseau englobe l'énergie, l'impulsion et les désirs partagés qui alimentent les projets artistiques collectifs, ainsi que

l'éventuelle division ou dissolution de ces projets. Les éléments disparates qui constituent des nœuds dans les réseaux (exposition, conférence, morceau de critique d'art, ou rencontre informelle dans un bar) pourraient éventuellement conduire à la fondation d'une revue, d'une galerie ou d'un mouvement, mais ils ne se fusionnent pas toujours dans des mondes de l'art pleinement formés et nommables. Il devient évident aussi, d'après les études de cas, que les réseaux s'infiltrèrent dans des mondes de l'art plus spécialisés ou bien en sortent. Deux des revues dont nous traitons ici, *Tawow* et *Asianadian*, n'étaient pas exclusivement consacrées à l'art, mais l'art y était lié à la politique, à l'activisme et à l'identité.

L'article d'Anne Whitelaw fournit une assise pour les études de cas de ce numéro en examinant la base économique de la floraison de la culture de l'imprimé au Canada et, plus particulièrement, le rôle crucial qu'a joué le Conseil des arts du Canada. De fait, sa recherche comporte aussi une dimension de la culture de l'imprimé, puisqu'elle s'est plongée dans des budgets, des rapports annuels et des documents gouvernementaux pour découvrir comment un programme de subventions originellement destiné à soutenir quelques publications clés s'est élargi, dans les années 1970, jusqu'à couvrir des douzaines de revues et, dans les années 1980, soutenir financièrement des catalogues d'expositions dans des petits locaux à travers le pays. Elle analyse aussi ces sources gouvernementales pour commenter des questions idéologiques : consacrer de l'argent à la culture de l'imprimé était censé favoriser la croissance de réseaux nationalistes cohérents à travers le pays. Cela ne s'est cependant pas produit. La prolifération de publications a plutôt été accompagnée d'une dispersion géographique et discursive qui a miné la construction d'un monde de l'art nationaliste.

Il était logique de poursuivre avec l'article de Sherry Farrell Racette qui traite de *Tawow: Canadian Indian Cultural Magazine*, non seulement parce qu'il s'agit de la plus ancienne des publications étudiées, mais aussi parce qu'après avoir lu l'article de Whitelaw sur les subventions gouvernementales, nous nous trouvons maintenant devant une publication qui était de fait un organe officiel du gouvernement. En d'autres termes, la revue *Tawow* ne recevait pas de subvention gouvernementale indépendante et n'était pas « alternative » dans le sens où cela pourrait se dire d'autres cas étudiés dans ce numéro. *Tawow* était publiée par le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, mais le fait remarquable, comme le souligne Racette, c'est qu'elle est devenue une des premières publications où des auteurs autochtones pouvaient décrire et commenter leur propre culture. Le réseau généré par cette publication ne peut pas être facilement circonscrit, car il est difficile de savoir dans quelles mains *Tawow* s'est retrouvée et de déterminer son influence. Mais Racette raconte sa propre rencontre fortuite avec *Tawow* au Manitoba, dans les années 1970, et décrit l'énorme impact que la publication a eu sur sa vie et sa future carrière

d'historienne métis – dans ses rencontres avec une génération d'artistes, écrivains et conservateurs autochtones engagés. C'est un exemple frappant de la manière dont on peut s'insérer dans un récit, en tant que partie d'un réseau en formation.

Le catalogue d'exposition *The Banff Purchase*, analysé par Karla McManus, n'était pas une publication gouvernementale, mais il n'en avait pas moins l'aspect d'un document officiel à cause de sa couverture rigide, de son grand format et de sa sobre présentation graphique. Sept artistes ont fait l'objet d'un traitement monographique séquentiel, comme pour affirmer que le Canada possédait de grands artistes photographes et que la photographie méritait d'être prise au sérieux. Mais McManus montre de façon convaincante que l'exposition et le catalogue *The Banff Purchase* voulaient aller plus loin en mettant le centre d'arts de Banff au centre du discours et en affirmant sa valeur pédagogique. Cette dernière dimension était peut-être la plus significative. Les artistes qui apparaissaient dans le livre donnaient aussi des « cours de maître » à Banff. La publication avait aussi pour but d'inspirer de jeunes artistes et de jouer un rôle-clé dans la transmission du savoir photographique à travers le pays.

À l'opposé de la publication *The Banff Purchase*, la revue *image nation* se voulait ouvertement « alternative », comme nous le dit Martha Langford, même lorsqu'elle explore les connotations de ce terme souvent utilisé. Là encore, l'auteur révèle son propre rôle dans le réseau qu'elle décrit – ici, en conversation avec le rédacteur de la revue, David Hlynsky, en 1980, en tant que réalisatrice d'exposition au Service de la photographie de l'Office national du film. Pour Hlynsky et ses collaborateurs, « alternatif » signifiait un puissant désir de créer des objets culturels qui circuleraient en dehors des réseaux préexistants. L'analyse que fait Langford des revues elles-mêmes révèle une autre manière d'être alternatif, en ce sens que les photographies étaient rarement légendées et n'étaient pas accompagnées de texte critique ou explicatif. Dans les pages d'*image nation*, le sens des photographies n'étaient pas (sur)déterminé par le langage.

La relation entre le langage et l'image photographique est certainement cruciale dans *Transcanada Letters* de Roy Kiyooka, comme le démontre Felicity Tayler. Ce livre d'artiste inhabituel consiste principalement en lettres écrites par l'artiste poète de 1966 à 1974 – des lettres linguistiquement complexes qui révèlent l'attachement professionnel, politique, personnel et/ou érotique à des personnes dispersées à travers le pays. Dans une section séparée, une grille de photographies évoque un voyage d'un océan à l'autre et montre des vues de Kiyooka en compagnie d'amis. Bien que le titre du livre et le photoreportage se réfèrent au Canada et que les écrits de Kiyooka traitent de son identité nippo-canadienne, Tayler décrit son livre comme l'évidence d'un réseau contre-culturel qui a contribué à éroder les paradigmes nationalistes conventionnels pour la compréhension de l'art et de la littérature.

Mon propre article traite d'un réseau postmoderne/féministe florissant à Montréal dans les années 1980. Le point de départ est *Relations*, un catalogue d'exposition de 1988 qui présente les œuvres photographiques d'art d'Anne Ramsden et un texte expérimental de Reesa Greenberg – un projet authentiquement collaboratif en ce sens que l'artiste semble infiltrer la culture visuelle des musées alors que l'historienne de l'art sape de façon créative les conventions de la prose muséologique. Je soutiens que ces femmes faisaient partie d'un réseau de femmes artistes, écrivaines, conservatrices, rédactrices et enseignantes – toutes attachées d'une certaine manière au postmodernisme, aux idéaux féministes et à des modes expérimentaux de pratique photographique – bien que ce mouvement n'ait pas jusqu'à maintenant été adéquatement décrit et inscrit dans l'histoire de l'art canadien. Puisque je vivais à Montréal dans les années 1980 et que je connais plusieurs des personnes dont il est question, je me suis aussi introduite dans le récit.

La revue qu'Alice Ming Wai Jim a retracée dans les archives, *Asianadian*, n'était pas spécifiquement une revue d'art, même si la couverture de chaque numéro présentait une œuvre d'un artiste canadien d'origine asiatique. Mais, à côté d'articles occasionnels sur l'art, *Asianadian* intervenait dans un champ élargi de culture visuelle. Jim met l'accent sur les débats sur l'imagerie télévisuelle et journalistique et présente les attaques de la revue contre les stéréotypes visuels. Il est évident que cette revue a joué un rôle important dans la construction d'une identité canadienne asiatique politisée. Ce n'est pas par coïncidence que le texte de Jim s'organise aussi de façon généalogique, en ce qu'elle est la coéditrice fondatrice d'une nouvelle revue, *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*. La question de la culture visuelle occupe maintenant le devant de la scène, alors que l'aspect canadien d'*Asianadian* s'est transformé en des formes de réseautage ouvertement internationales¹⁹.

L'article de Mikhel Proulx sur *CyberPowWow* clôt ce numéro spécial pour deux bonnes raisons. Il fait pendant à l'article de Racette qui présente *Tawow*, publication subventionnée par le gouvernement et que les auteurs autochtones se sont cependant appropriée. À l'opposé, *CyberPowWow* a été entièrement créé et soutenu par des artistes et chercheurs autochtones et, à cet égard, il incarne un changement d'époque. L'autre raison pour mettre l'article de Proulx à la fin, c'est naturellement parce que, contrairement à toutes les autres publications dont nous avons traité, il s'agissait d'une entreprise numérique – bien que, depuis qu'il inclut des écrits et des images, il s'apparente à des formes plus anciennes de la culture de l'imprimé. *CyberPowWow* était un exemple remarquable d'un activisme autochtone recoupant les aspirations utopiques des premiers réseaux internet. Il y a pourtant quelque chose de tragique dans le récit de Proulx, car, alors que de fragiles publications imprimées peuvent survivre pendant des siècles, ce projet n'est plus, en majeure partie, disponible. À travers cette étude de cas, nous comprenons facilement que la circulation de l'information numérique n'est

pas, en réalité, dématérialisée, mais qu'elle dépend de la stabilité des serveurs, de la capacité de stockage, des fonctionnalités du logiciel, et ainsi de suite. Par conséquent, l'article de Proulx attire l'attention sur un épisode remarquablement original mais éphémère de la culture numérique de l'art contemporain.

Au début de cette introduction, j'ai dit que nous avons entrepris notre recherche sur la culture de l'imprimé en réseau en allant voir les archives. J'aimerais souligner ce que Michel Foucault entend par archives dans son livre *L'Archéologie du savoir* – non pas comme telle ou telle pile de documents poussiéreux, mais comme système discursif spécifique qui permet d'abord de parler et de penser : « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers²⁰ ». Foucault dit aussi clairement que l'archive n'est ni immuable ni en sécurité entre les mains de l'autorité. Il affirme que les « redistributions récurrentes » du savoir « font apparaître plusieurs passés, plusieurs formes d'enchaînements, plusieurs hiérarchies d'importance, plusieurs réseaux de détermination, plusieurs téléologies²¹ ». Il me semble que cette analyse correspond au travail collectif que nous avons entrepris. Ces articles ont vraiment révélé « plusieurs passés », alors que chaque relecture critique a, dans un certain sens, modifié la base de connaissances sur l'art contemporain au Canada.

Ces études de cas démontrent le rôle vital que joue la culture de l'imprimé dans les formations en réseau de l'art contemporain depuis les années 1960. L'examen des revues, des catalogues d'exposition, des livres d'artistes et des sites web s'est avéré extrêmement gratifiant, et nous espérons que ce petit ensemble d'études de cas encouragera d'autres chercheurs à poursuivre l'exploration de ce domaine de recherche. Une partie de l'attrait de ce travail consiste, naturellement, dans le fait que les connaissances et les images sont maintenant largement diffusées numériquement et cybernétiquement. Mais si l'héritage de l'imprimé a été ainsi défamiliarisé, c'est justement à travers une rencontre intime, directe avec ces objets que les circonstances matérielles des connaissances en histoire de l'art sont révélées.

NOTES

- 1 Bien que les collections d'Art Metropole se retrouvent au Musée des beaux-arts du Canada et aient été exposées depuis, le matériel de cette nature se retrouve souvent dans les dossiers d'artistes conservés dans des musées pour leur propre usage.
- 2 Friedrich NIETZSCHE, « Seconde considération inactuelle », *Considérations inactuelles*, publiées en 1874.
- 3 Bronson suppose que la situation est différente mais tout aussi mauvaise aux États-Unis : « Hélas, les artistes canadiens se sont mués en bureaucrates, tout comme ceux de New York se sont transformés en simulacres de financiers ». AA BRONSON, « The

- Transfiguration of the Bureaucrat », dans *Institutions by Artists, Volume One*, Vancouver, Filip Editions, 2012, p. 37.
- 4 Willoughby SHARP, « The Gold-diggers of 1984 : An Interview with General Idea », *Avalanche*, n° 7 (hiver/printemps 1973), p. 18–19.
 - 5 Howard BECKER, *Art Worlds*, Berkeley, California, University of California Press, 1982, p. 25.
 - 6 Lawrence ALLOWAY, « Art and the Communications Network », *Canadian Art*, n° 100 (janvier 1966), p. 35.
 - 7 *Ibid.*, p. 37.
 - 8 Bruno LATOUR, *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, 2005. Manuel CASTELLS, « A Network Theory of Power », *International Journal of Communication*, n° 5 (2001), p. 773–87.
 - 9 Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, 2004, p. xiii–xiv.
 - 10 Voir Marshall McLuhan, « Technology and Environment », *artscanada* 105 (février 1967), 5–7.
 - 11 Voir Johanna DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.
 - 12 Amy NEWMAN, *Challenging Art : Artforum, 1962–1974*, New York, Soho Press, 2004. Gwen ALLEN, *Artists' Magazines : An Alternative Space for Art*, MIT Press, 2011.
 - 13 Robert GRAHAM, *Understanding artscanada: history, practice and idea*, thèse de maîtrise, Université McGill, 1988; Tim CLARK, *Michel Foucault, Critical Modernism, and Writing on the Visual Arts in English Canada*, thèse de maîtrise, Université Concordia, 1991; Lon DUBINSKY, *Canadian Visual Art Magazines as Cultural Formations*, thèse de doctorat, Université McGill, 1991; Louise MOREAU, *Making Art Modern : The first decade of Vie des Arts magazine and its contribution to the discourse on the visual arts in Quebec during the 1950s and 1960s*, thèse de maîtrise, Université Concordia, 1997; Abby WEINBERG, *Identity politics in Canadian artwriting : C Magazine and Parachute, 1983–1996*, thèse de maîtrise, Université Concordia, 1997.
 - 14 Une contribution significative est celle de l'historienne de l'art Anne Moeglin-Delcroix, qui traite de la frontière de plus en plus imprécise entre les catalogues d'exposition et les livres d'artistes dans les années 1960 et 1970 : Anne MOEGLIN-DELCROIX, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n° 56/57 (été–automne 1996).
 - 15 *History of the Book in Canada*, (trois volumes). Éditeurs généraux, Patricia Lockhart Fleming et Yvan Lamonde, Toronto, University of Toronto Press, 2004–2007.
 - 16 Felicity TAYLER, « Publishing as Alternative Space », dans *Documentary Protocols*, édit. Vincent Bonin et Michèle Thériault, Montreal, Leonard and Bina Ellen Gallery, 2010, p. 310.
 - 17 Hans BELTING et Andrea BUDDENSIEG, « From Art World to Art Worlds », dans *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, édit. Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 28–31.
 - 18 Cuauhtémoc MEDINA, « Contemp(t)orary: Eleven Theses », *e-flux journal*, n° 12 (2010). <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/>.
 - 19 *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, publié par Brill, est coédité par Alice Ming Wai Jim et Alexandra Chang de l'université de New York. Le premier numéro est sorti en 2015.
 - 20 Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170; disponible en ligne : michel-foucault-1969-l-archeologie-du-savoir.pdf.
 - 21 *Ibid.*, p. 11.