

RÉSISTANCE
REPENSER LA PRÉSENCE
DE L'ARTISTE



Doyon/Demers Socio-esthéticiens
Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie, 2000
Maison du citoyen de Hull

PROFESSION : SOCIO-ESTHÉTICIEN

DOYON / DEMERS

Au moyen de la publicité, de la télévision ou d'Internet, l'empire économique génère et commercialise les conditions nécessaires à la *reliance*¹ des individus ; il offre une multitude de petits récits auxquels s'identifier et desquels se distinguer. Ainsi l'individu, tout en étant isolé et convaincu de son état de *déliance* devant la multiplicité de ses identifications, se trouve plongé dans un contexte propre à la *reliance*, propre à de nouvelles adhésions. Les deux phénomènes sont donc spontanés et très éphémères puisque l'individu contemporain est continuellement sollicité par de nouvelles manières d'être, par de nouveaux *vouloir-être* : sa sensibilité est constamment appelée à se renouveler dans une consommation du présent entre le rêve et la concrétude.

Le socio-esthéticien s'infiltré précisément dans la mobilité de ces identifications multiples. En superposant réalité virtuelle et réalité réelle, il participe à élaborer, dans les micro-communautés qu'il forme avec d'autres auteurs dispersés² et des citoyens volontaires, des manières d'être inédites.

Impliqué dans une esthétique de la proximité, l'*être-ensemble*, la *reliance*, les jeux d'identification et la construction des réalités constituent le cœur de son travail. Ce faisant, son action s'inscrit davantage dans le registre social des fonctions et services que dans une allégeance discipli-

naire artistiquement reconnue; il s'immisce et s'exprime non seulement dans les versatiles lieux et non-lieux de l'art³, mais aussi dans des *espaces autres*, et c'est dans ces hétérotopies qu'il observe la transitivity des réalités d'où émerge manifestement la réalité augmentée.

Reliance

Des modes de vie s'élaborent au présent, et collectivement, grâce à l'attention aiguë que nous portons aux associations et aux réseaux, durables ou non, qui dynamisent notre quotidien. En plus de nous rendre sensibles au fait d'exister, cette attention active qui définit en fait l'attitude créatrice dans la vie de tous les jours, permet de contrer les diktats des pouvoirs politique et économique et de maintenir l'imaginaire et les plaisirs immédiats. En effet, par ses identifications successives et souvent incohérentes, l'individu acquiert une certaine conscience de l'incertitude qui peut prendre la forme d'un art de vivre, d'une esthétique de l'existence. Par conséquent, il adhère non pas à une esthétique ou à une communauté, mais nécessairement à plusieurs esthétiques, d'abord celle qu'appelle le *devoir-être*, particulièrement opérant dans les groupes sociaux primaires tels que famille et quartier, mais surtout celle que crée le *vouloir-être* du moment.

Comme l'explique Michel Maffesoli, la force *imaginale* qui nous porte à la *reliance* est un prototype inconscient acquis par l'individu⁴. Cette force, qui a perduré jusqu'à la postmodernité, est une pulsion qui nous pousse vers l'autre — vers « *l'autre relatif* » bien entendu, et non vers « *l'autre absolu* » de la modernité —, un vouloir *être-ensemble* de l'ordre de l'instinct qui se traduit de nos jours par des adhésions contextuelles au sein de groupes les plus divers. Mais qui dit multiplicité dit instabilité. Ainsi, rappelle Maffesoli, il devient impossible de concevoir l'individu comme une identité stable, dès lors que son identité glisse vers de nombreuses identifications :

Alors que cette dernière [la logique de l'identité] reposait sur l'existence d'individus autonomes et maîtres de leurs actions, la logique de l'identification met en scène des personnes aux masques variables qui sont tributaires du ou des totems emblématiques auxquels elles s'identifient. Celui-ci pourra être un héros, une star, un saint, un journal, un gourou, un fantasme ou un territoire, l'objet importe peu, ce qui est essentiel c'est [...] l'adhésion qu'il suscite⁵.

Néanmoins, aucune forme d'*être-ensemble* n'est exempte des modes inconscients qui, prenant ancrage sur des préjugés ou des *a priori* communs, donnent lieu aux codes de politesse et au « bon sens ». Ces expressions consensuelles correspondent à une *reliance* du *devoir-être* et sont généralement soutenues par des valeurs morales.

À la fois *reliance* et *déliance*, ordre et désordre, l'*être-ensemble* d'auteurs dispersés ou de citoyens volontaires demeure le matériau de création privilégié par le socio-esthéticien. C'est dire que l'*être-ensemble* matériau est une structure de *déliance reliaante* qui repose sur le *vouloir-être* momentané, lequel est associé à l'agrément, au ludique et au festif – formes exemplaires de la rencontre de ces oppositions et autant d'univers dans lesquels opère le socio-esthéticien.

Jeu d'identification

Nombreuses sont aujourd'hui les productions artistiques qui modélisent une activité professionnelle, ainsi que l'univers promotionnel et relationnel qui en découle. C'est une situation qui n'est pas sans rappeler le phénomène de l'éclatement de l'art dans la société qui s'installe dès la fin des années 60, alors que plusieurs artistes emploient des procédures mimétiques-critiques, notamment à l'égard du système de l'art, depuis *La Galerie légitime* de Robert Filliou, les musées de Marcel Broodthaers et de Claes Oldenburg jusqu'au *Pavillon Miss General Idea 1984* du trio torontois General Idea. D'autres encore s'inventent des jeux de rôle en créant des fictions d'entreprises ou des sociétés de service et de fonction : Engels Products Organization, Premiata Ditta SaS, N.E. Thing Co. Ltd., Ingold Airlines, ATSA, Soucy financier, Internationale Virologie Numismatique, Art d'ameublement et Morris/Trasov Archive n'en constituent qu'une liste très sommaire. Marc-Olivier Wahler :

[...] la plupart de ces groupes, agences, associations, organisations ont élaboré un art lié, de près ou de loin, à la prestation de service. Soit un service souvent inutile ou dérisoire, voire fictif ou inexistant, en réaction bien sûr à la frénétique consommation des années 80. Soit un service réel, à caractère souvent social. [...] Que ces structures s'identifient au simulationnisme étiqueté années 80 ou à l'interactivité des années 90 ne change rien. Ces structures suggèrent que l'artiste ne propose plus des objets, mais des situations, des relations⁶.

Dans cette perspective, Doyon/Demers invente la profession de socio-esthéticien et s'y identifie⁷. Évidemment, ce sont la théâtralité et la performativité⁸ en jeu, ainsi que les relations professionnel-clientèles instaurées par les professions libérales, qui alimentent ici notre réflexion sur le rôle du socio-esthéticien. À cet égard, la théorie esthétique de Nicolas Bourriaud, qui consiste à apprécier les œuvres d'art en fonction des relations interpersonnelles qu'elles figurent, produisent et suscitent, n'est vraiment pas sans intérêt pour le développement de notre profession⁹ !

C'est entendu, l'art a toujours été relationnel à divers degrés dans la mesure où il fait partie d'un système. C'est cet ensemble de relations que « le triangle systémique de l'art » de Jean-Pierre Balpe



Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000

dans le contexte du phénomène des communications généralisées. À l'inévitable prolifération des moyens de communication correspond une multiplication de perspectives. Dans ce contexte, il n'y a plus l'Histoire, il y a des histoires ; il n'y a plus la Réalité, il y a des réalités et il n'y a plus la Vérité, il y a des vérités, cette explosion des *points de vue* sur le monde marquant la fin de la modernité caractérisée par une perspective dominante qui se présentait comme universelle.

Ce phénomène d'expansion de l'information et d'accélération des événements coïncide avec une diminution du sens et de la profondeur, qui se traduit par un affaiblissement de l'Être au profit de l'être-ensemble et, de façon symétrique, par un affaiblissement de la notion d'art, au profit de l'éclatement de l'esthétique dans la société. D'où l'émergence, suivant la tendance, du *vouloir-être* des socio-esthéticiens.

À la suite de Nietzsche et de Heidegger, l'Être ne se présente plus comme sujet ou comme objet, mais comme événement puisque, l'expérience de la mort étant constitutive de l'Être, sa fin inéluc-

table est la seule chose dont on admettra la stabilité. Il va de soi que cette conception ontologique de l'Être s'éloigne largement de celle, plus fixe et permanente, qu'en proposait la métaphysique moderne. Dans le même ordre d'idées, à l'expérience esthétique qu'Aristote ou Hegel, en passant par Kant, ont toujours définie comme une forme de sécurité, de stabilité, c'est-à-dire de *payement* et de *repayement*²⁴, Vattimo oppose l'expérience esthétique comme précarité, donc comme *dépayement* : elle serait une expérience qui, de façon ultime, nous permettrait de vivre par l'imaginaire d'autres possibilités d'existence. Au regard de la postmodernité, le dépayement représente aussi une émancipation, une libération rendue possible par le développement des technologies de l'information qui permettent aux différentes communautés de prendre la parole et de se faire connaître et reconnaître. C'est donc dans ce contexte de démocratie culturelle que les socio-esthéticiens interviennent, aussi bien en milieu rural qu'en milieu urbain.

Et c'est à l'intérieur de ces balises que Vattimo en vient à affirmer que l'utopie des années soixante



acteur qui donne *du moi* à son personnage¹⁶. Il apporte ainsi l'ambiguïté de sa théâtralité, celle de son identité professionnelle comme celle de son identité individuelle, au sein de la rencontre. Par ailleurs, cette ambiguïté se trouvait revisitée par le jeu du comédien Sylvain Miousse, qui assurait réellement le service des convives.

Hétérotopie

Les réalités construites par le socio-esthéticien s'inscrivent non seulement dans la déterritorialisation, mais aussi dans le développement du concept d'hétérotopie, qui conjugue les lieux autres et la pluralité des esthétiques micro-communautaires. En fait, la plupart du temps on entend par hétérotopie des *lieux autres*, des « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹⁷ ». La définition qu'en donne ici Michel Foucault nous permet largement d'imaginer nos propres hétérotopies. La nomenclature qui l'accompagne comprend néanmoins de nombreux exemples : miroir, cinéma, zoo... autant de lieux ayant « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles¹⁸. » D'autres sont des contre-emplacements relatifs à la société, ainsi les hétérotopies d'exclusion que représentent les prisons, les hôpitaux psychiatriques ou les maisons de retraite. Dans les hétérotopies de temps, on compte les cimetières, mais également les musées et les bibliothèques qui, on le comprend, correspondent au projet moderne d'accumuler toutes les époques dans un même lieu. Outre ces lieux spécialisés où s'amassent temps et cultures, les hétérotopies,

toujours selon Foucault, se présentent généralement comme des unités spatiotemporelles :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel¹⁹.

Mais c'est surtout lorsqu'il distingue les hétérotopies – des lieux du dehors, effectifs, réels – des lieux du dedans de Bachelard, que le philosophe vient stimuler notre imagination. Depuis, nous relierons les hétérotopies de l'extérieur à des lieux de l'imaginaire pour former des *hétérotopies du dedans*. Ces hétérotopies du dedans se manifestent dans le *vouloir-être* momentané. Pensons à ces lieux familiers – grenier, coin de la cour, tente d'Indiens, lit des parents – qui, investis par l'imaginaire des enfants, se transforment rapidement en espaces enchantés, en « véritables utopies localisées²⁰ ». Ces lieux autres qui sont des *espaces-temps* fonctionnant selon un principe d'ouverture et de fermeture « qui à la fois les isole et les rend pénétrables²¹ », ont la faculté de réenchanter ponctuellement le quotidien.

À l'instar de Foucault, Gianni Vattimo imagine les hétérotopies en tant qu'utopies effectivement réalisées²², mais cette fois pour proposer une autre manière de faire l'expérience de la postmodernité où il ne s'agirait pas tant de laisser tomber l'historicisme moderniste que d'entretenir avec lui un rapport de *Verwindung*, c'est-à-dire de « reprise-résignation-convalescence-distorsion²³ ». Il va sans dire que l'on situe la société postmoderne



Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000, Thomas Grondin, Jean-Pierre Demers, Philippe Côté, Massimo Guerrera, Hélène Doyon, Gilles Arteau, Nathalie Grimard, Richard Purdy

ancien visiteur, regardeur, spectateur – et se font complices de l'éclatement de l'esthétique dans la société et de l'affaiblissement de la notion d'art.

Réalité augmentée

Tout individu peut choisir les rôles qu'il veut interpréter afin de communiquer dans une fiction qui s'inscrit dans l'existence au présent. En effet, tôt ou tard, chacun se trouve dans ce que nous définissons comme étant la réalité augmentée¹³. L'utilisation que nous faisons de cette expression se confond avec l'utilisation usuelle qui la confine à la définition d'une perception des phénomènes naturels dite *supérieure*, par comparaison à ce que l'homme perçoit normalement avec ses sens. La réalité augmentée superpose à la réalité réelle une réalité virtuelle (latente ou potentielle) qui s'actualise dans une impression de réalité. Ainsi, l'infrarouge nous permet de voir dans la nuit et la simulation informatique nous permet d'anticiper des situations réelles.

À partir de la même structure de transitivité des réalités, il est intéressant de penser la réalité augmentée dans un sens anthropologique. Cela, afin de nommer une manière d'être, voire une créativité ou une esthétique, qui se situe dans un « avoir lieu » avec l'Autre, aussi bien entre les individus, entre les communautés, qu'entre les individus et les communautés auxquelles ils adhèrent, l'échange émotionnel s'improvisant dans un processus de métamorphose et de correspondance dans l'intensité d'un présent, si banal soit-il. Hésitations, rougeurs, retenues et mimiques affleurent dans une théâtralité et une performativité qui sont à la fois l'effet et la cause

du lien social, où chaque individu est spectateur de l'autre, se réalise par l'autre et se reconnaît en lui.

En conséquence, l'individu est dit en *réalité augmentée* lorsque dans son rapport à l'autre, il superpose l'expression de ce qu'il est et de ce qu'il pourrait ou voudrait être. Dans le même sens, Erving Goffman¹⁴, qui assimile le monde à la scène d'un théâtre où les individus sont des acteurs qui tiennent des rôles dans l'interaction sociale pour créer des représentations qui donnent à l'autre une impression de réalité, observe que l'individu, l'acteur donc, tente de paraître meilleur à ses propres yeux ainsi qu'aux yeux de son public. Il parle alors d'amélioration de soi.

Dans la *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*¹⁵, la réalité augmentée était particulièrement présente entre les personnes qui formaient cette micro-communauté. À cette occasion, Doyon/Demers Socio-esthéticiens avaient convié des représentants de sociétés et compagnies d'artistes – Nathalie Grimard de Huis clos, Richard Purdy des Industries perdues, Massimo Guerrera de Polyco inc., Thomas Grondin de Signe des temps, Philippe Côté de (La Société de Conservation du Présent) et Gilles Arteau de T comme T.vain – à une rencontre discursive et gustative à laquelle chacun s'est présenté en arborant « son rôle » préexistant à la réunion de la communauté d'auteurs dispersés. Faut-il le préciser, les sociétés et compagnies fictives qu'ils représentent et auxquelles ils donnent lieu, si réelles qu'elles soient en performance, théâtralissent le motif de cet *être-ensemble*. En d'autres mots, on pourrait dire que par sa pratique exploratoire des modes d'existence, chacun des convives, comme tout individu en expérience d'intersubjectivité, est aussi un



Doyon/Demers Socio-esthéticiens, *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie*, 2000

décrit : « L'art participe toujours, à la fois et sans séparation, au subjectif, à l'objectif et au culturel comme à toutes les instances au travers desquelles, à un moment donné, ces composantes se manifestent¹⁰. » Or, dans les cas qui nous occupent, ce sont les artistes eux-mêmes qui créent les systèmes relationnels, leur focalisation se fait au-delà de la dimension relationnelle intrinsèque de l'œuvre d'art : mettant en place des dispositifs communicationnels et conviant le public à la production même de l'œuvre, ils ne visent rien de moins que « l'invention de nouveaux modèles de socialité¹¹ ». Dans ces systèmes, des espaces de négociation et de coexistence naissent de l'échange ou du service et se concrétisent dans l'interaction entre les individus.

Par conséquent, ce que Bourriaud nomme *esthétique relationnelle* est davantage une théorie de l'art relationnel, qu'il définit principalement en rapport avec des pratiques qui s'expriment dans le cadre des lieux réservés à l'art... Le fait que l'identité se pluralise des plus diverses et éphé-

mères façons à travers l'adhésion de l'individu – citoyen volontaire ou auteur dispersé – à plusieurs réalités, à plusieurs récits et à plusieurs communautés, met en relief des changements sociaux bien réels, qui favorisent l'errance de l'intentionnalité artistique. Une errance qui se présente comme une valeur résiduelle de l'œuvre d'art disséminée jusque dans l'objet usuel, jusqu'au quotidien, jusqu'à l'esthétique sociale. Cette esthétique « qui ne se réduit pas à l'art mais qui renvoie aux émotions partagées et aux sentiments vécus en communs¹² » permet en outre, parce qu'elle appelle à repérer des micro-communautés, à créer et à agir à l'intérieur d'elles, le développement de dimensions créatives et interventionnistes au sein de la socialité.

En tant que socio-esthéticiens, Doyon/Demers s'appliquent à épiphaniser le quotidien dans le cadre d'expériences esthétiques existentielles, au hasard de rencontres ou au sein de communautés contextuelles d'affinités et d'intérêts. Par leur action, ils *ont lieu avec l'Autre* – le participant,

se concrétise de nos jours sous une forme distordue et transformée : l'hétérotopie. Aussi, c'est en s'appuyant sur l'esthétique kantienne qu'il nous fait partager sa « reprise-distorsion » : « pour Kant, quand je jouis d'un objet beau, j'affirme et je vis mon appartenance à une communauté, mais celle-ci – même si elle n'est considérée que comme possible, contingente, problématique – est la communauté humaine “en personne”²⁵. » De toute évidence, il n'est plus de mise de se limiter à la communauté universelle, bien qu'on puisse s'y référer, la reprendre et lui appliquer une distorsion pour faire entendre des communautés qui se manifestent, s'expriment et s'autonomisent... C'est précisément cette pluralité des communautés particularisées, exprimées dans et par des expériences esthétiques, qui constitue l'hétérotopie.

Il s'agit là, bel et bien, d'une tentative de *désautorisation* du monde. Il en ressort qu'il serait inauthentique de s'autoriser d'une valeur absolue. D'ailleurs, il faut adopter une attitude

critique devant toute chose se présentant comme un idéal normatif, qu'il s'agisse de l'art, de l'histoire, de la métaphysique, de la vérité scientifique ou du mythe retrouvé. Dans cet esprit, le concept de *Verwindung* nous offre, avec son principe de distorsion, un véritable espace de jeu, une marge de création valable dans tous les champs de l'activité humaine afin de supporter la modernité !

Nous l'avons vu, à la faveur de ce principe de distorsion l'expérience esthétique se déplace dans la culture générale au profit d'identifications multiples qui se réalisent dans des expériences esthétiques communautaires et micro-communautaires. C'est sur cette base très ouverte que s'institue la profession du socio-esthéticien. Assimilée à la sphère de l'art, elle se trouve, dans les faits, apparentée à l'esthétique communautaire qui lui donne provisoirement lieu.

Ce texte fait suite à la communication livrée par les auteurs lors de la table ronde « Des formes de l'art aux formes de vie » tenue à SKOL le samedi 24 mars 2001.

1 Roger Clause, sociologue des médias, aurait été le premier à utiliser le vocable « reliance » dans son ouvrage intitulé *Les nouvelles : synthèse critique* (Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963). Parmi les fonctions remplies par la presse écrite, Clause isole celle de « reliance sociale » comme étant la recherche de liens fonctionnels en réaction à l'isolement. Voir aussi Marcel Bolle de Bal, *La tentation communautaire : les paradoxes de la reliance et de la contre-culture*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1985, p. 247.

2 Traduction littérale de *dispersed authorship* qu'utilise Roy Ascott dans « La plissure du texte : un conte de fées planétaire – en hommage au *Plaisir du texte* de Roland Barthes » (catalogue de l'exposition *Electra*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1983). C'est généralement à propos de l'art réseau qu'est utilisée la notion d'auteur dispersé, qui définit des auteurs se trouvant dans des espaces-temps différents par rapport à l'œuvre à laquelle ils participent. Nous élargissons pour notre part cette notion afin d'y inscrire également des auteurs qui n'ont pas été préalablement désignés comme tels et leur coprésence – que celle-ci soit actuelle ou à distance, en temps réel ou différé – dans le cadre de l'expérience esthétique qui leur confère leur statut d'auteur.

3 Au sujet de la versatilité des lieux et des non-lieux de l'art, voir Doyon/Demers, « Dans les bois comme dans le champ », dans Anne Bérubé et Sylvie Cotton, dir., *L'installation : pistes et territoires*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1997, p. 96-97.

4 Michel Maffesoli, « La force "imaginale" du politique », dans *La transfiguration du politique : la tribalisation du monde*, Paris, Grasset, 1992, p. 27-43.

5 M. Maffesoli, *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990, p. 18.

6 Marc-Olivier Wahler, « Rapports d'entreprises », *Artpress*, n° 230, décembre 1997, respectivement p. 35 et 39.

7 Nous opérons également une Agence d'enfouissement d'œuvres et d'œuvres d'art (1990-1993), une Aire de service pour œuvres et œuvres d'art (1991-) et un Centre d'œuvres et d'œuvres d'art excédentaires (1996-).

8 À notre avis, la théâtralité s'installe dans le cadre de situations définies, alors que la performativité s'inscrit au présent, dans des situations non définies. Il est évident que ces deux types de situation peuvent se présenter de façon simultanée.

9 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

10 Jean-Pierre Balpe, « Quelques concepts de l'art numérique », conférence donnée à Moss, en Norvège, en 1998 et accessible sur le site suivant : www.labart.univ-paris8.fr/chantier/nouv/anne-gaelle/art-num-JPB.html

11 N. Bourriaud, *op. cit.*, p. 29.

12 M. Maffesoli, *La contemplation du monde : figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993, p. 42.

13 Nous reprenons ici, avec quelques changements, les réflexions sur la réalité augmentée que nous avons développées dans « Le triptyque de la petite bête noire : Recto-Verso/Pascale Landry et Michel Sylvestre (& Associés) », *SKOL 1997-1998*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 1998, feuillet n° 12.

14 Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. La présentation de soi* (1959), trad. A. Accardo, Paris, Minuit, 1973.

15 Le dimanche 18 juin 2000, huit personnes formant le cœur d'une installation audio-vidéo en temps réel mettaient en œuvre la *Communauté d'auteurs dispersés en société et Cie* dans le hall de l'hôtel de ville de Hull, c'est-à-dire dans l'agora Gilles Rocheleau de la Maison du citoyen. Les représentants des différentes sociétés et compagnies prenaient place autour

d'une table ronde, chacun d'eux portant un casque-microphone et une mini-caméra frontale (3,5 x 3,5 cm). Cet appareillage leur permettait de capter les sons qu'ils produisaient individuellement, ainsi que l'image en mouvement de leurs vis-à-vis, tandis que la diffusion de ces captations était assurée par un chapelet de huit moniteurs qui créaient à la fois une enceinte et une interface entre le public et les représentants des sociétés et compagnies.

16 E. Goffman, « La mise en scène et le moi », *op. cit.*, p. 238-240.

17 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988 : IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 755-756.

18 *Ibid.*, p. 758.

19 *Ibid.*, p. 760.

20 Daniel Defert, « Foucault, Space and the Architects », dans C. David et J.-F. Chevrier, dir., *Documenta X – Politics Poetics: The Book*, Osfildern-Ruit, Cantz, 1997, p. 274.

21 M. Foucault, *op. cit.*, p. 759.

22 Cependant, Foucault parle des utopies en tant qu'emplacements sans lieu réel : « C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (*ibid.*, p. 755), alors que Vattimo se réfère à l'utopie des années soixante, comprise comme la fusion de l'expérience esthétique et de la quotidienneté, comme l'unification globale du sens esthétique et du sens existentiel (*La société transparente*, trad. J.-P. Pisetta, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, p. 86).

23 G. Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, trad. J. Rolland, Paris, La Découverte, 1991, p. 18. L'auteur emprunte le concept de *Verwindung* à Heidegger.

24 G. Vattimo, *La société transparente*, *op. cit.*, p. 72.

25 *Ibid.*, p. 89.