

# CAHIERS DE L'ACTION CULTURELLE

Le Mobile



Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC)  
Université du Québec à Montréal (UQÀM)  
Volume 4, numéro 1, septembre 2005

*Équipe éditoriale :*  
*Jean-Marc Fontan (responsable),*  
*Jocelyne Lamoureux et Carmen Fontaine*

## **En page couverture :**

### ***Le mobile***

Le Mobile est un projet d'art social créé par l'artiste Geneviève Boucher avec la participation et l'implication des membres de La Nichée (Alma). Ce groupe communautaire est un organisme d'entraide et d'accompagnement venant en aide aux jeunes mères de la région.

<http://www.sagamie.org/iqlatelier/>

## **Nos remerciements les plus chaleureux...**

Pour leur soutien, à l'ARUC Économie sociale, au Service aux collectivités, à la Faculté de lettres, langues et communications, au Département de sociologie, au Programme d'études supérieures en sociologie, à la Faculté des sciences humaines et aux Journées de la culture. Merci aussi à Anaïs Bertrand-Dansereau pour l'organisation du Forum-causerie et à Sylvain Bédard pour la mise en page.

# Table des matières

## **Présentation** \_\_\_\_\_ **1**

L'art social, l'art communautaire, l'art engagé et l'animation et recherche culturelle *Jean-Marc Fontan, Carmen Fontaine, Jocelyne Lamoureux*..... 1

## **L'Art communautaire en perspectiveS** \_\_\_\_\_ **2**

De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec *par Eve Lamoureux* ..... 2

Tentatives de cerner l'art communautaire et sa pertinence dans le champ social *par Cedric Peltier* ..... 14

L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires *par Caroline Alexander-Stevens et Devora Neumark*.. 22

L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ? *par Louise Lachapelle* ..... 25

ENTRE NOUS : Valeurs communes et pratiques créatives partagées *par Devora Neumark, avec la participation de Caroline Alexander-Stevens*..... 33

## **L'Art communautaire en pratiqueS** \_\_\_\_\_ **38**

Lettre à Monique Régimbald-Zeiber *par Joëlle Tremblay* ..... 38

Projet QU'EN DIRA-T-ON? Le théâtre au service de la communauté *par Ilia Castro* ..... 42

Le mouvement culturel du printemps 2005 *par Joel Nadeau* ..... 46



Lancement, lundi 17 octobre 2005, Maison de la culture Maisonneuve, à partir de 19h00 – Laissez-passer disponibles au 514 872 2200

Céder la parole à celles et ceux qui luttent contre l'exclusion, leur donner un visage mais aussi leur faire écho, questionner notre regard sur l'exclusion, nos pratiques pour la contrer, revisiter les paradigmes, voilà le propos du documentaire Parole d'ExcluEs.

Nous avons rencontré Petrona, en Argentine, Erick, au Québec, Margarete au Brésil, parmi ces femmes et ces hommes qui luttent au quotidien pour changer leur réalité.

Plus qu'un documentaire, Parole d'excluEs s'adresse à celles et ceux qui veulent réfléchir et agir différemment. Concrètement, cela prendra tout au long de la prochaine année la forme de projections suivies d'animations dans les réseaux directement touchés ou se sentant concernés par la problématique de l'exclusion.

Consultez notre site : [www.parole-dexclus.qc.ca](http://www.parole-dexclus.qc.ca)

Pour toute information : [paroledexclus@look.ca](mailto:paroledexclus@look.ca)

## Présentation

### **L'art social, l'art communautaire, l'art engagé et l'animation et recherche culturelle**

*Jean-Marc Fontan, Carmen Fontaine, Jocelyne  
Lamoureux<sup>1</sup>*

Pour la quatrième édition du Forum-causerie des journées de la culture à l'UQÀM, le comité en charge de l'organisation de l'événement composé de Jocelyne Lamoureux de Carmen Campagne et de Jean-Marc Fontan, a retenu l'idée d'explorer le monde de l'art social, communautaire ou engagé.

Cette exploration allait de soi puisque nombre d'étudiantEs des programmes d'Animation et recherche culturelles ou de l'UQÀM sont d'une façon ou d'une autre en contact ou en interaction avec cette forme d'art critique, avec un art de proximité qui se définit en rupture avec l'art de la culture avec un grand C.

En dédiant un numéro des Cahiers de l'action culturelle au thème de l'art communautaire, le Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC) voulait appuyer la réalisation du Forum-causerie en publiant une collection de textes qui rendent compte des différentes facettes de cet univers artistique.

Nous retrouvons ainsi dans ce numéro des articles théoriques et réflexifs qui accompagnent des témoignages sur des pratiques ou des réalisations. Le fil directeur que nous avons adopté pour construire ce numéro était d'explorer différentes dimensions allant des aspects définitionnels, historiques et éthiques de la pratique de l'art engagé, social ou communautaire aux aspects pragmatiques concernant la réalisation de projets et les questionnements, les leçons ou les apprentissages à en tirer.

Pour des animateurs et animatrices, chercheur et chercheuses de l'Action Culturelle, l'art engagé, social ou communautaire représente une fenêtre sur d'autres façons d'intervenir, d'autres façons de poser l'action, d'autres façons de donner forme à l'intervention. L'idée maîtresse n'est certainement pas de faire de vous des artistes de cette forme d'art, bien que l'invitation soit ouverte, l'objectif est plus de faire en sorte que vous vous ouvriez aux perspectives que représente l'art engagé, social ou communautaire.

Faire en sorte que votre capacité d'être dans le beau métier et dans la pratique de l'Action culturelle s'enrichisse des modalités d'engagement de l'art dit critique constitue, selon nous et bien modestement, un apport important à votre formation.

Si la prise de contact avec l'art engagé vous permet de meubler d'une dimension éthique votre capacité d'action et d'intervention, nous aurons atteint notre but.

Nous vous invitons donc à prendre connaissance des articles regroupés dans ce numéro. Ils sont le fruit d'une production réalisée tant par des étudiantEs, des intervenantEs que des artistes.

<sup>1</sup> Jean-Marc Fontan et Jocelyne Lamoureux sont professeurs au département de sociologie de l'UQÀM et membres du LARC. Carmen Fontaine est agente de développement aux Services aux collectivités de l'UQÀM.

## L'Art communautaire en perspectiveS

### De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec<sup>1</sup>

par Eve Lamoureux

Un bref retour historique démontre que les idées sous-jacentes à une implication sociopolitique des artistes sont relativement récentes. La politisation de l'art apparaît seulement au 18<sup>e</sup> siècle chez les préromantiques allemands. Ceux-ci développent l'idée d'un salut par l'art, dans le contexte où la jeune bourgeoisie sans pouvoir s'oppose aux valeurs artificielles de la Cour à l'aide d'un art se voulant authentique et véridique (Uzel, 2002). L'œuvre d'art devient donc le lieu de la manifestation de la vérité et peut ainsi se transformer en arme politique. Cet accès à l'essence du monde s'imbrique, au 19<sup>e</sup> siècle, avec l'idée de progrès social et politique et transforme l'art en arme d'avant-garde. Ainsi, l'idée d'art engagé provient du double héritage du romantisme allemand et de la philosophie des Lumières.

Cette idée d'avant-garde politico-artistique prend de l'ampleur au début du 20<sup>e</sup> siècle puisqu'elle exige, pour se déployer, la reconnaissance de la valeur de la subjectivité de l'artiste ainsi qu'une distanciation critique des artistes face aux pouvoirs institutionnels artistiques et politiques :

*Pour que l'art puisse être partie prenante d'un projet politique qu'il contribue à impulser et à asseoir selon sa visée propre, il est nécessaire, en effet, que l'artiste accède à un niveau d'autonomie, ce qui implique qu'il ne règle plus sa création sur une force externe qui la dépasse, mais à l'inverse, que l'authenticité, la singularité de son acte justifient sa projection dans l'univers social. L'art politique, compris comme mode militant d'affirmation d'un principe, suppose au préalable l'émancipation et en cela, il se fonde sur une conscience aiguë de la nécessité d'une réforme des valeurs de servitude afin de garantir une telle émancipation. (Ardenne, 1999 : 34)*

Cette avant-garde se développera suite à l'apparition de l'art moderne et de la contestation que les artistes devront mener pour sa reconnaissance. Au Québec, l'art engagé se déploiera dans les années 1940, et plus particulièrement avec les automatistes. Il évoluera, au courant du siècle, en fonction de la

conjoncture sociale et des transformations du champ de l'art et des pratiques artistiques.

C'est donc cette évolution de l'art engagé au Québec que nous nous proposons d'examiner dans cet article avec l'espoir que cette analyse permette de mieux situer et éclairer les discussions subséquentes sur une des formes d'implication artistico-sociale actuel : l'art communautaire. Nous nous inspirerons, pour ce faire, de la proposition théorique de Sioui Durand (1997 : 173), à l'effet que la compréhension de l'art engagé nécessite une analyse du contenu (le message idéologique) et du contenant (formes, techniques, médias et matériaux artistiques) des œuvres, ainsi que du contexte dans lequel celles-ci s'insèrent. Le contexte d'ailleurs nous semble tout particulièrement important puisque que, comme Arbour (1999 : 58), nous croyons que

*[...] l'engagement d'une œuvre ne réside pas exclusivement dans l'œuvre comme objet plastique mais dans sa relation affirmée et significative à un contexte particulier de même que dans son intention de communiquer.*

#### 1. UN ART ÉMANCIPATEUR (1945-1975)

De 1945 à 1976 l'art engagé se décline sous trois modalités, qui partagent toutes la croyance en l'émancipation individuelle et collective au moyen de l'art : les automatistes (1945-1960), l'art d'animation sociale (1960-1967) et l'art politique militant (1968-1975). Notre délimitation historique insiste sur la conception majoritaire à une époque. Elle n'implique donc aucunement que celle de la période précédente disparaisse au moment de l'émergence de la suivante ; les diverses visions étant souvent présentes parallèlement.

##### 1.1 Les années 1945 à 1960 : Un art de dévoilement du monde

a) autonomisation du champ de l'art

Durant les années 1945 à 1960, les artistes contestataires se situent en rupture face aux moules esthétiques, idéologiques et sociaux alors en vigueur. Ils adoptent une position résolument avant-gardiste ; ils rejettent l'art pictural académique et les valeurs conservatrices cléricalo-nationalistes propagées par l'élite au pouvoir. Ils participent pleinement, avec d'autres intellectuels, à la montée progressive des idéologies de modernisation et de libéralisation. Aux autorités politique et religieuse, ils opposent le savoir et l'émancipation de la collectivité par l'art.

Ces transformations prennent leur envol dans le domaine de la peinture. Trois manifestes sont écrits et publiés en l'espace de quelques années. Ils révolutionnent la façon de pratiquer l'art, mais aussi de concevoir la création et l'inscription sociales de l'artiste : *Prisme d'yeux* (1947) autour de Pellan, *Refus global* (1948) autour de Borduas et *Manifeste des plasticiens* (1955) autour de Rodolphe de Repentigny. Les peintres délaissent la figuration réaliste conventionnelle et se tournent vers l'art abstrait, l'art

<sup>1</sup> Le présent texte est extrait d'un chapitre de notre projet de thèse de doctorat, *Art et politique : L'engagement chez les artistes actuels en arts visuels au Québec*, réalisé en science politique à l'Université Laval. Nous avons effectué quelques corrections et ajouts.

expérimental et vivant. Ils proclament la révolution individualiste, la libre expression de soi, la disqualification du passé, la rage d'innovation totale et perpétuelle, la destruction des formes et syntaxes instituées et l'accession à un univers de formes, de sons, de sens non soumis à des règles externes. La peinture devient un « lieu radical de liberté » pour reprendre l'expression de Rose-Marie Arbour (1993). Deux courants d'art abstrait se déploient durant cette période : l'automatisme (abstraction picturale) et le plasticisme (abstraction géométrique).

Le rejet artistique des diktats de l'Académie et des imprécations politico-cléricales provoque entre autres l'autonomisation du champ de l'art. Les artistes se positionnent en marge de l'art officiel et de la société au nom de l'autonomie individuelle, de la libération collective et de la modernité. En retour, leur opposition publique — par le biais de leurs pratiques artistiques et de leurs prises de position — exerce une pression sociale, contribuant à la transformation des mentalités et du système de l'art. On assiste donc à une politisation du discours sur l'art.

Que dénoncent ces artistes précisément ? Ils reprochent à l'art académique les formes prescrites, le mépris de l'art canadien-français et le rôle servile de l'artiste. Ils refusent la vision officielle de la peinture puisqu'elle ne reconnaît que la forme figurative et, encore, exploitée selon les règles fixes et figées des modèles anciens. Ils contestent cette perception de l'Art comme reproduction exacte de la réalité, et, par le fait même, le peu d'espace de création et d'expérimentation laissé aux artistes. L'art académique leur apparaît comme le reflet de la structure autoritaire de la société contre laquelle ils s'insurgent. Ces créateurs dénoncent l'assujettissement de l'art aux champs politique et religieux et s'octroient le droit de pouvoir définir eux-mêmes les normes de leur production et les critères d'évaluation de celle-ci. Leurs expérimentations se font donc à l'extérieur des institutions traditionnelles de l'art et de la logique marchande, et à l'extérieur des critères établis de l'art juste, beau et acceptable.

Les deux courants de l'automatisme et du plasticisme concourent à cette autonomisation du champ de l'art et à l'exploration de nouvelles esthétiques. Par contre, seuls les artistes du premier courant sont emblématiques de l'art engagé de cette période, et ce, principalement pour deux raisons. D'abord, comme le précise Rose-Marie Arbour (1993 : 33) : « seule la pratique artistique des automatistes engendre un élan libérateur et émancipateur ». Ensuite, comme l'affirme Patricia Smart (1998 : 61) l'automatisme n'est pas simplement une esthétique : « [...] c'est aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre ». L'art de ce courant s'accompagne donc d'un discours politique public sur l'art et la société. En comparaison, les plasticiens confinent plutôt leurs questionnements et leurs explorations au domaine de l'art.

#### b) L'émancipation grâce au geste créateur

Le futur retiendra de l'engagement sociopolitique des artistes automatistes leurs prises de position sur l'art et la société. Le manifeste du *Refus global*, écrit par Borduas<sup>1</sup> en 1948, est un des textes marquants de l'entrée du Québec dans la modernité. Il restera un symbole revendiqué par les artistes contestataires jusqu'aux années soixante-dix. Écrit pour en finir « avec l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé » (Borduas, 1977 : 36), ce manifeste est incendiaire. Il dénonce la tradition, le conformisme et la sclérose de l'ensemble de la société canadienne-française tournée vers le passé et maintenue dans la peur et l'ignorance par le clergé. La critique de la religion est fondamentale dans ce texte. En fait, le Manifeste analyse et conteste les structures économiques, politiques et idéologiques contribuant à l'aliénation des individus et au maintien du système (entre autres, la guerre, le communisme autoritaire, la collusion du capitalisme, de la technique et des pouvoirs religieux et le nationalisme conservateur).

Les automatistes rejettent par conséquent la société telle qu'elle se présente et en appellent à une transformation radicale de celle-ci par l'art. La spontanéité, la subjectivité et le potentiel émancipateur des collectivités seront au cœur de leur conception : l'art comme transformateur des consciences ; l'art comme révélateur du potentiel des individus à s'extirper des moules conformistes :

*Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. D'ici là sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération. (Borduas, 1948 : 40)*

Les automatistes fondent leur conception de la pratique artistique sur l'individualité et la subjectivité. Le geste, les mouvements de l'artiste sont l'expression de son intériorité, de son activité psychique, de son inconscient. Le créateur peut ainsi atteindre l'expression de sa singularité subjective et se libérer du joug des règles esthétiques et éthiques établies. Son identité est prise comme paramètre structurant de l'œuvre. L'artiste comme sujet, l'individu comme acteur, la libération est autant un geste artistique que social. L'automatisme rejoint ainsi le surréalisme qui insiste sur l'interdépendance de l'art, de la libération de l'inconscient et de la transformation sociale.

Quelles sont les caractéristiques de l'art engagé des automatistes ? Ces artistes proposent une transformation radicale de la société à l'aide de la

<sup>1</sup> Ce texte est co-signé par : Madeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

création artistique. Ils ne s'associent ni à un groupe extérieur ni à une idéologie émancipatrice particulière. Leur art ne contient pas non plus de contenu politique explicite ou implicite. La fonction sociale de l'art ne débouche pas sur une position politique ou sur une action sociopolitique concrète, mais sur la libération de l'individu-artiste et sur la promotion d'une nouvelle « sensibilité collective ». Ces créateurs en appellent à une transformation des consciences par l'art. Ils insistent sur l'importance symbolique que revêt l'acte de créer dans la libération des individus, et par extension dans celle de la collectivité.

Ces derniers ont une vision collective de la création artistique. Ils se rencontrent régulièrement afin de discuter de l'art et de la nécessité de transformer le monde. Ils partagent aussi des ateliers dans lesquels ils créent et exposent. Un certain souci de rejoindre un public non initié à l'art est également présent. Claude Gauvreau<sup>1</sup> à ce sujet explique :

*La situation du local encourageait la venue d'un public populaire... et nous avons tous pu constater que les gens du peuple ont fort peu de préjugés et qu'ils sont perméables aux argumentations apparemment insolites. Par contre, dès que s'approchaient quelques bourgeois aux chaussures vernies, nous étions sûrs d'entendre résonner quelque fort ricanement. Suivant inconsciemment une tradition bien ancrée en face des disciplines novatrices, quelques spectateurs traitaient volontiers les exposants de « fous »... comme si la seule folie n'était pas l'impuissance créatrice ! (Gauvreau, *Beauté baroque* : 32 repris dans *SMART*, 1998 : 76)*

Les automatistes travaillent aussi dans une relative autonomie. *L'art comme nécessité* (Fournier, 1985) pourrait résumer la flamme qui anime ces créateurs et qui leur permet d'affronter les difficultés économiques, les incompréhensions et la réprobation sociale découlant de leur choix. Ils partagent, de plus, une vision à la fois pluridisciplinaire de la création artistique et indissociable de la société. La création demande une disponibilité entière de l'être et exige un engagement par rapport à l'esthétique, mais aussi à l'éthique : « Pour eux, l'artiste est par définition un être contestataire, profondément enraciné dans son temps » (Smart, 1998 : 70).

L'apport des femmes dans le mouvement automatiste, mérite aussi d'être souligné puisqu'il est, pour l'époque, important et surprenant. Ces dernières sont nombreuses, et plusieurs feront des carrières prolifiques et bénéficieront d'une reconnaissance publique (entre autres Marcelle Ferron, Madeleine Arbour et Françoise Sullivan). Selon Rose-Marie Arbour (1993 : 35), cette importance des femmes provient d'une

*[...] coïncidence entre l'élan libérateur du projet des automatistes et l'aspiration des femmes artistes à une autonomie et à une liberté créatrice, tant sur le plan social et collectif que sur le plan*

*individuel et artistique.*

Les analystes ne s'entendent sur la « teneur politique » de l'art automatique, il y a deux interprétations. Selon la première — soutenue, entre autres, par Rose-Marie Arbour (1993) —, seul le discours de ces artistes sur l'art et la société, notamment par le biais du manifeste, est politique. D'autres, par contre (Smart, 1998 ; Beaudry, 2001), reconnaissent aussi un rôle politique à l'esthétique. Cette analyse nous semble plus complète. L'art tel que conceptualisé par les automatistes permet le dévoilement de l'essence du monde, et c'est en cela qu'il permet une libération :

*Le paradoxe de l'esthétique automatiste, et la clé de son caractère libérateur, se trouve dans l'étroite union qu'elle suppose entre l'exploration de la psyché de l'artiste et l'éclatement de l'espace pictural. Le tableau n'est plus le reflet du monde réel, il est un révélateur de ce monde, dans sa profondeur et dans son essence. (Smart, 1998 : 69)*

De plus, le contexte dans lequel ces artistes s'insèrent joue un rôle fondamental dans la dimension politique de leur art. La pratique esthétique abstraite des automatistes est en elle-même critique. Elle provoque l'ordre socio-artistique et inquiète par la potentialité émancipatrice découlant de son absence de contenu explicite. Le public est assez frileux, et cet art abstrait déstabilise l'ordre des certitudes religieuses, familiales dans lequel il baigne. Cette phrase de Lucille Beaudry (2001 : 8) est éclairante à ce sujet :

*Or, en rétrospective, l'importance du mouvement automatiste tient précisément de cette conjonction inédite, voire sans précédent au Québec, de l'efficacité socio-politique des idées et du bouleversement des critères d'appréciation esthétique que le mouvement a pu imprégner au fil des ans.*

En conclusion, les années 1945-1960 sont marquées par l'envol de la modernité artistique au Québec et par l'autonomisation progressive du champ de l'art face à l'Académie et aux pouvoirs politique et religieux. Un changement important dans le statut de l'artiste s'opère alors. Ce dernier s'octroie le privilège d'être le maître d'œuvre de son art, d'être libre d'expérimenter, de créer et de vivre comme il l'entend. Le prix à payer est, surtout au départ, assez élevé : répression politique et religieuse, exclusion sociale (perte d'amis, perte d'emploi) et difficulté à vivre de son art. Les artistes, en marge de la société, se regroupent dans des petites communautés de créateurs et de sympathisants (intellectuels, libraires, collectionneurs et marchands de tableaux). Les ateliers collectifs et le réseau de galeries modernes (qui se développe dans les années cinquante) sont les lieux de création et de diffusion. Les artistes jouent un rôle d'éclairer et de porte-parole du renouveau.

Les années 1950 voient aussi surgir une timide inscription de l'art dans l'espace public. Ainsi, certains sculpteurs, les « soudeurs automatistes » (Sioui Durand, 1997) exercent une forme d'art politiquement engagé : un art public en rupture avec la monumentalité commémorative et initiateur des

<sup>1</sup> Citation reprise par Smart : Claude Gauvreau, 1996, *Débat sur la peinture des automatistes*, dans Gilles Lapointe (dir.), *Écrits sur l'art*, p. 327-328.



environnements et sculptures d'animation de la période suivante. Ces artistes investissent l'espace public, l'espace de la cité, dialoguent avec les passants et créent des œuvres à caractère politique semant moult controverses : *La famille* (1949) et *La paix* (1951) de Roussil ; *L'arbre de la rue Durocher* (1954-1955), *Justice pour les Indiens d'Amérique* (1957), *Le Cénotaphe* (1958), et *Monument aux morts* (1958) de Vaillancourt. Ils travaillent dans un local appelé *La Place des arts* (1953-1955). Ce dernier sera un lieu important de créativité collective et de vifs débats sur l'art et sur la société. L'art dans la rue, le dialogue avec le public, la démystification de la production artistique, la démocratisation culturelle et la création d'un art en relation avec des thématiques sociopolitiques sont toutes des caractéristiques qui seront reprises et généralisées dans l'art engagé des années soixante et soixante-dix.

### 1.2 Les années 1960-1967 : un art d'animation sociale

a) la transformation du statut de l'artiste et du champ de l'art

Une effervescence sociale, idéologique et politique sans précédent caractérise les années soixante et soixante-dix au Québec : affirmation collective et nationalisme, contre-culture hippie, mobilisation de divers acteurs sociaux, etc. La province entre de plain-pied dans la modernité et opère de profondes transformations : urbanisation, sécularisation, modernisation de l'État, démocratisation du système scolaire, développement des médias de masse et de la société de consommation, commercialisation du loisir, etc. Les valeurs conservatrices de la période précédente volent en éclats ; on assiste à un bouillonnement idéologique et social.

Les artistes participent pleinement à cette frénétique modernisation de la société — on parle d'ailleurs de Révolution tranquille —, et ils collaborent à la propagation de nouvelles valeurs esthétiques et sociales. Les pratiques artistiques s'en trouvent profondément remaniées. Comme l'affirme Francine Couture (1997 : 10) :

*La transformation de la nature de l'œuvre, l'occupation de nouveaux lieux de l'art et l'exploration de modes inédits de réception sont des traits caractéristiques des nouvelles pratiques artistiques.*

La prolifération des esthétiques marque le début de l'art contemporain québécois : l'art pop, le nouveau réalisme, le cinétisme, l'art d'environnement et de participation. Ces derniers se développent alors aux côtés des postautomatistes et des plasticiens qui deviennent alors l'art officiel des institutions. L'art public, les happenings, les environnements sculpturaux envahissent aussi des lieux extérieurs au monde de l'art. Les artistes s'investissent dans un art en résonance avec les grandes questions de l'heure : luttes de libération nationale, émergence des paroles minoritaires ou minorisées, contestations anti-autoritaires, critiques de la consommation et de la

culture de masse. Ils se joignent aux forces sociales qui s'agitent alors en vue de redéfinir la société. Le point de ralliement de la très grande majorité est l'importance accordée à l'expérimentation et au rapprochement de l'art avec le public. La démocratisation de la culture devient un objectif à la fois pour les artistes et pour l'État.

Le développement vertigineux des industries culturelles et le début d'une implication étatique transforment complètement le champ de la culture et des arts. En 1957, le gouvernement fédéral met sur pied le Conseil des arts du Canada. En 1961, le gouvernement provincial emboîte le pas en créant le ministère de la Culture. Les deux paliers de gouvernement mettent en place des mesures visant à consolider le développement culturel et artistique canadien et québécois : politiques culturelles, fonds d'aide à la création et développement d'institutions et de médias culturels. On peut s'interroger sur les raisons qui les motivent. Premièrement, une idéologie nationaliste chapeaute ces interventions étatiques. L'artiste joue un rôle de premier plan dans le développement de la culture. Or, les deux gouvernements souhaitent, dans les années soixante, développer une culture identitaire particulière et rayonnante : pour l'un, canadienne (en opposition à l'américaine) et pour l'autre, canadienne-française. Deuxièmement, le développement des industries culturelles s'accompagne d'un désir de démocratisation de la culture et des arts qui sera un leitmotiv d'implication croissante. L'art est reconnu comme un facteur de progrès social. Finalement, les retombées économiques des événements culturels et artistiques ne sont pas non plus à négliger.

L'État québécois utilise plusieurs stratégies afin de renforcer le domaine culturel. Outre la mise sur pied d'un régime d'aide à la création, il opère, au courant des années soixante, une réforme de l'enseignement des arts qui aboutira, entre autres, à la création de diplômes artistiques d'études supérieures (à l'UQÀM). Il contribue aussi à la consolidation des institutions du marché de l'art, notamment par la création du Musée d'art contemporain (1964) et par l'instauration progressive des galeries parallèles (dans les années 1970). Finalement, il favorise la production artistique en se lançant, suivi d'ailleurs par des entreprises privées, dans la commandite d'œuvres d'art public et dans l'inclusion d'une dimension artistique lors de grands événements comme l'Exposition universelle (1967) et les Jeux olympiques (1976). Plusieurs espaces publics (comme les métros) ou halls d'entreprises sont agrémentés d'œuvres.

L'État n'est pas le seul à s'activer pour le développement du secteur culturel. Les artistes sont aussi fort impliqués et exigent la reconnaissance de leur art, de leur rôle social et des moyens financiers adéquats pour en vivre. Ils rompent alors, contrairement aux automatistes des années 1940, 1950, avec leur identité d'individu marginal replié sur de petites communautés. Les artistes se regroupent

dans des associations chargées de défendre leurs intérêts et de réfléchir sur le rôle des artistes dans la société : l'appui public à l'innovation esthétique, le statut professionnel et social de l'artiste ainsi que la demande d'une politique culturelle québécoise sont les questions de l'heure. Les deux associations les plus actives dans les dossiers politiques sont l'Association des Sculpteurs du Québec (ASQ : fondée en 1962) et la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ : fondée en 1966). Les étudiants en art sont aussi extrêmement mobilisés sur la question de la qualité de l'enseignement. L'École des beaux-arts sera déchirée par cinq ans de crises et de grèves successives (1965-1970).

b) un art émancipateur axé sur le développement des capacités créatrices

L'art engagé québécois, dans les années 1960, prend souvent la forme de ce que plusieurs analystes appellent *l'art d'animation*. Michel Roy (1997 : 377) le définit ainsi :

*Toutefois, des actions sont entreprises dans le champ des arts visuels, motivées par une volonté des artistes à transgresser les formes conventionnelles de l'art, de modifier sa diffusion, d'explorer de nouveaux supports pour la diffusion et de transformer les attitudes à l'égard de la contemplation ; ils sont porteurs d'un contenu politique parfois explicite et parfois sous-entendu qui peut servir de soutien à des actions politiques ; ils n'existent que d'une façon éphémère, sans possibilité de reproduction ou sont au contraire conçus en fonction des médias de masse grâce à la bande dessinée ou destinés à une diffusion élargie par l'affiche.*

Comme l'affirme Francine Couture (1999 : 72), les artistes de cette catégorie sont : « animés par l'idéal démocratique de rendre l'expression artistique accessible à tous [...] ». Ils investissent donc les lieux publics et les lieux de la culture de masse et créent des œuvres qui impliquent la participation du spectateur. L'art contribue ainsi au projet, alors assez généralisé dans la société, d'affirmation, de désaliénation et d'individuation : il permet l'émancipation des individus et des groupes par leur implication dans les œuvres et l'exploration de leur créativité. Ainsi :

*Dire le monde est la première étape pour le changer : la parole que l'on prend est expressive et non analytique ; elle n'est pas l'apanage des intellectuels et des artistes ; c'est aussi et surtout celle du peuple (Fortin, 1999 : 23).*

Dans les années soixante, cet art d'animation se retrouve principalement sous la forme de happenings multidisciplinaires. Les artistes organisent des soirées spectacles *d'art total* et de *fusion des arts* axées sur l'improvisation et sur l'expérimentation de plusieurs médiums (musique, danse, poésie, peinture, etc.). Ces manifestations artistiques se déroulent souvent dans les lieux mêmes du divertissement (bars, cafés, discothèques) et, parfois, dans des événements publics comme l'Expo 67 ou, encore, les grèves à l'École des beaux-arts. Elles se caractérisent par le ludisme (censé valoriser l'importance de la fête populaire et du loisir dans la vie quotidienne) et l'animation sociale. Les artistes en appellent à la participation du public pour contrer l'attitude figée et passive de la consommation

des arts, et pour détruire la figure de l'Artiste, unique maître et créateur. Ils associent leurs expérimentations aux préoccupations politiques, économiques et culturelles de l'époque : l'art doit être de son temps ! Les questions de la culture de masse et du développement industriel sont importantes.

Serge Lemoyne est sans contredit la figure centrale des happenings de la période 1963 à 1967. Quelques groupes sont créés, mais la plupart des artistes participent aux activités de l'un et l'autre : Nouvel-âge (qui deviendra l'Horloge), Image et Verbe, Zirmate, Fusion des arts. Ce dernier est souvent retenu comme le groupe le plus radical ou, du moins, le plus politique. Richard Lacroix, Yves Robillard et une trentaine d'autres artistes y développent une démarche artistique multidisciplinaire axée sur trois pôles : des projets hautement technicisés, la participation du public et une intervention politique par le biais des médias de communication. Le groupe prend clairement parti pour la laïcité, le socialisme et l'indépendance du Québec. En 1969, le gouvernement Bertrand songe à enquêter sur ses activités. Fusion des arts se voit contraint d'arrêter puisqu'il lui est devenu impossible de recevoir des subventions.

L'art engagé de cette période est donc un art d'affirmation en provenance d'une nouvelle génération qui refuse les valeurs, la domination et les modes de contrôle social du passé, et qui aspire à une libération individuelle et collective favorisée par l'improvisation et la créativité artistique. Ainsi, comme l'affirme Fortin (1999 : 23) :

*ce projet d'affirmation et de prise de parole débouche sur l'expression des besoins et des revendications et ultimement sur un projet de participation politique.*

C'est un art d'avant-garde artistique en rupture avec le champ officiel de l'art. C'est aussi un art qui participe aux utopies sociales de l'époque, à la confiance dans la possibilité de changements sociaux significatifs. Les artistes ont alors l'impression de participer activement à l'élaboration de la nouvelle société québécoise. Ils ne se posent donc pas en rupture totale avec les institutions politiques puisque celles-ci sont alors en pleine redéfinition. Ils visent plutôt à favoriser l'éclosion de nouvelles valeurs, de façons de faire originales et ils contestent toutes les formes de domination. L'économie — en tant que vecteur du progrès — est alors surtout vue comme un outil de libération : culture de masse (à l'encontre de l'art élitiste), boom économique, avancées technologiques, etc.

Pour paraphraser Fortin (1999), les limites de ce projet « de prise de parole », d'expression des besoins, apparaissent clairement à la fin des années 1960, et plusieurs choisissent alors de pratiquer un art militant. C'est cette radicalisation politique chez les artistes qui sera la tendance principale de l'art engagé des années 1968 à 1975. Par contre, l'art d'animation continuera d'être présent, notamment autour du théâtre d'environnement de Maurice Demers et de la sculpture publique. De plus, dans la mouvance de la

contre-culture, se développent la bande dessinée (entre autres, le groupe Chiendent), la caricature et le graphisme. Plusieurs journaux underground sont créés : *Main mise* est sûrement le plus important. Ces artistes revendiquent la liberté sociale et sexuelle, et, pour ce faire, utilisent l'ironie et la satire sociale. Vers 1975, par exemple, quelques bédéistes créent des liens avec les groupes populaires par l'intermédiaire du Conseil de développement du Montréal métropolitain.

### 1.3 Les années 1968-1975 : Un art militant

a) le développement du champ de l'art

L'Opération Déclics est, sans contredit, un des premiers grands rassemblements d'artistes questionnant le rôle social de l'art au Québec. En novembre 1968, des artistes et des étudiants de toutes les disciplines s'installent à la Bibliothèque nationale du Québec pendant quatre jours (du 7 au 11 novembre) afin d'y réfléchir sur la situation des arts au Québec. Les questions du rôle et des responsabilités des artistes, de l'État, du secteur privé, des médias et du public occupent une place centrale. Par contre, un espace de discussion important est aussi laissé au rôle sociopolitique de l'artiste. Les personnes présentes revendiquent l'actualité du *Refus global*. Les artistes se définissent comme des humanistes, des éducateurs responsables de l'émancipation sociale des individus. Ils affirment aussi la nécessité pour le créateur de maintenir un dialogue constant avec les autres sphères d'activité et d'agir socialement à titre de citoyens à part entière :

*Les artistes s'engageraient dans une action sociale concrète qui passe au niveau de chaque individu, par la réalisation d'œuvres de qualité qui contestent les structures établies et les conceptions vétustes de l'art et, au niveau d'une collectivité de créateurs, par la participation active et la militance dans des mouvements et manifestations qui contestent le système politique actuel. (« Rapport de l'Opération Déclics » dans Roy, 1997 : 371)*

Cette réflexion généralisée des artistes sur le rôle politique de l'art atteint son apogée au moment de l'Opération Déclics. Par la suite, l'intégration de l'École des Beaux-arts à la nouvelle Université du Québec absorbe les énergies. De plus, les associations se concentrent sur les préoccupations inhérentes à la survie des artistes et à la diffusion de leurs œuvres, et sur la demande d'une politique culturelle. L'État québécois produira, finalement, cette dernière en 1976. Selon Guy Sioui Durand (1997 : 45), les pouvoirs étatiques réussissent, durant cette période, à noyauter l'effervescence contestataire des milieux artistiques :

*On va assister à une double manipulation : la neutralisation économique d'une solidarité organisationnelle des artistes et le pillage des idées dans une période d'attentisme technocratique.*

Les artistes engagés, actifs dans les associations durant les années soixante, les désertent puisqu'elles ne débouchent pas sur des luttes sociales.

En 1970, le Conseil des arts du Canada adopte des programmes de soutien aux galeries parallèles, qui se développeront et se consolideront au cours des années

subséquentes : GRAFF (1966, art pop), Média (1969, art engagé), Véhicule art (1971, art conceptuel), Powerhouse (1973, art féministe), Optica (1974, photo), etc. Celles-ci deviendront les lieux de l'art d'avant-garde et permettront, du moins pour un temps, une meilleure autonomie des artistes par rapport aux pouvoirs politiques et culturels. Ils détiendront ainsi des lieux de diffusion relativement stables, ouverts à l'exploration, et dont le financement est assuré à long terme :

*Ces lieux vont permettre d'affirmer les orientations politiques de chacun et d'une manière beaucoup mieux organisée qu'auparavant. Ils prennent la relève auprès des artistes pour défendre leurs droits, ils entreprennent des actions politiques et font parfois mieux que les artistes ne l'auraient fait eux-mêmes. Par contre, il est moins question, à partir de ce moment-là, de l'engagement politique d'un artiste que des orientations prises collectivement par le groupe auquel il est rattaché. (Gaston Saint-Pierre, 1999 : 204)*

Qu'en est-il de l'art engagé durant cette période ? Pour emprunter l'expression de Marie-Charlotte de Konink et de Pierre Landry (1999 : 8) : *L'art peut changer le monde*. Francine Couture (1997 : 11) décrit ainsi les pratiques des artistes engagés :

*En plus d'établir un contact direct avec le public, ils ont associé leurs expérimentations à l'avenir sociopolitique du Québec, souhaitant de la sorte devenir une véritable force politique et culturelle d'avant-garde [...].*

Par conséquent, ces artistes investissent l'espace social avec des œuvres liées aux diverses luttes sociopolitiques : pacifisme, nationalisme, syndicalisme, militantisme d'extrême gauche, etc.

b) un art émancipateur axé sur une action sociopolitique concrète

À partir de la fin des années soixante, les artistes engagés optent pour une intervention sociopolitique concrète par le biais de leur art. Ils accompagnent alors, de façon plus ou moins étroite, des causes spécifiques ou des groupes militants. Comme le précise Couture (1999 : 80), les stratégies adoptées par ces artistes sont multiples :

*Il [l'artiste militant] a parfois quitté le champ artistique pour la scène des luttes politiques [...] Il s'est aussi engagé dans des actions éphémères et clandestines se situant à la limite de la légalité [...].*

Examinons ces stratégies en débutant par l'expérience des « manifestes-agis ». Vers la fin des années 60, un petit groupe d'artistes (dont Claude Paradis, André Fournelle et Lucie Ménard) — créé d'ailleurs suite à l'Opération Déclics — décident de s'engager dans la voie de la guérilla culturelle. Dans la foulée de l'idéologie situationniste, ces artistes décident de repousser les frontières de l'art en élaborant trois actions, véritables coups d'éclat, qui sèment la controverse. Le 8 décembre 1968, *Place à l'orgasme* a lieu durant la cérémonie d'investiture des nouveaux adhérents des Chevaliers de l'ordre du St-Sépulcre de Jérusalem, à l'Église Notre-Dame. Huit personnes (dont deux femmes) interrompent la cérémonie pour lire leur manifeste *Place à l'orgasme* :

[...]

Place à la Lumière

Mort au Commandement de l'Église (...)

Mort au Dogmatisme

Place à l'Arabesque (...)

Mort aux Flics de l'Esprit

Place à la Poésie

Place à L'Anarchie

[....]

Ils et elles se réclament du *Refus global*: « Nous voulons faire du terrorisme culturel. Notre Guevara québécois, c'est Borduas » (*Le Quartier Latin*, 7 janvier 1969: 5). Le 9 janvier, le groupe récidive au vernissage de l'exposition *Rembrandt et ses élèves* en lâchant des poules. Les personnes présentes sont alors invitées à les attraper puisque l'explication, le sens du geste, est livré attaché à leur pattes. Finalement, le 17 janvier, lors d'une représentation de la pièce *Double jeu* de Françoise Loranger, le collectif s'insère parmi les spectateurs invités à venir improviser sur la scène. Ils se mettent alors nus-es, tuent un coq et deux colombes et s'enduisent le corps de sang pour protester contre la violence guerrière au Vietnam. La majorité des personnes présentes est évidemment scandalisée; trois personnes du groupe sont condamnées et reçoivent des amendes de 200 dollars pour exhibition corporelle. Le collectif cesse alors ses activités. L'expérience québécoise des manifestes-agis aura donc été de courte durée.

D'autres artistes décident plutôt de développer une pratique artistique très liée soit à la conjoncture politique ou encore à la promotion de certaines idéologies. Cette tendance débute vers la fin des années soixante et accompagne une période de radicalisation des luttes sociales et ouvrières au Québec. L'actualité internationale, l'indépendance, le féminisme et le marxisme-léninisme sont les principaux thèmes suscitant l'implication des artistes. Ces derniers, en arts visuels, travaillent principalement l'affiche, l'image et la banderole en coalition avec des groupes politiques, syndicaux et communautaires. Ils investissent l'espace public en intégrant leurs images dans le milieu social et interviennent lors des conflits, fêtes populaires et activités des groupes. La question du rôle de l'art dans la transformation concrète de la société soulève alors beaucoup d'intérêts et d'âpres débats. En arts visuels deux des pôles importants d'attraction des artistes sont l'Atelier libre de recherche graphique et les groupes d'extrême gauche.

La production d'affiches et d'illustrations politiques est un des moyens utilisés par les artistes afin de diffuser leur art dans le milieu social et de s'impliquer dans des causes. L'Atelier libre de recherche graphique y joue un rôle important, notamment en rendant accessibles ses locaux aux groupes syndicaux, politiques et communautaires. L'affiche Vallière-Gagnon est sans doute une de ses productions les plus

connues. La photographie sociale prend aussi de l'ampleur autour de l'ONF et de la revue OVO. Les artistes sont alors préoccupés par l'accessibilité des arts à des personnes qui sont elles-mêmes sujet de l'œuvre. L'univers des marginaux est exploré. La vidéo politique, autour de la coopérative le Vidéographe, prend aussi son envol.

L'art d'avant-garde marxiste est assez répandu et suscite énormément de réactions. Il reste, encore aujourd'hui, emblématique de l'art engagé québécois. Les artistes se joignent aux groupes d'extrême gauche qui apparaissent à Montréal au début des années 1970. Les deux plus importants sont: *En Lutte!* (1973) et la *Ligue communiste du Canada* (1975). Les créateurs se regroupent alors en collectifs et décident de participer à l'action: Actes, 1er mai, l'Atelier Amherst, etc. Ils partagent la conception d'un art populaire et réaliste, collé à la classe ouvrière, aux luttes syndicales et communautaires, et ils exposent dans les lieux mêmes où cette classe est présente. Par contre, les artistes n'adhèrent pas tous à la même stratégie: certains collectifs rejoignent une organisation militante de gauche alors que d'autres se contentent d'accompagner le mouvement, en s'impliquant ponctuellement dans certains événements.

Le mouvement marxiste-léniniste (ML) provoque à cette époque beaucoup de remous et de débats sur la pertinence et l'efficacité des stratégies militantes à développer. Le domaine artistique n'y échappe pas et trois revues jouent un rôle important à cet égard: *Stratégie* (1972-1977), *Champs d'application* (1974-1977) et *Chroniques* (1976-1978). Des questions se posent sur la forme d'art la « plus efficace » à réaliser, et sur les liens à créer entre les artistes et les groupes militants. Les querelles sont vives et recourent plusieurs aspects: contenu versus forme, art pour le peuple versus art d'élite, réalisme versus abstraction, Réalisme socialiste: pour ou contre, etc.

L'art marxiste québécois s'épuise assez rapidement. Il perd de l'influence dès la moitié des années 1970 et disparaît au début des années 80, tout comme, d'ailleurs, les groupes politiques radicaux qui s'autodissolvent. Le temps des bilans s'ouvre et les débats engagés se poursuivent. Certains, parmi ceux impliqués étroitement avec les groupes militants, ont été heurtés par les tendances dirigistes assez autoritaires de ceux-ci. D'autres sont agacés par le peu d'espace accordé à la forme artistique ou par le fait qu'ils ne font que répondre aux commandes précises des groupes. Bref, l'autonomie de l'art en regard du politique et l'importance de la valeur esthétique de l'œuvre sont réaffirmés.

c) La fin de l'art engagé ?

Les artistes engagés de cette période agissent comme des intervenants issus des forces sociales et travaillent à redéfinir la société. Ils sont alors influencés par le contexte général de valorisation de la participation civique, et par les contestations orchestrées par les mouvements politiques, sociaux et

syndicaux. Gaston Saint-Pierre (1999 : 195) affirme : « l'idéalisme de l'époque fait croire que l'art peut entraîner une révolution sociale, une autre façon de voir le monde ».

L'art a donc un potentiel émancipateur révolutionnaire. Les artistes engagés développent une pratique caractérisée par un travail collectif, une interdisciplinarité, une connexion étroite entre l'art et la société. Ils sont nombreux et s'associent avec les forces sociales et politiques alors assez structurées. Il faut être prudent dans l'évaluation de cette coopération. Les expériences varient beaucoup en fonction de la proximité des artistes avec les groupes, de la nature et des pratiques des groupes dans lesquels ils se sont impliqués, et de leur propre vision. Par contre, l'art est plus souvent qu'autrement soumis au politique :

*C'est le politique qui, dit-on alors, oriente la production artistique. Cette condition est même vue comme nécessaire pour élaborer un art progressiste qui s'inscrit dans la montée des forces révolutionnaires (Roy, 1987 : 103).*

Vers le milieu de la décennie, l'art engagé tel que pratiqué depuis 10 ans tendra à s'estomper. La pensée et l'art féministes contribuent à ces transformations. Les femmes remettent l'intime et les questions identitaires au goût du jour. Elles refusent d'assujettir leurs préoccupations aux diktats de la lutte des classes, critiquent fortement les prétendues valeurs universelles et rejettent le sacrifice individuel au profit du collectif. Les artistes endossent donc cette critique, contestent l'assujettissement de l'art au politique et disqualifient l'idée de tenir un discours directif sur *la ligne juste*. Ils rejettent, en fait, la posture d'avant-garde artistique ou politique que les artistes engagés québécois endossent depuis les automatistes. L'artiste ne se donnera plus comme rôle *d'éclairer les consciences* ; rôle qui suppose une certaine extériorité et une « avance » de l'artiste face à son public. La quasi-disparition des écrits sous forme de manifeste est, à cet égard, symptomatique.

## 2. UN ART DE « SENSIBILISATION POLITIQUE »<sup>1</sup> (1976-2003)

À partir de 1976 émergent des artistes engagés qui entendent sensibiliser le public face aux grandes questions sociales de l'heure, mais ce à partir des matériaux mêmes de l'art et avec des objectifs beaucoup plus restreints que par le passé. Apparaissent alors des pratiques d'art de conscientisation (1976-1989), puis d'art subversif (1990-2003).

### 2.1 Les années 1976-1989 : art de conscientisation

#### a) l'âge d'or des galeries parallèles

Au milieu des années 1970, le champ de l'art est mieux organisé et structuré qu'une dizaine d'années

plutôt. Entre autres, le statut de l'artiste s'est renforcé, ce dernier devenant un acteur social dont la contribution est reconnue. Entre 1951 et 1971, le nombre d'artistes et de professeurs dans la province passe de 683 à 3805 (De Konink et Landry, 1999 : 109). Les relations des créateurs avec le pouvoir politique passent donc de l'opposition à la négociation conflictuelle. De plus, on assiste à une professionnalisation du métier liée à l'instauration d'un système d'enseignement de qualité et au regroupement des artistes dans des associations chargées de les défendre. Finalement, ce système d'enseignement et l'apparition de plusieurs revues analytiques concourent à la théorisation du champ artistique.

Nous avons vu que la période précédente voit apparaître des galeries parallèles. Or, ces dernières, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, s'organisent de façon beaucoup plus systématique. Selon Guy Sioui Durand (1997), ce phénomène est l'élément déterminant dans la structuration du champ des arts visuels durant ces années. Les artistes se regroupent autour de galeries parallèles, de centres d'artistes autogérés, de périodiques culturels et d'événements d'art. Les galeries sont porteuses d'un contre-projet de société : l'autodétermination communautaire. Les artistes prônent l'autonomie, la concertation, la décentralisation et l'autogestion. La pratique plus marginale de l'art en actes se généralise alors : théâtre d'improvisation, peinture en direct, sculpture publique et performance. Cette stratégie organisationnelle de l'art alternatif vise à réaliser des espaces de création et de diffusion autonomes vis-à-vis de l'art officiel. Elle tente aussi de s'opposer à la mainmise de l'État sur l'ensemble de la chaîne culturelle de l'art : production-diffusion-réception. C'est pourquoi Guy Sioui Durand (1997) affirme que les premières années des réseaux parallèles sont celles d'une *période contre-institutionnelle*.

Les artistes engagés sont nombreux dans ces galeries parallèles, mais contrairement à la période précédente, ils réhabilitent l'esthétique comme outil de sensibilisation politique. Le pouvoir de l'art est celui de toucher l'imaginaire et les sensibilités et c'est par ce biais qu'il peut contribuer à modifier les mentalités des spectateurs.

L'art féministe est sans doute, à la fin des années 1970, celui qui contribue le plus à faire éclater les pratiques en arts visuels et la conception militante de l'art engagé. La galerie parallèle Powerhouse à Montréal (créée en 1973) et le centre Vidéo femmes à Québec (créé en 1975) jouent un rôle important dans la création et la diffusion. Les femmes artistes adoptent, entre autres, le projet de réaffirmer le lien entre l'art et la vie en réinscrivant, dans l'art, la vie domestique et les gestes quotidiens. Elles refusent aussi l'assujettissement de l'individu face au collectif. Elles revendiquent l'abolition de la frontière étanche entre le privé et le public en affirmant : « le privé est politique ». Tout en utilisant les mêmes méthodes que

<sup>1</sup> Concept que nous empruntons à Rochlitz (2002) et qui sera défini en profondeur dans notre cadre théorique.

les hommes artistes critiques de la société « comme la réappropriation d'images médiatiques, religieuses et politiques », elles revalorisent la subjectivité, le contenu intimiste et les questions identitaires. La photographie de Raymonde April, le travail de Francine Larrivée avec son œuvre, *La chambre nuptiale*, et la « couture d'art » de Lise Landry sont exemplaires.

Les artistes féministes engagées contribuent, par le biais d'une critique de la représentation sociale des femmes, à mettre en lumière leur exclusion et leur marginalisation en tant qu'artistes, mais aussi et surtout en tant que citoyennes. Elles participent ainsi à déboulonner la croyance en une « nature féminine », et à montrer les logiques structurelles de domination patriarcale. Elles sont aussi préoccupées par un désir de réactivation d'un lien social plus inclusif, ouvrant ainsi la porte aux revendications identitaires des autres exclus du système : gais et lesbiennes, minorités culturelles, personnes pauvres et marginalisées, etc.

b) Un art de connivence avec les mouvements sociaux

L'art engagé qui se développe à cette époque explore donc à partir du champ artistique les thématiques en lien avec les luttes du mouvement communautaire (alors en ébullition) : nationalisme, féminisme, écologisme, pacifisme, revendications urbaines et amélioration de la qualité de vie au quotidien. Couture (1999) parle d'artistes qui travaillent *dans l'entre-deux du social et de l'artistique*.

Les artistes — à partir de leur art (à la fois par la forme et le contenu) — se font donc critiques de l'ordre sociopolitique. Ils pratiquent l'art en contexte réel : sculptures environnementales, installations, événements d'art. Leurs pratiques se caractérisent par un ancrage communautaire, une création collective et une implication de l'artiste dans son contexte local. L'art peut contribuer, selon eux, à modifier la conscience des gens. Les événements d'art sont courants et permettent une inscription de l'art dans la société, puisque les artistes sortent des murs de leur atelier et discutent de leur art. Grâce au développement de plusieurs périodiques culturels en provenance des réseaux, les artistes prennent aussi en charge le discours et l'analyse sur leur art. On peut penser, entre autres, à la revue *Intervention* (qui deviendra *Inter*) du *Lieu* à Québec.

Donnons quelques exemples. Les symposiums et expositions collectives thématiques sont représentatifs de cette période : *Art et société* (1981), *Art et féminisme* et *Art-femmes* (1982), *Art et écologie* (1983) et *Écrans politiques* (1985). Des artistes investissent des espaces publics ou encore des bâtiments privés abandonnés en espérant les réintégrer socialement. Ils s'y réalisent des expositions ou des installations : Montréal tout terrain (1984), *Maison de chambre* (1986). Des sculptures environnementales sont créées afin de sensibiliser les gens à l'écologie et au féminisme. Un réseau art/femmes est mis sur pied par Diane-

Jocelyne Côté au *Lieu* à Québec, regroupant des artistes des villes de Montréal, Chicoutimi, Québec et Sherbrooke.

L'artiste engagé délaisse donc son rôle avant-gardiste, et ce, en deux sens. Au niveau artistique, il abandonne la tradition moderne d'un art en rupture radicale avec la tradition artistique et l'autoréférentialité. Au niveau politique, il abandonne aussi ses visées révolutionnaires. L'impact social de l'art n'est pas aussi immédiat que plusieurs l'auraient souhaité. L'artiste, par son art, peut contribuer à une modification de la conscience des gens qui, eux, seront ou non les initiateurs d'un changement. Ce dernier risque, d'ailleurs, d'être moins ambitieux qu'une transformation radicale de la société. De plus, l'artiste ne se pose plus comme détenteur d'un savoir à transmettre ; il interroge et cherche à inclure les diverses convictions des personnes au sein de l'œuvre. Ils refusent aussi leur identification à un « nous » trop englobant. Ainsi, comme l'affirme Fortin (1999 : 43) :

[...] *le Nous se transforme, ce n'est plus celui de l'ensemble des Québécois, le Nous collectif est celui justement qui se crée dans divers « collectifs » ; c'est là où s'exerce désormais la médiation entre le Je et le Nous.*

La forme reprend aussi une importance déterminante par rapport au contenu, et l'artiste n'est plus contraint à une représentation réaliste du monde. Guy Sioui Durand (1997) parle d'une « utilisation libre et autonome du social comme matériau de création esthétique ». L'artiste est donc libre d'analyser le social et de l'utiliser comme bon lui semble. Il ne répond plus à des commandes précises ou à des lignes de parti. L'exploration esthétique et l'appropriation individuelle et subjective sont réhabilitées. Bref, le créateur s'investit dans un environnement réel et précis et cherche, à l'aide de ses propres moyens (son art), à provoquer un questionnement social et à humaniser l'espace social.

c) Normalisation institutionnelle et recul de l'engagement

Les analystes artistiques — tout comme d'ailleurs ceux en sciences sociales — considèrent généralement que les années 1980 sont celles d'une crise de l'art engagé, et d'une crise de la militance en général. Cette affirmation mérite d'être nuancée puisqu'elle est faite à partir des critères de l'art militant. Or, nous venons de le voir, les artistes n'adhèrent plus à cette vision de l'engagement. Par contre, il est vrai que, pendant la deuxième moitié des années 80, l'art engagé se fait beaucoup plus discret. Des raisons à la fois artistiques et politiques peuvent être évoquées comme causes explicatives.

Au niveau politique, la conjoncture est plutôt à la morosité, notamment à cause de la défaite des partisans du oui au référendum, du rapatriement de la constitution, de la récession économique et de la remise en cause du rôle redistributeur de l'État. Les mouvements sociaux sont dans une période plus défensive de sauvegarde des acquis et perdent de leur radicalité subversive. En ce sens, ils ne propulsent

plus le vent contestataire et revendicateur auquel les artistes contribuaient.

Au niveau artistique, la « période contre-institutionnelle » des galeries parallèles cède le pas à une période de « normalisation institutionnelle » (Sioui Durand, 1997). Cette dernière provient d'une professionnalisation des réseaux qui, avec le temps, s'organisent de façon plus systématique et rigide, et cherchent à consolider leurs acquis. Elle provient aussi de la pression exercée par les tendances décisionnelles techno-bureaucratiques des gouvernements et le resserrement du contrôle financier. Les collectifs d'artistes se voient donc contraints de fonctionner selon les règles planifiées, selon une production orientée en fonction des subventions. La loi 78 sur le statut professionnel de l'artiste (1988) — qui oblige les artistes à devenir membre d'un organisme pour obtenir des subventions — ainsi que la création d'un Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec accentuent aussi l'institutionnalisation des réseaux parallèles. Sioui Durand (1997 : 136) explique ainsi :

*Les artistes des réseaux parallèles ne peuvent plus se définir, opérer et créer en dehors de l'omniprésence de l'État, et les œuvres sont des produits de cette dépendance.*

L'art parallèle — dans lequel, pendant quelques années, l'art engagé s'était développé — se retrouve en quelque sorte réintégré dans le circuit mercantile de l'art. La pratique artistique s'en trouve donc modifiée, émoussant son caractère subversif. Les artistes délaissent aussi la dénonciation du système de l'art et de l'État et adoptent une position de revendications continuelles. Ils se concentrent surtout sur leurs intérêts artistiques et socio-économiques.

## **2.2 Les années 1990-2003 : Art subversif**

### a) Institutionnalisation

Le champ de l'art ne subit pas de modifications importantes au cours des années quatre-vingt-dix. L'État en est toujours le principal régulateur, l'institutionnalisation des réseaux parallèles se poursuit avec une forte dépendance financière (les trois paliers gouvernementaux sont responsables de 77 % des budgets) et l'interpénétration des réseaux avec les institutions s'accroît.

Qu'en est-il de l'art engagé dans un tel contexte ? Deux phénomènes nouveaux se dessinent. Premièrement, des œuvres à teneur sociopolitique critique se retrouvent exposées, pour une des premières fois, dans les lieux officiels de la culture savante : musées, centres d'expositions universitaires. En exemple, l'exposition Médiation, à forte saveur féministe, est présentée en 1998 au Musée de la civilisation de Québec. Deuxièmement, les années 1990 voient apparaître un regain de l'art engagé et le développement de nouvelles pratiques artistiques à l'extérieur du réseau parallèle et des institutions. Ces dernières proviennent surtout de la nouvelle génération d'artistes qui réinvestit l'espace public de

la ville et des opposants à la nouvelle configuration économique mondiale.

### b) Art subversif

Deux tendances se dessinent dans l'art engagé actuel quoiqu'il faille préciser que celles-ci ne sont pas mutuellement exclusives. En premier lieu, l'art de connivence avec les luttes des mouvements sociaux reprend de l'importance, mais sous d'autres modalités : les artistes développant une pratique plus individualisée, personnalisée. Ainsi, le « Nous », même restreint des groupes affinitaires, semble devenu trop contraignant. La deuxième tendance favorise plutôt des stratégies d'art a priori apolitique, mais qui joue un rôle social critique. Regardons-les.

En premier lieu, une pratique artistique engagée se déploie en lien avec les grandes questions sociopolitiques de l'heure : écologisme, défense des marginaux et des exclus du système, question amérindienne, mondialisation capitaliste, etc. De façon générale, les artistes travaillent à élaborer un art qui vise à transformer les sensibilités et à offrir une voix à ceux qui n'en détiennent pas. Ces œuvres dévoilent les préoccupations de leurs créateurs sans toutefois que le « contenu politique » prenne le pas sur la démarche artistique. C'est par l'art, par l'expérimentation formelle que les artistes s'impliquent. Ces pratiques se retrouvent principalement dans la sculpture et les monuments commémoratifs, chez les artistes mobilisés dans les luttes des mouvements sociaux, dans le cyberart dissident, et chez les artistes en provenance des *minorités culturelles* (Sioui Durand, 1997).

Les expérimentations sont multiples, les formes employées diverses et la clarté des « propos » varie énormément... Entre autres, la sculpture entretient un rapport étroit au social par le recours à des sculptures commémoratives : Francine Larrivée réalise, en 1999, une sculpture pour la communauté arménienne ; Rose-Marie Goulet propose *Nef pour 14 reines* en hommage aux femmes victimes du drame de Polytechnique. Plusieurs collectifs et artistes individuels développent aussi un art à préoccupation sociopolitique : L'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), Touttout, le groupe Folie-culture, Farine orpheline etc. Ces derniers investissent des lieux désaffectés (terrains vagues, appartements abandonnés), organisent des camps de sans-abri et créent des œuvres qui questionnent les identités singulières, le rapport à l'environnement, le corps comme zone politique, la maladie mentale et les contraintes sociales de la *normalité*, etc.

Pour ne donner qu'un exemple, ATSA, à l'automne 2002, a élaboré deux projets complètement différents de façon quasi simultanée. Le premier, faisant suite à une collaboration de longue date avec le Groupe Stella (groupe de défense des travailleuses du sexe) proposait un *trajet piétonnier impressionniste* sur la mémoire de la Main, plus particulièrement du Red Light au travers des incendies qui ont jalonné son histoire. Les artistes visaient ainsi à sensibiliser les

gens face à la marginalité, ainsi qu'à les impliquer dans une réflexion sur la manière de revigorer cette partie du Faubourg Saint-Laurent, sans déloger les personnes qui y vivent et y travaillent. Parallèlement, ils créaient, sur le parc du Mont-Royal, *Zone épineuse*, une œuvre s'inscrivant dans le projet spécial *La Montagne, la Forêt, l'arbre* placé sous le haut patronage de l'UNESCO avec le Secrétariat des Nations Unies pour la biodiversité. Voici leur description du projet (accessible sur le site Internet : [www.atsa.qc.ca](http://www.atsa.qc.ca)) :

*Une promenade attentive pour sensibiliser le public à la précarité des patrimoines écologiques que sont les arbres, la forêt, la montagne. La signalisation routière dangereuse est ici utilisée comme emblème d'un interventionnisme humain qui a outrepassé ses droits. [Il s'agit de banderoles jaunes installées dans la forêt et sur lesquelles sont inscrits des avertissements de danger, comme : Attention, zone épineuse.] Elle guidera les pas du promeneur vers des mises en scènes évocatrices des menaces importantes affectant la forêt en différents points de la planète. [...] Une bande sonore, implantée aux abords des mises en scène choisies, transmet les cris de cette forêt en danger ainsi que les témoignages de personnalités connues, originaires de différentes communautés culturelles montréalaises : Merci à Wajdi Mouawad, Michel Mpambara, Paulo Ramos, Milton Tanaka et Kim Yaroshevskaya.*

On assiste aussi au retour du documentaire sociopolitique : immigration, condition féminine, écologisme, question autochtone. Ce dernier se caractérise par une démarche moins réflexive et critique que celle qui avait lieu dans les années soixante-dix. La parole est laissée aux personnes interviewées, et divers points de vue sont exposés. Pierre Véronneau (2001) parle d'un documentaire *empreint d'humanité*.

L'art des minorités culturelles est aussi, souvent, un art qui s'engage. Sioui Durand (1997, 2001) constate ce fait principalement au Québec dans l'art amérindien contemporain, en expansion depuis le début des années 1990 dans les réseaux parallèles. Les artistes créent des œuvres revendicatrices. Ces dernières explorent les questionnements identitaires, permettent une réappropriation de l'histoire des Premières nations et critiquent les pouvoirs politiques et l'art dominant. Elles sont de plus en plus diffusées, principalement dans les réseaux parallèles, dans lesquels d'ailleurs les artistes amérindiens sont assez impliqués. Ces derniers travaillent aussi parfois en coalition avec des groupes de défense des communautés autochtones.

Finalement, certains artistes ont opté pour une implication dans les ramifications québécoises du courant international altermondialiste. À cet effet, ils s'investissent dans le documentaire, créent des sites Internet et s'impliquent dans des coalitions. En plus d'un rôle militant, les artistes y développent des formes particulières de désobéissance civile. Par exemple, ils créent des œuvres sculpturales engagées (Vaillancourt), ils développent des résistances festives et carnavalesques lors des manifestations (voir toutes les activités artistiques déployées, entre autres, à l'Îlot Fleury à Québec, lors du Sommet des Amériques, en avril 2001) et ils s'investissent dans des projets de

dénonciation et de court-circuitage des grandes multinationales sur Internet.

En deuxième lieu, plusieurs artistes réalisent des interventions qui s'insèrent dans l'environnement social et qui questionnent les relations humaines, les rapports sociaux et leur contexte : les solidarités, les échanges affectifs et économiques, les frontières des communautés, les rapports au paysage urbain, etc. On parle alors d'art relationnel, de manœuvre, d'art communautaire. Cette tendance recoupe une multitude d'artistes comme : Martin Dufrasne, Sonia Robertson, Claudine Cotton, Danyèle Alain, Massimo Guerrera, Alain-Martin Richard, Dévora Neumark.

En fait, ces interventions permettent l'expérimentation d'alternatives, en ce sens qu'elles produisent des œuvres vivantes et éphémères, échappées de la réalité, ouvrant la voie à d'autres types de rapports avec les autres et l'environnement social que ceux généralement admis. Tout en ne comprenant aucun « propos » politique, ces interventions remettent en cause les cadres moraux, politiques et économiques. La définition donnée à l'activité politique par Rancière (1995, p.65) illustre bien le rôle que peut jouer cet art :

*[...] qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou la destination d'un lieu ; qui fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre le discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit.*

Ardenne (1999) et Loubier Ninacs (2001) parlent de ces pratiques en terme d'*art de subversion* et insistent sur l'importance que revêtent le ludique, la convivialité et la ruse pour ces artistes. Selon Loubier et Ninacs (2001 : 15), quatre bornes permettent de les saisir plus clairement :

*[...] l'investissement de l'espace public, la mobilité de ses frontières et sa fonction communautaire ; l'utilisation de l'objet, sa circulation et les protocoles d'échange qu'il génère ; l'investigation des relations interpersonnelles, de l'éthique individuelle et de leurs propriétés matérielles ; et, enfin, ce désir déjà nommé de voir s'intensifier le rôle et la fonction critique de l'artiste dans la société.*

Les artistes travaillent au niveau *micropolitique* :

*Esquivant l'univocité aussi bien de la position engagée que d'une autonomie sans prise sur le réel, ces démarches consentent d'emblée à une portée relative de l'art, et réactivent sa fonction critique à une échelle micropolitique. L'artiste ne prétend plus se faire l'éclaircur de quelque utopie à venir comme à l'âge héroïque des manifestes : c'est un commensal qui s'attable au présent, pour vivre avec autrui les échappés provisoires de réalités augmentées qu'il bricole à partir du monde tel qu'il le trouve. (Loubier, 2001 : 20).*

Pour ne prendre que cet exemple, plusieurs artistes investissent l'espace de la Cité, s'approprient clandestinement les lieux publics afin d'opérer des transformations souvent anonymes : l'installation de tables à pique-nique dans des lieux délaissés de la ville, comme les abords des grandes autoroutes ou les terrains vagues (SYN) ; ou encore l'apparition de nouvelles lignes de circulation déroutantes comme un passage piétonnier qui s'interrompt au milieu de la rue (Serge le Squer). Louis Jacob (2001 : 49) écrit à ce sujet :



Il s'agit d'installations sauvages, au sens banal d'abord, parce que sans autorisation, et au sens plus noble, parce qu'elles investissent des lieux situés aux confins de ce qui est perçu comme l'espace civilisationnel.

Ces artistes interrogent le rapport de l'individu à son environnement social, à la Cité. Ils font aussi le pari d'avoir une incidence dans la vie des gens, de provoquer la surprise, le décentrement, la réflexion.

### 2.3 Conclusion

Les contours de l'art engagé, nous venons de le voir, sont devenus assez flous, mouvants. L'artiste n'entretient plus une relation extérieure obligée à l'institution. Plus encore, son engagement n'exige plus une adhésion ni à une forme de pratique « reconnue » comme politique, ni à une cause pour laquelle le créateur concentrerait toutes ses énergies, ni à un groupe militant ou politique. L'artiste travaille seul ou en petit collectif. Il adhère à une ou à plusieurs causes. Il participe parfois à des regroupements plus larges. Dans un tel contexte, comment caractériser l'engagement ? Quelques traits sont tout de même identifiables. Les artistes réinvestissent l'espace social. Ils créent de nouvelles esthétiques subversives. De plus, leur art favorise la diversité par l'expression des paroles singulières, et l'indétermination par l'inachèvement ou l'illisibilité des œuvres. Lucille Beaudry (2001 : 11) affirme à ce sujet :

*Comme si faire d'une œuvre le site d'une expression politique libérée des contraintes inhérentes à l'exigence idéologique montrait de façon péremptoire la pluralité des interventions critiques et surtout que celles-ci se font dans les termes de la réflexion ouverte.*

L'impact social de l'art se joue aussi à plus petite échelle : celle d'un échange stimulant, celle d'une participation occasionnelle à une manœuvre, celle de la surprise de voir son environnement transformé. Il n'appelle plus à une mobilisation collective. « L'artiste [...] travaille à ouvrir des brèches et des interstices multiples sur le terrain du vécu individuel ou communautaire » (Loubier et Ninacs, 2001 : 14). L'artiste est donc un *perturbateur social* qui utilise des stratégies multiples, ouvertes afin de provoquer le public, de déranger la quotidienneté, de stimuler l'échange et la réflexion. Il œuvre aussi à déplacer les frontières de l'art. À cet égard, Paul Ardenne (2001 : 36) explique :

*[...] l'intervention artistique requalifie le rôle et la fonction de l'artiste, le désignant comme un missionnaire inattendu de l'âge démocratique : un apôtre de la transitivity sociale, celui qui vient porter l'art là où il n'était pas jusqu'alors d'usage ou de tradition qu'on n'aurait pu s'y confronter.*

Nous avons intitulé la dernière section un art de « sensibilisation politique » puisque les deux types de pratiques étudiées ont en commun d'être des formes de résistance critique face à la société et aux valeurs dominantes. Cette citation d'Arbour (1999 : 59) illustre parfaitement le changement de paradigme qui s'opère dans l'art engagé :

*[...] à partir du milieu des années 1960, les rapports entre art et politique ont été au centre des principaux débats artistiques. La question s'est épuisée, car les rapports étaient trop directs, souvent*

*du reste plus avec la politique qu'avec le politique, et programmatiques, la plupart du temps sous le mode de l'utopie. Mais l'art n'est pas une réponse à des problèmes, [...] il riposte à des obstacles. C'est en ce sens qu'une œuvre n'est pas un reflet d'affrontements politique ou de projets sociaux menés sur d'autres scènes ; mais par une œuvre dite engagée, l'artiste peut partager ses convictions et éclairer le sens politique de la vie des gens et des événements.*

### RÉFÉRENCES

- Arbour, Rose-Marie, 1999, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Artex.
- Arbour, Rose-Marie, 1993, « Chapitre 1 : L'apport des femmes peintres au courant post-automatiste : une représentation critique », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, tome 1, p. 23-70.
- Ardenne, Paul, 2001, « L'art public : Ambiguïté et crise de l'impact », dans Patrice Loubier et Anne Marie-Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, p. 30-34.
- Ardenne, Paul, 1999, *L'art dans son moment politique : écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée.
- Beaudry, Lucille, 2001, « Présentation : Art et politique au Québec depuis les automatistes, un héritage modifié », *Bulletin d'histoire politique : Art et politique*, Vol. 9, no 3 (été), p. 7-12.
- Borduas, Paul-Émile, 1977, *Refus global*, Montréal, Les Éditions Parti Pris.
- Couture, Francine, 1999, « Chapitre 2 : Identités d'artiste », dans Marie-Charlotte De Konink et de Pierre Landry (dir.), *Déclics art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Fides, p. 50-89.
- Couture, Francine, 1997, « Présentation », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, tome 2, p. 9-14.
- De Konink, Marie-Charlotte et Pierre Landry, 1999, « Introduction », dans Marie-Charlotte De Konink et de Pierre Landry (dir.), *Déclics art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Fides, p. 5-9.
- Fortin, Andrée, 1999, « Chapitre 1 : Affirmations collectives et individuelles », dans Marie-Charlotte De Konink et de Pierre Landry (dir.), *Déclics art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Fides, p. 10-49.
- Fournier, Daniel et Véronique Rodrigue, 2002, « Le monde des arts visuels au Québec », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, p. 539-556.
- Jacob, Louis, 2001, « Dans l'attente de vivre », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, p. 47-52.
- Loubier, Patrice et Anne-Marie Ninacs. 2001. « Introduction », dans Patrice Loubier et Anne Marie-Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, p. 13-15.
- Loubier, Patrice, 2001, « Avoir lieu, disparaître : sur quelques passages entre art et réalité », dans Patrice Loubier et Anne Marie-Ninacs (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, p.19-29.

- Rancière, Jacques, 1995, *La méésentente: politique et philosophie*, Paris, Éditions Galilée.
- Roy, Michel, 1997, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique », dans Francine Couture (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante: L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, tome 2, p. 337-414.
- Roy Michel, 1987, *Art progressiste: Intégration et/ou subversion. Montréal 1975-1980*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Saint-Pierre, Gaston, 1999, « Chapitre 6: Illusions et désillusions autour de l'idée de vouloir changer le monde », dans Marie-Charlotte De Konink et de Pierre Landry (dir.), *Déclics art et société: Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Fides, p. 190-227.
- Sioui Durand, Guy, 2001, « Art engagé : les nouvelles zones », *Bulletin d'histoire politique: Art et politique*, Vol. 9, no 3 (été), p. 70-84.
- Sioui Durand, Guy, 1997, *L'art comme alternative: Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur.
- Smart, Patricia, 1998, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Boréal.
- Uzel, Jean-Philippe, 2002, « Art et politique dans les années 1990 », dans Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss (dir.), *Identités narratives: Mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, p. 267-280.
- Véronneau, Pierre, 2001, « Le retour du refoulé: le documentaire politique à l'ère de la télévision », *Bulletin d'histoire politique: Art et politique*, Vol. 9, no 3 (été 2001), p. 54-68.

## Tentatives de cerner l'art communautaire et sa pertinence dans le champ social

par Cedric Peltier

Il ne sera pas ici question du comment un projet d'art communautaire doit être organisé et réalisé, mais avant tout de la résonance de cette pratique selon les différentEs locuteurs-locutrices.

*Un projet d'art communautaire, c'est un projet qui est offert à un groupe ou à une communauté en particulier et auquel des individus de ce groupe-là vont s'intégrer. Mais aussi, c'est un projet qui peut partir de la communauté, autour de cette artiste et de ce groupe-là. (une intervenante)*

En premier lieu, toutes les personnes s'entendent pour affirmer qu'un projet d'art communautaire est formé de deux composantes essentielles : unE artiste ou un collectif d'artistes jumeléE à des acteurs sociaux, ces derniers partageant une même perspective située qui peut être d'ordre ethnique, générationnel, géographique, historique ou social, plusieurs de ces qualificatifs pouvant répondre au même groupe. Le désir d'initier un projet d'art communautaire peut aussi bien venir d'un groupe communautaire ou d'unE artiste. Contrairement à beaucoup de projets artistiques pour lesquels les artistes sont les initiateurs-initiatrices, ces projets peuvent tout autant émerger d'un groupe ressentant le désir d'explorer de nouvelles avenues, de nouvelles expériences de création ou de créativité. Cette spécificité différencie de manière radicale un projet d'art communautaire des autres pratiques artistiques. Comme il a été souligné :

*Quand les gens n'ont pas une implication directe dans la création, qu'ils sont comme outils de matérialisation de l'œuvre, pour moi, c'est pas de l'art communautaire. (une intervenante)*

La collaboration qui se crée, dans le cadre d'un projet d'art communautaire, doit prendre en compte le fait que le rapport entre les principaux acteurs-actrices est asymétrique, du fait que différentes cultures sont en présence et d'une certaine manière en confrontation. Il faut donc prendre le temps de s'approvoiser, de se connaître et de se reconnaître, condition sine qua non de communication, de respect. De plus tout rapport social, y compris de cette nature, génère une certaine hiérarchie, une hiérarchie des aptitudes artistiques, entre autres, que l'artiste apporte et qu'il doit être à même de reconnaître, mais aussi une hiérarchie des vécus, qui se fera jour à travers ce qu'exprimeront les participantEs tout au long du processus.

Le terme « hiérarchie » ne s'entend pas ici dans son sens traditionnel, empreint d'une connotation de pouvoir d'individus sur d'autres individus, mais plutôt à travers les spécificités de tout à chacun qui peuvent émerger et nourrir un groupe dans le cadre d'un

processus collectif. On parle alors de processus complexe de collaboration contradictoire.

*Je trouve que c'est très important de faire une distinction entre qu'est-ce qu'on apporte comme personne, comme être, et qu'est-ce qu'on apporte comme « skills ».[...] Il y a pas une hiérarchie au niveau des êtres [...] chacun apporte quelque chose. Il y a un partage. (une artiste)*

En ce qui concerne les artistes, ces dernierEs ont déjà eu l'opportunité de réfléchir aux tenants et aboutissants de la création artistique et cette connaissance va pouvoir être partagée et questionnée avec la communauté impliquée :

*[...] quand il y a un artiste qui a déjà pensé à ça, tout le monde peut être capable d'y réfléchir, tout le monde est capable d'y participer » (un artiste). Dans le même temps, les membres de la communauté, ont un vécu différent, asymétrique, à celui de l'artiste, qu'il doit prendre en considération tout le long du processus « [...] Faire de l'art dans une communauté sans prendre celle-ci en considération, c'est comme si tu proposais de faire une œuvre sur un mur mou, qui bouge.(un artiste)* En prenant en compte ce rapport asymétrique et hiérarchisé existant dans les projets d'art communautaire, au moins deux exigences émergent dans les entrevues : la volonté de participer de la part de tous les acteurs-actrices, ainsi qu'une implication directe de leur part.

## LA VOLONTÉ DE PARTICIPER

La mise en place d'un projet d'art communautaire implique pour l'un des artistes interrogés « une entente avec la communauté [...] que la communauté soit convaincue de l'utilité de tout cela » et surtout et avant tout « que celle-ci éprouve le désir de s'impliquer dans ce type de projet. »

Si c'est unE artiste qui va à la rencontre d'une communauté pour initier un projet, il va devoir faire un effort de clarification aussi bien de ses intentions artistiques que relationnelles et sociales. Cette clarification va permettre de créer un terrain commun sur lequel la communication et, par la suite, la collaboration va pouvoir s'établir afin de permettre « une intervention avec une préoccupation d'échange, avec une préoccupation de dialogue. » (un artiste)

Un projet d'art communautaire ne peut être imposé, les participantEs doivent savoir dans quoi ils-elles s'engagent afin d'être capable de véritablement s'y investir.

*[...] il faut le temps pour qu'il y ait une certaine forme de démocratie qui s'installe, faut le temps de mieux définir ce qu'on est chacun, essayer de mieux comprendre les attentes de l'autre. (un artiste)*

Nos entrevues font ressortir de façon importante que dans le cas des jeunes, la première chose qui les pousse à s'impliquer c'est d'être en « gang ». Cette motivation est essentielle, car ils veulent connaître et se reconnaître à travers les gens avec lesquels ils s'engagent. À partir de ce groupe, il devient plus aisé de s'impliquer.

*À l'époque, enfin au début, c'était plus impersonnel. C'était plus comme des personnes qui se rencontrent, mais maintenant c'est plus*

*comme des amies qui passent du temps ensemble. (une jeune participante)*

## UNE IMPLICATION DIRECTE

*[...] on est toujours sensible à l'exclusivité que l'on peut apporter à quelque chose. Si chaque participant est conscient de ce qu'il apporte, quelque soit le médium artistique employé, à mon sens, ça devient de l'art communautaire. (un artiste)*

Ce qui rend particulièrement original dans cette pratique, en comparaison avec d'autres pratiques d'art dans la communauté, c'est le rapport de « co-création » qui lie l'artiste et la communauté. Cette « coopération créative » a pour résultat que chaque acteur-actrice, aussi bien les artistes que les membres de la communauté, a un rôle significatif dans la réalisation du projet. Les jeunes le démontrent en affirmant « c'est notre idée à tout le monde [...], c'est tout le temps ensemble [...] si ça intéresse tout le monde, on embarque dans le projet ». Ce rapport est un préalable, non pas toujours spontané mais à construire, à la base de tous les projets d'art communautaire. « Il y a une implication directe, concrète des personnes de la communauté en question dans toute la création. » (une intervenante)

Nous ne parlons pas ici de projet d'artiste « dans sa tour d'ivoire » (un artiste), dans le sens où l'artiste n'est pas le seul à créer. Une attention toute particulière est portée à chaque participantE, afin de s'assurer qu'il existe un espace de parole, une place à part entière pour participer.

« On peut pas rentrer nécessairement dans un projet d'art avec la communauté pour trouver la solution X à un problème Y » (une artiste). On ne peut placer l'art communautaire dans une logique de processus de résolution de problème. Il serait dommageable de considérer les acteurs sociaux qui forment son bassin dans la perspective d'une problématique quelconque. Thérapie, adaptation, intégration sont des concepts qui donnent trop souvent lieu à des pratiques et attitudes paternalistes. Ce sont des jeunes citoyenNEs qui sont là et non des problèmes ambulants ou des problématiques psychosociales.

*[...] Ce type de projet, ce type d'engagement et de collaboration, ça paraît lorsque l'on a un désir profond de visionner une société de partage. On peut voir à travers les autres lieux, les autres histoires, l'émergence de ce type de projet comme lié avec un changement assez profond dans les conceptions de participation civique. (une artiste)*

Les projets d'art communautaire semblent répondre au besoin de reliance sociale, sur laquelle nous nous sommes attardé plus tôt, de ce désir profond de faire les choses autrement, d'explorer de nouvelles avenues dans le but de recréer des liens ou de les renforcer. Dans le cas des jeunes d'Oxy, la démarche d'art communautaire leur a offert une possibilité de prendre la parole, de faire entendre, de manière créative, leur voix au sein de la cité afin de changer, entre autres, les perceptions, qu'à leurs yeux, « les adultes » ont d'eux-mêmes.

*Parce qu'il y a des gens qui pensent que tous les jeunes sont pareils. Nous, on va pas dans les parcs pour fumer ou faire du trouble. On voulait juste leur montrer que c'est pas tous les jeunes qui sont pareils. (une jeune participante)*

Les contacts qu'ils-elles ont créés à travers leurs différentes interventions dans l'espace public ont été étonnants, rassurants, puisque les gens rencontrés se sont révélés « tous sociables », et même plus « [...] ils portaient attention à ce qu'on disait ». Contrairement à la perception qu'ils-elles ont lorsqu'ils-elles entrent dans des magasins où « ils (les commerçants) te regardent croche comme si t'allais voler. » Dans cet ordre d'idée, l'une des artistes affirme que les jeunes « valorisent ainsi leurs positions en tant que jeunes dans la ville auprès des différentes personnes qu'ils vont rencontrer. »

*Ils (les projets d'art communautaires) développent ton estime de soi, ils te donnent des moyens de devenir entrepreneur, entrepreneur, ça te donne tout un registre de réflexion, toute une manière de te questionner. (une intervenante)*

Il s'avère extrêmement difficile de quantifier l'impact des projets d'art communautaire, pour la simple et unique raison que son évaluation ne peut se faire uniquement sur une échelle quantitative tant valorisée pour mesurer « l'efficacité » à tout crin. Mais si l'on place ces projets sur une échelle qualitative, l'on peut mieux apprécier leur pertinence. Ces projets permettent de faire des choix, de les respecter et de les assumer, et surtout d'y cheminer, d'explorer.

## L'IMPORTANCE DU PROCESSUS CRÉATIF ET COLLECTIF

Le processus créatif représente la clé de voûte, le nœud gordien qui permet le contact, le dialogue entre les participantEs des projets d'art communautaire. La trajectoire a ainsi autant d'importance que le résultat final. Le processus de création devenant « une sorte de catalyseur, une forme de prétexte » (un artiste) pour que la rencontre entre les participantEs s'effectue de la façon la plus riche, la plus « interpellante » possible. Par le biais de la création, les participantEs sont invitéEs à percevoir leur environnement, leur quotidien, leur contact avec autrui d'un œil nouveau.

*la force de la créativité c'est l'éclaircissement [...] c'est vraiment d'ouvrir les espaces pour voir les choses plus clairement (une artiste)». Ce processus étant le cheminement qui transforme « un projet collectif imaginé en œuvre concrète (une intervenante) » qui sera à l'image de chaque participant qui y aura apporté sa « couleur propre. (une intervenante)*

À travers le processus créatif, on peut distinguer deux éléments : la création artistique et le processus.

## LA CRÉATION ARTISTIQUE

*L'art devrait signifier quelque chose pour la communauté en général [...] ça devrait avoir une répercussion auprès des gens [...] je ne peux pas croire que la création se fasse en vase clos continuellement. (une intervenante)*

On entre ici, dans un sujet épineux, celui des fonctions de l'art. Pour toutes les personnes interrogées, l'art a une fonction qui n'est pas seulement esthétique : on ne parle pas ici seulement de ce que l'on nomme avec emphase, les Beaux-Arts. Ceux-ci ne sont pas remis en cause, mais on considère que l'art a une place dans l'espace public en tant que vecteur de changement. « [...] la force de la créativité, c'est un agent qui amène vers un changement vers une direction et pas l'autre » (une intervenante). La création amène ainsi la possibilité de voir son existence, sa place dans la société de manière différente, de porter un regard original sur sa condition en tant qu'acteur-actrice socialE :

*[...] ça ouvre tout un monde de possibilité parce qu'on ouvre sur les questions du langage symbolique, la transformation de la créativité, les possibilités d'aller chercher quelque chose de personnel. Mais aussi, en même temps de cibler, avec un engagement social, à travers la créativité. (une artiste)*

L'acte de création devient une opportunité qui, allant au-delà du travail de la matière, permet de se découvrir ou de se surprendre :

*Le travail de créativité, c'est vraiment d'ouvrir les espaces pour voir plus clairement les choses. Des fois, on change des choses au plus profond de nous. » (une artiste)*

En ce sens, il est nécessaire que les personnes expérimentent la créativité, que cette dernière ne soit pas l'exclusivité d'un petit groupe d'initiéEs. C'est ainsi que la dichotomie artiste-spectateur-spectatrice est remplacée par celle d'artiste-acteur-actrice. Pour remplir cet objectif, un processus doit être mis en place afin que les participantEs puissent pleinement bénéficier de cette expérience que représente la création.

## LE PROCESSUS

*[...] un travail comme ça implique une très grande réflexion sur le processus (une artiste).*

S'il n'y a pas une forme toute faite à donner à ce processus, il semble, par contre, exister quelques balises pour que celui-ci se déroule le plus fructueusement possible. À l'intérieur de ce processus, on peut distinguer deux étapes : la formation du groupe de co-création, le temps long de la vie du processus.

## LA GENÈSE DU GROUPE

La formation du groupe est un moment crucial pour la tenue du projet car c'est à ce moment que celui-ci va être balisé, grosso modo, ainsi que les manières de faire et de communiquer.

*Un processus de création collaborative exige un temps de travail ensemble avant de nommer un projet [...] les participants, les artistes et les groupes communautaires ne peuvent pas commencer un projet déjà établi avant d'avoir commencé par y réfléchir. (une artiste)*

Au terme de rencontres, chaque membre du groupe va pouvoir exprimer ses attentes, ses interrogations, ses craintes ou souhaits, vis-à-vis du projet dans

lequel il-elle va s'embarquer. Cette étape de clarification et de négociation assure que tout le monde va s'impliquer dans le même sens. « T'arrive pas avec un projet mal préparé et mal foutu, tu peux faire plus de tort que d'autre chose » (une artiste). De plus, ce moment va servir à briser la glace et permettre à chaque participantE d'explorer, avec des tâtonnements bien sûr, sa place dans le projet et dans le groupe. Cette négociation doit se poursuivre tout au long du processus, puisque dans le processus réel surviennent des surprises, des avancées, des reculs, des stagnations. De plus, chaque moment fort du projet doit être réfléchi ensemble pour faire sens : « comment on établit des relations, avec quelle valeur, quelle vision, de quelle manière ? » (une artiste)

Le groupe de participantEs, selon les personnes interrogées, doit être de préférence restreint car « la place pour la créativité est toujours limitée par l'interaction avec l'autre [...] ça devient limitatif pour l'expression » (une intervenante). Les jeunes considèrent qu'un petit groupe signifie que tous les participantEs sont pleinement impliqués dans le processus « [...] Parce qu'il y en a toujours qui sont pas intéressés. Ceux qui restent, ils sont toujours motivés » (une jeune participante). Lorsque le groupe est créé et que les objectifs sont ciblés, ces derniers pouvant évoluer durant le processus, le projet peut commencer.

« C'est un processus de découverte, autant pour les uns que pour les autres » (une artiste). Cette trajectoire complexe peut donc emprunter toutes les formes, tous les médiums artistiques possibles pouvant servir à sa réalisation, ceci dépendant du groupe de création. Dans le cadre du projet qui a eu lieu à Oxy, la direction prise a été celle de l'art public car l'artiste a senti que c'était la forme qui pouvait le plus interpeller les jeunes. Mais nous reviendrons plus tard sur l'implication de l'artiste dans le processus.

#### « LE TEMPS LONG POUR LA SUITE DES CHOSES »

Tous ces facteurs, comme nous pouvons l'appréhender désormais, impliquent un rapport au temps original dans une société productiviste que nous nommerons « le temps long ».

*Ce sont des projets dans lequel du travail se fait entre les mêmes individus pendant une période prolongée. Au niveau des arts communautaires, ça ne peut être un projet ponctuel, parce que c'est important qu'il y ait un travail d'un minimum un an. (une artiste)*

Cet idéal temporel peut s'avérer difficile du fait que les jeunes, entre autres, ont un rapport au temps plutôt axé sur le ici et maintenant, des engagements diffus et non continus. Il faut sortir de la logique du cours d'art : « Tu peux pas approfondir avec un groupe de jeunes que tu côtoies pendant quelques semaines » (une artiste). Cette contrainte doit être traitée avec doigté. Néanmoins, lorsque leur

engagement est stimulé et maintenu, on peut avoir bien des surprises. Une artiste a parlé de

*la liberté qu'il(s) a (ont) pour pouvoir faire le projet. Faut qu'il(s) apprenne(nt) cette forme de liberté, faut qu'il(s) apprenne(nt) à expliquer leur(s) affaire(s) » (un artiste).*

« Le début, c'est pour ramasser les choses. Après ça, la suite, faut les garder, les amener plus loin, les développer » (une artiste). Que ce processus soit marqué par ce temps long ne signifie pas qu'il n'y a pas de moments forts, des dates qui vont le souligner comme autant d'étapes franchies. Ces objectifs comme il a été dit plus haut peuvent évoluer, mais un agenda doit être élaboré pour garder un contact avec le projet initial. Il faut donc « avoir une direction artistique claire [...] et des obligations claires au niveau du projet » (une intervenante). Des « dates butoirs » ont un « effet positif sur la motivation et des jeunes et des artistes » (une intervenante). Ici, il n'est pas question de présenter un résultat pour présenter un résultat. Les participantEs doivent être intéressés à présenter le fruit de leur travail :

*[...] pour les participants d'un projet d'art communautaire, c'est très important d'avoir des résultats. Puis d'avoir des résultats, pas du n'importe quoi, d'avoir des résultats très rigoureux, très réussis. (une artiste)*

*Ces résultats ne sont pourtant pas une fin en soi. Tout le processus est important du début à la fin. Et il n'y a jamais vraiment de fin. Ça reste toujours en suspens ; pour ouvrir vers d'autres choses. (Une artiste)*

#### LE PROCESSUS CHEZ LES JEUNES

Après avoir synthétisé la substance des entretiens en ce qui concerne le processus de création en général, nous allons nous pencher plus spécifiquement sur ce processus lorsqu'il concerne des jeunes.

*J'imagine le jeune qui arrive là et qui sait pas du tout dans quoi il s'embarque, qui met toute la responsabilité sur l'artiste sans avoir aucune idée de la liberté qu'il a pour pouvoir faire le projet. (un artiste)*

Dans un premier temps, comme nous l'avons déjà signalé, une clarification doit être faite sur les objectifs et les raisons du projet. Sans cela, les jeunes peuvent se retrouver perduEs dans le cadre d'un projet aux frontières très floues. Il est nécessaire qu'une structure soit installée et qu'ils-elles en prennent conscience. Cette structure ne se veut pas rigide, mais elle servira de point de référence au travail qui va être entamé.

*Avec la création ça prend un cadre assez large dans lequel y a rien pour pouvoir permettre à la création de se manifester. Mais le cadre doit être là. Il doit avoir des objectifs clairs sur la fin. (une intervenante)*

L'artiste peut ainsi présenter des références sur son travail, sur ses expériences extérieures afin d'initier par ré-action, le processus de cré-action. Cette démarche ne signifie pas que l'artiste doit avoir trop de définitions préalables du projet qui va être initié. Ne pas trop en avoir « laisse les portes ouvertes à plein de possibilité » (un artiste). Mais il-elle doit prendre en compte les spécificités propres aux jeunes

avec lesquels il-elle va travailler pour en faire les particularités du projet artistique qui va être réalisé.

Un point a été soulevé par plusieurs locuteurs-locutrices qu'il nous paraît pertinent de présenter. Dans le cadre d'un processus de création avec les jeunes, l'artiste offre « ses connaissances, ses compétences, ses talents », mais la présence d'unE intervenantE du groupe communautaire dont sont issus les jeunes peut faciliter ce processus de partage. En premier lieu, cetTE intervenantE permet au groupe de garder le contact avec le projet et de plus, il-elle aura un rôle facilitateur et médiateur à l'intérieur du processus. Facilitateur, car il-elle permet à l'artiste de se concentrer pleinement sur le processus de création ; médiateur, car il peut aider à faire la jonction entre les motivations de l'artiste et celles des jeunes.

*Ça prend quelqu'un qui connaît c'est quoi un processus de création [...] qui connaît les jeunes et qui est capable de les animer comme dans une maison de jeunes et de faire de l'intervention auprès d'eux pour les amener à travailler en groupe. (une intervenante)*

Dans certains cas, il peut être ardu pour l'artiste de se retrouver confrontéE à certaines tensions entre jeunes. « Je sais qu'il peut y avoir des frictions qui apparaissent entre certains jeunes et c'est pas à moi de faire la discipline, ça prend bien de la place » (une artiste). C'est ainsi qu'un projet d'art communautaire peut être optimisé par la présence d'unE intervenantE « pour permettre toute latitude à l'artiste de création et de co-création » (une intervenante). En outre, l'artiste va être plus apte à percevoir la direction que prend le projet et se concentrer sur son cheminement :

*pour faciliter cette sorte d'approche esthétique là que chacun va prendre indépendamment de sa position[...] » pour permettre aux jeunes d'explorer « des situations qui soient propices à les faire réfléchir. (un artiste)*

Au départ, la co-création peut être limitée par ce rôle de « coach » qui va motiver la création, mais il va permettre aux jeunes de mieux appréhender le projet afin qu'à moyen terme, ils saisissent et explorent la liberté qui leur est offerte, les potentielles que cette dernière recèle. Grâce à cette prise de conscience, il sera plus accueillant et facile pour les jeunes de lancer leurs idées : « Maintenant on fait des *brainstormings*, et il y a plein d'idées qui s'amalgament, et là on va vers une direction avec un projet. » (une artiste)

## ÉPILOGUE

*On oublie qu'en plongeant dans un processus de création, on apprend à penser; ce processus développe la rigueur, le sens critique, l'ouverture d'esprit et l'imagination. Et d'imagination, on en aura grand besoin dans les années qui viennent<sup>1</sup>.*

Comme nous l'avons vu tout au long de cet exposé, les projets se réclamant de l'art communautaire sont

polymorphes, il n'est donc pas question ici, comme nous l'avons auparavant signalé, de rédiger un abécédaire du parfait projet d'art communautaire. Car il n'y a pas une manière spécifique et labellisée de faire de l'art communautaire. Mais nous reviendrons plus tard, sur certains prélabes qui doivent être pris en compte dans le cadre d'un organisme tel qu'Oxy-jeunes.

Le fait que tous ces projets soient nourris par les individus qui y participent, a pour effet qu'ils arborent tous une couleur spécifique et originale, en fonction de leurs participantEs. L'impossibilité de catégoriser, de façon radicale, l'art communautaire ne signifie pas que toute activité artistique à l'intérieur d'une communauté peut se revendiquer comme étant de l'art communautaire. Ce n'est pas parce que l'on met sur pied un atelier d'art, qu'il soit d'arts visuels, d'art de la scène, d'art technologique ou autre, dans un groupe communautaire quel qu'il soit, que l'on peut désigner cet atelier comme étant de l'art communautaire. Bien qu'il implique unE artiste professionnelLE, qui en tant qu'intervenantE va venir apporter ses connaissances techniques, les participantEs ne sont pas ses élèves. Le principe de co-création implique que la création soit avant tout une collaboration soutenue entre tous les participantEs, artiste compris. L'œuvre d'art n'étant que la combinaison de tous ces moments vécus entre les participantEs, de la naissance du groupe à la diffusion du ou des fruits de cette collaboration. En outre, le terme communautaire semble très souvent relié à une notion de problématique sociale, tel ne semble pas être le cas, l'art communautaire transcendant le principe d'art thérapie. Dans le cadre du projet « Et si j'y étais... », les jeunes participantEs ne sont pas toutes issues d'un milieu socio-culturel que l'on pourrait considérer comme étant défavorisé. Mais comme la plupart des adolescentEs, elles éprouvent le besoin de faire entendre leur voix. Une voix qui est trop souvent déformée à travers le prisme des médias et des pouvoirs publics.

Pour revenir au terme de communauté, n'omettons pas que celui-ci est grandement marqué par sa subjectivité. L'on peut être issu du même milieu socio-économique et ne pas partager les mêmes opinions ou les mêmes parcours de vie. On peut être issu de la même communauté immigrante sans pour autant partager les mêmes raisons quant à son émigration. La communauté est une notion floue, dont ne découle pas obligatoirement la cohésion. Mais dans le cadre d'un projet d'art communautaire, cette cohésion peut se créer. Elle est même stimulée.

Ce qui semble essentiel à retenir à travers la recherche documentaire que nous avons effectuée, c'est ce besoin intrinsèque de communiquer, qui caractérise les acteurs de ces projets. Dans une société de la communication, les médias traditionnels et les nouvelles technologies ont pris le pas sur la communication interpersonnelle. Bolle De Bal

<sup>1</sup> Louise Dussault (porte-parole pour la section théâtre de la Coalition pour une réelle éducation artistique (CREA)), *Le Devoir*, 7 Février, p.A8.

l'énonçant de manière éclairante à travers le concept de « solitude paradoxale ».

L'emploi de différents médiums artistiques à travers une logique d'art communautaire a pour objectif de créer ou de recréer des liens entre des individus, de leur donner la parole. Cette parole n'étant pas seulement celle que l'on entend, mais aussi celle que l'on voit et que l'on écoute. La création amène celui ou celle qui y participe à exposer une vision qui, le plus souvent, s'apparente à un questionnement vis-à-vis du monde, de la société qui l'entoure.

Les participantes du projet « Et si j'y étais » en sont le parfait exemple. Issues d'une communauté d'âge, celle des 12-17 ans, ces jeunes ne représentent pas pour autant un groupe homogène. Elles ne fréquentent pas toutes la même école, sont issues de divers quartiers de l'île de Montréal et d'origines socio-culturelles variées. Le point de rencontre de ces jeunes est leur désir de partager. En premier lieu, de partager entre elles et, par la suite, de partager le fruit de ces réflexions artistiques avec le-la passantE rencontréE lors de leurs performances publiques.

Mais ce processus ne peut se faire en un jour. La démarche d'appropriation du projet par les jeunes a pris au moins deux ans. Deux ans avant que les jeunes soient à même de prendre conscience de la part de liberté et d'investissement qui leur était possible dans le projet. Ce temps peut paraître important, à partir du moment où les projets effectués avec des jeunes sont généralement courts, phénomène qui peut s'expliquer par le fait que les bailleurs de fonds, qu'ils soient gouvernementaux ou privés, exigent très souvent des résultats tangibles et démontrables à court terme. Ce que nous avons nommé le temps long est pourtant essentiel pour ce type de projet. Dans un premier temps, les jeunes doivent apprendre à se connaître à travers le projet, se mettre en confiance avec eux et avec les autres pour être à même de participer activement au projet. Le niveau d'implication exigé étant important, le processus ne doit pas être accéléré. Il prendra le temps qu'il faudra, ce qui ne signifie pas qu'il ne faille pas stimuler les jeunes. Bien au contraire.

Le projet « Et si j'y étais... » vient en premier lieu du désir d'une personne, Annie Gauvin, de décroquer la pratique artistique, celle-ci étant, bien trop souvent, l'apanage des seulEs membres du sérail des professionnellEs des arts. L'art est, ici, perçu comme un magnifique instrument d'émancipation, de dialogue et d'ouverture vers le monde.

Ce désir s'est réalisé dans le cadre d'un organisme jeunesse, Oxy-jeunes, et d'un projet « Et si j'y étais... ». Ce dernier qui n'était à l'origine qu'un ballon d'essai, a su se maintenir et assurer une pérennité de 4 ans désormais. Bien qu'il réponde à la mission de l'organisme, ce projet ne fut pas une mince affaire. Car faire de la co-création avec un groupe de jeunes n'est pas aisé. En premier lieu, la collaboration ne peut se créer que par la mise en confiance des jeunes vis-à-vis du projet, cette confiance ne pouvant

apparaître que par la compréhension de la démarche poursuivie.

À ce titre, il faut souligner l'implication exceptionnelle de Christine Brault qui tout au long de ce projet a su développer des liens forts avec les participantEs et à fait preuve d'une disponibilité de tous les instants apportant son enthousiasme et son expérience aux jeunes qui le lui ont bien rendu.

Voici les enjeux de la pratique de l'art communautaire que nous avons relevés, et plus particulièrement lorsqu'elle touche des adolescents :

- Éveil de l'esprit critique
- Affirmation de l'identité
- Articulation d'une prise de parole autonome
- Apprentissage d'une sensibilité artistique
- Le besoin de dialogue, de reliance

L'esprit critique est une expression fortement utilisée lorsqu'il s'agit de projets en lien avec des jeunes. Expression utilisée mais trop souvent galvaudée. Esprit critique ne signifie pas, être partisan du tout critique, ou de la remise en question stérile. L'on doit comprendre avant même de douter. L'on fait preuve d'esprit critique lorsque l'on tient pour vrai ce qu'on a vérifié, que l'on est capable d'élaborer sa propre opinion sans se laisser abuser par des discours manipulateurs ou erronés. Dans le cadre des projets d'art communautaire, les adolescents sont amenés à se questionner et à se remettre en cause. Non pas pour prendre partie comme il est très souvent le cas à travers les projets mis en place pour des jeunes où il est question de sensibilisation et de prévention. Il n'est pas particulièrement aisé de faire entendre sa voix quand on est jeune, si c'est pour parler d'autre chose que de la consommation de stupéfiants, du décrochage scolaire et autres. Par le biais de l'art communautaire, l'on permet aux jeunes de s'interroger sur des problématiques qui les touchent particulièrement et sur lesquelles ils désirent réfléchir. De plus, cet esprit critique n'est pas obligé de s'avérer mortifère et peut être au contraire un message de bien-être. Contredisant ainsi la vision que l'on a de ces jeunes, victimes d'un mal-être quotidien.

Il peut paraître ardu de faire preuve d'esprit critique dans une société qui laisse peu de place à la pensée libre. L'influence des médias de masse et de la culture de la consommation a un impact certain chez les adolescents qui en sont des cibles de choix. Le projet « Et si j'y étais... » a permis à des jeunes de se rencontrer et de discuter de sujets qui ne sont pas communs, tels l'individualisme et le consumérisme à travers le projet « Accroche-moi un rêve ». Il n'était pas seulement question de demander aux passants leurs vœux immatériels, mais bel et bien de s'interroger sur le pourquoi des célébrations de fin d'année. Les jeunes ne sont pas revenus avec des réponses, mais par contre ils ont très clairement formulé les questions, premier pas vers la consolidation d'un esprit critique autonome.

La pratique artistique permet cela, pour la simple raison qu'elle éveille les questionnements. Les réflexions ne sont pas imposées aux jeunes participantes, mais leur implication les amène à se questionner.

Par l'éveil de cet esprit critique, l'on affirme son identité et l'on se pose comme individu pensant et actif dans son environnement. À travers, le projet « Et si j'y étais... » les participantes se sont rencontrées autour d'une table afin de mettre sur pied des propositions quant aux projets à réaliser. L'affirmation de l'identité ne signifie pas l'action d'imposer son caractère aux autres. Elles ont dû apprendre à se connaître à travers les autres. Pas seulement de manière superficielle, mais en réalisant qu'un travail collectif n'est possible qu'à travers la collaboration ; cette collaboration n'étant envisageable qu'entre des individus qui se respectent tout en connaissant aussi bien leurs forces que leurs faiblesses. Ce processus les a amenées à faire des choix et à justifier ces choix aux autres. Le processus s'étant toujours effectué de manière concertée, elles ont réussi à passer à travers les incertitudes et les moments de doute inhérent à ce type de démarche. Elles sont, de cette manière, parvenues à s'affirmer en tant que jeunes évoluant dans la cité.

C'est à partir de l'éclosion de cet esprit critique et de l'affirmation de l'identité, dans un environnement où la confiance et l'ouverture sont encouragées, qu'une prise de parole autonome peut être envisageable.

Nous ne sommes pas tous égaux vis-à-vis des arts. Certains commencent leur apprentissage très tôt en suivant leurs parents dans les musées, dans les salles de spectacles ou dans tout autre lieu de diffusion culturelle. Mais pour beaucoup ces lieux restent difficiles d'accès ; suivant le milieu socioculturel le taux de fréquentation est plus ou moins élevé. Mais tous les jeunes ont eu la possibilité de pratiquer une forme d'art dans le cadre d'un enseignement scolaire.

Les projets d'art communautaire, tel que « Et si j'y étais... » vont au-delà du simple apprentissage d'un médium artistique. Il n'est pas seulement question d'apprendre comment utiliser un pinceau, il est surtout question du pourquoi utiliser un pinceau et dans quel contexte. L'art devient un médium de communication à travers lequel émerge une prise de parole. En participant à ce processus, les jeunes sont désormais à même de comprendre une œuvre au-delà de sa simple esthétique, ayant créé eux-mêmes.

Cette analyse démontre le bien-fondé de ce type de pratique artistique et l'importance pour un organisme tel qu'Oxy-jeunes d'en assurer la pérennité dans sa programmation à travers l'élaboration et la coordination de futurs projets d'art communautaire. À travers sa mission, Oxy-jeunes est un porte-parole privilégié quant à la promotion de la pratique artistique chez les jeunes. Au-delà même de cette pratique, c'est la foi dans les bénéfices encourus par les jeunes à participer à un processus de création qui

est mise de l'avant. En s'impliquant dans cette aventure, parfois hasardeuse mais au combien fructueuse, les jeunes n'entrent pas en compétition, ils se développent au contact de l'autre et découvrent les vertus de la collaboration. Dans ce contexte, la notion de bon ou mauvais au niveau des aptitudes artistiques n'est pas de mise. Tout un chacun est à même de venir enrichir le processus de son expérience et de sa personnalité propre. Les jeunes apprennent à prendre position, à faire des choix, à prendre la parole de manière autonome et réfléchie. De manière réfléchie, car cette prise de parole doit être argumentée et de manière autonome car ils la font leur.

## PISTES D'ACTION

À la lumière de ces enseignements, il est désormais envisageable de poser les balises d'une réflexion plus ancrée dans la pratique que dans la théorie.

Ce type de projet est on ne peut plus original dans le cadre d'un organisme jeunesse, mais dans le cadre de la mission d'Oxy-jeunes, qui se démarque pour beaucoup de ses partenaires oeuvrant aussi auprès des jeunes, il y trouve tout son sens.

Oxy-jeunes souhaite à travers ses diverses activités créer un pont entre la pratique artistique professionnelle et les jeunes de 12-17 ans ; non pas pour en faire des artistes mais, persuadé de l'importance des arts dans le développement personnel, pour leur offrir une tribune d'expression libre. Malgré le bien-fondé de cette mission, celui-ci ne peut se réaliser sans un encadrement adéquat. Il n'est pas seulement question d'offrir une tribune aux jeunes, il faut les guider afin qu'ils investissent cet espace qui leur est offert.

### *Une concertation triangulaire*

Un projet d'art communautaire au sein d'un tel organisme repose sur trois acteurs : l'organisme, les participants et le-la ou les artistes. ChacunE a un rôle bien précis à jouer. Cette collaboration est essentielle pour la tenue d'un tel projet. Nous la nommerons la concertation triangulaire. À travers cette concertation, le projet et ses exigences vont être établis, ce plan de travail permettant un meilleur suivi du projet. Par la mise en place de cette structure, une équipe est formée afin que chaque acteur puisse évoluer et s'épanouir tout au long du processus.

Dans le cadre d'un projet concernant des jeunes, il est important que la structure soit la plus claire possible dès le démarrage du processus.

### *La mise en place du projet*

Sans douter une seconde du potentiel créatif des jeunes, sans quoi cette étude n'aurait aucune raison d'être, la mise en place d'un projet d'art communautaire va le plus souvent être à l'initiative de l'organisme ou/et d'un artiste. L'élaboration de ce projet va se faire dans un premier temps entre ces deux acteurs. Ceux-ci vont évaluer les possibilités, les pistes d'actions afin de présenter une initiative à un



groupe de jeunes. Ce travail doit être le plus rigoureux possible, dans la mesure où il est important de proposer aux jeunes un projet qu'ils soient à même de comprendre et peut-être de contester.

Lors de la première rencontre entre les jeunes et l'artiste, l'organisme sera à même de percevoir les points d'achoppements et de tensions existants entre les participants, artiste compris, et le projet. La présentation du projet doit faire état de l'ouverture existante afin de le faire évoluer. C'est à partir de ce moment que les responsabilités de chaque acteur vont pouvoir être établies.

Par ailleurs, il est possible que lors des premières rencontres la proposition initiale élaborée par l'organisme et le-la ou les artistes prennent une toute autre direction. Cette proposition a pour but d'initier un dialogue avec les futurs participants. En ce sens, ils doivent réaliser dès le début qu'ils peuvent influencer sur le contenu du projet.

### **Responsabilités**

Du fait que le projet est le fruit d'une collaboration, l'engagement de chaque acteur est différent afin de permettre une complémentarité dans la réalisation des tâches.

### **L'organisme**

L'organisme est en quelque sorte le gestionnaire du projet. Lors de sa mise en place, il ne prend pas une part active à la désignation des objectifs esthétiques, à moins que ceux-ci soient contre sa philosophie (incitation à la haine...), mais il évalue sa faisabilité en fonction de ses ressources financières et humaines, et proposent des ajustements si nécessaires. L'organisme fait de plus le suivi du projet, son rapport avec l'artiste doit donc être le plus intègre possible. Il prend une part active dans la promotion des activités réalisées tout au long du processus afin de s'assurer de sa visibilité.

Par ailleurs, un animateur culturel représente l'organisme tout au long du processus. Cet animateur a pour fonction d'intervenir en cas de tension entre des membres du groupe de création. Il endosse le rôle de facilitateur, dans le sens qu'il fait le lien entre les jeunes et l'artiste, et de motivateur, ayant pour mandat d'animer le groupe pour que chaque participant y prenne part afin de faciliter le travail de co-création de l'artiste.

### **L'artiste**

L'artiste intégrant ce type de processus doit avoir la particularité d'être capable de travailler en équipe. Ce n'est pas un projet qu'il-elle réalise avec des assistantEs qui seraient les jeunes, c'est bel et bien une démarche de collaboration. Par des exercices de création, des rencontres avec les jeunes, il est en charge de créer le terreau fertile à l'émergence de propositions créatives. Il-elle doit accepter d'être surprisE et de sortir des sentiers battus. Sa sensibilité artistique et sa capacité d'écoute lui permettent

d'évaluer la direction que peut prendre le projet et les façons adéquates de stimuler les participantEs.

C'est pourquoi, sa pratique artistique doit être multidisciplinaire afin de pouvoir répondre aux attentes des participantEs vis-à-vis du projet.

### **Les participantEs**

Ils ont une part active dans le projet, du fait qu'ils-elles sont en position de co-création. Leur participation est encouragée tout au long du processus, il faut donc s'assurer qu'ils-elles soient constamment stimulésEs.

Il semble important que le nombre des participantEs ne soit pas trop important afin de faciliter les échanges à travers la co-création et s'assurer que chacun y prend part. La participation varie suivant chaque participantE. Celle-ci devra donc être stimulée et encouragée.

### **Un échancier clair**

Parler d'échancier pour un projet en processus permanent peut paraître paradoxal. Au contraire, cet échancier peut permettre de structurer une action afin que celle-ci soit mieux définie pour chaque protagoniste. L'élaboration de cet échancier est le fruit de la concertation entre l'organisme, l'artiste et les jeunes. Il permettra aux partis de prendre conscience de l'évolution du processus.

Cet échancier doit être un élément motivateur et non un générateur de stress. Suivant le développement du processus celui-ci peut-être réévalué afin de mieux répondre aux réalités rencontrées. Si pour telle ou telle raison, l'échancier n'est pas respecté, cela peut servir de base de réflexions. Pourquoi sommes-nous en retard ? Qu'est-ce qui ne marche pas ? Les objectifs étaient-ils bien évalués ? Où en est le projet ?

Cet échancier doit de plus être jalonné d'évènements dans lesquels les jeunes vont pouvoir présenter leur création. Il n'est pas question de présenter devant un auditoire un travail que les participantEs ne voudraient pas dévoiler. Mais les expériences prouvent que ces moments sont des sources de motivation et de satisfaction. Il serait intéressant que chaque moment fort traversé par le groupe de création face l'objet d'un retour afin d'en évaluer les impacts sur les participantEs.

## L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires<sup>1</sup>

par *Caroline Alexander-Stevens<sup>2</sup>* et *Devora Neumark<sup>3</sup>*

Les arts communautaires sont avant tout un art des relations. Dans un contexte communautaire, le rapport entre l'inspiration de l'artiste et son application se construit à partir d'une interrelation avec les croyances, les pensées, les opinions, les actions et les compétences des autres personnes en jeu. Le travail de collaboration exige des artistes qu'ils soient prêts à établir une relation d'interdépendance – afin d'être en mesure d'assurer une présence intègre auprès de la communauté et dans le cadre du processus d'art communautaire. C'est là un engagement de taille.

Le texte qui suit est la transcription d'une conversation qui a eu lieu en décembre 2003 par courrier électronique entre les deux auteures. La discussion partait d'un désir d'acquérir une compréhension plus profonde des complexités, des contradictions et des engagements liés à l'art communautaire. Elle se veut un point de départ, un moyen d'entreprendre ce qui constitue de toute évidence une vaste exploration théorique, et soulève des questions auxquelles nous n'avons pas encore apporté toutes les réponses.

### *Caroline*

Quand je pense aux arts communautaires, les premières questions qui me viennent à l'esprit portent sur le rôle – ou la position – des artistes ainsi que sur leurs responsabilités. En tant qu'historienne de l'art, je suis d'avis que la conception occidentale moderne de l'artiste, selon laquelle celui-ci serait un génie singulier évoluant en quelque sorte en retrait de la société, ne peut s'appliquer ici. Comme tu le sais, les artistes communautaires ne travaillent pas dans l'isolement, et je dirais même que plus la collaboration entre l'artiste et la communauté est grande, plus les

projets entrepris sont réussis. Je crois que nous devons élaborer une façon différente de concevoir tant le rôle de l'artiste que celui de l'art lui-même – au moyen d'un vocabulaire propre aux arts communautaires.

### *Devora*

Selon moi, lors de la clarification de ce vocabulaire, nous devrions nous demander ce que nous voulons dire par réussite et examiner les différences entre collaborateur, participant et auditoire.

### *Caroline*

En effet. De plus, je crois que ces éléments concernent des questions relatives à l'esthétique de l'art communautaire et à la notion d'évaluation. Comment évalue-t-on les impacts esthétiques, affectifs et éthiques de ce type d'art ? Qui devrait en faire l'évaluation, et comment cette évaluation pourrait-elle alimenter les démarches ultérieures ?

### *Devora*

J'ajouterais ici qu'il est nécessaire, lors de cette évaluation, de faire la distinction entre les intentions, les objectifs et les résultats, tout en gardant à l'esprit que ces trois éléments peuvent être différents pour l'artiste, l'organisation communautaire et chacun des participants issus de la communauté. Comment peut-on évaluer ces différences et y faire honneur ?

### *Caroline*

La prochaine question, qui n'est pas sans lien avec tout ça, et sur laquelle tu as certainement des choses à dire, porte sur la formation requise des artistes qui évoluent dans des contextes communautaires. Ce type de travail exige des compétences particulières, qui ne sont pas nécessairement faciles à acquérir et qui, à l'heure actuelle, ne sont pas enseignées dans le cadre de la plupart des programmes d'études en art. Pour être franche, je dois même poser la question suivante : « Peut-on enseigner à quelqu'un à être un "artiste communautaire" ? » Je fais surtout référence ici à la complexité de l'éthique des arts communautaires. Les relations interpersonnelles et intrapsychiques avec lesquelles il faut composer au cours d'un projet en arts communautaires sont parfois complexes, imprévisibles, et peuvent même avoir des effets néfastes si on ne les aborde pas avec le plus grand soin.

### *Devora*

Je suis d'accord avec toi sur la nécessité de se pencher sur la question de la formation. Toutefois, mis à part l'amélioration et le perfectionnement des compétences, ce qui nous vient à l'esprit, c'est à quel point les artistes, dans le cadre de leur pratique, influent sur les projets d'arts communautaires de façon déséquilibrée, inadéquate et peut-être aussi contre-productive pour la communauté. Pour la plupart, les artistes travaillant en collaboration au sein d'une communauté à la création d'œuvres d'art ne

<sup>1</sup> Une première version de cet article est paru, sous autorisation de la direction de la revue, dans la Revue *Esse*, numéro 51, « 20 ans d'engagement », printemps-été 2004, pp. 16 à 19.

<sup>2</sup> Caroline Alexander-Stevens est boursière postdoctorale en histoire de l'art et en études en communications à l'Université McGill. Sa recherche examine l'art activiste et communautaire contemporain et du 20<sup>e</sup> siècle au Canada.

<sup>3</sup> Devora Neumark explore et interroge comment sa propre expérience de vie s'entrecroise avec la sphère sociale. Selon Devora, une pratique créative est à la fois affirmative et transformative, un véhicule pour prendre conscience de soi, une invitation à la découverte et un moyen de s'engager à fond avec les autres.

font pas partie de ladite communauté. Ils ont beau procéder à des recherches approfondies et prendre part à des activités communautaires afin d'arriver à connaître les participants au projet, leur engagement et leur investissement sont généralement différents de ceux des membres de la communauté, et les projets n'ont pas les mêmes conséquences sur eux. De plus, j'ai remarqué que, dans bien des cas, les artistes prennent des décisions (seuls ou conjointement avec les organisateurs des groupes communautaires) sur la nature et la forme du projet en fonction de leurs seuls intérêts. Les membres des groupes communautaires ne participent habituellement pas au processus de prise de décision et ne sont consultés que lorsque toutes les décisions importantes ont déjà été prises. Il ne leur reste alors qu'à décider s'ils participent ou non aux projets, lesquels sont souvent conçus pour répondre à des besoins qui ne correspondent pas réellement à leur situation particulière.

### **Caroline**

Ces remarques lourdes de sens soulèvent quelques autres considérations fondamentales. L'art communautaire est-il au service de la communauté ? Un projet en art communautaire peut-il répondre aux besoins d'un organisme communautaire et non pas à ceux des participants, et vice versa ? Peut-être faudrait-il réfléchir à ces questions à la fois de façon théorique et à partir d'une évaluation au cas par cas des différents projets. Comment peut-on concevoir et élaborer des projets de façon à répondre le mieux possible aux besoins de la communauté (tant ceux des organisateurs que ceux des participants) ? Ces préoccupations nous amènent à une question complexe, celle du financement. Je me demande s'il est avantageux de confier l'argent à la communauté, pour qu'elle « engage » par la suite un artiste. Cette façon de procéder installe un rapport de pouvoir, probablement pour faire en sorte que les responsables du projet soient tenus de rendre des comptes.

### **Devora**

Cette situation est également attribuable au fait que les organismes de financement appliquent certaines normes bien précises en matière de professionnalisme. À mesure qu'augmente le nombre de projets d'art communautaires qu'ils subventionnent, ces organismes tentent de maintenir les définitions et les règlements qui leur servent à déterminer qui sont les artistes qualifiés.

### **Caroline**

Mais cette façon de faire n'est-elle pas trop tyrannique, compte tenu de l'énorme différence entre les arts communautaires fondés sur la collaboration et les autres formes de pratique artistique ? Encore une fois, on retrouve cette tension entre, d'une part, la collaboration et la nécessité de répondre aux besoins de la communauté, et, d'autre part, la liberté esthétique de l'artiste. Toutefois, l'importance que l'on attribue au contrôle esthétique est peut-être

conditionnée par la formation de type moderniste qu'ont reçue tant des artistes que des historiens de l'art. Hélas, comment peut-on rééduquer les artistes et les historiens de l'art, sans parler du grand public et des organismes de financement – qui ont des idées bien arrêtées sur ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ainsi que sur qui est un artiste et qui n'en est –, pour qu'ils arrivent à voir les arts communautaires comme quelque chose de complètement différent ?

### **Devora**

D'une certaine façon, cela touche au cœur de notre questionnement quant au type de formation nécessaire pour que les artistes soient en mesure de travailler efficacement en contexte communautaire. De plus, cela nous incite à nous interroger sur ce que sont ou pourraient être les limites de la responsabilité et de l'obligation de rendre des comptes d'un artiste dans ce contexte. Quels rôles les artistes jouent-ils dans cette société corporatiste postmoderne lorsqu'ils délaissent la production d'œuvres et adoptent un rôle qui, dans d'autres cultures et à d'autres époques, était considéré comme relevant à la fois du chaman, du visionnaire et du sacré ? L'essor récent des arts communautaires reflète-t-il la recherche, de la part des artistes, d'un rôle plus intégré et plus substantiel en tant que producteurs de sens ?

### **Caroline**

Au risque d'être cynique, je dirais que si, pour certains artistes, cela reflète un désir de produire des œuvres (et d'adopter une méthode de travail) qui soient plus intégrées socialement à la communauté et qui en fassent davantage partie, je ne crois pas que nous puissions supposer qu'il s'agisse là d'une motivation universelle. Je suis néanmoins avis qu'il est essentiel, pour les artistes participant à des projets d'art communautaire, d'être très clairs en ce qui a trait à leurs motivations. Qu'est-ce qui, dans ce type de pratique, répond à leurs besoins professionnels ? Quelles sont les dynamiques qui, au sein de la communauté, ont pour eux une résonance particulière ? En omettant de reconnaître et d'examiner ces questions, on crée une situation de paternalisme et on nuit à l'intégrité et à l'honnêteté de la démarche, augmentant d'autant plus le risque de causer du tort aux participants.

### **Devora**

Cette préoccupation que tu as sur le tort qui peut être causé (même par inadvertance) dans le cadre d'un projet en arts communautaires est une question à laquelle je réfléchis depuis un bon bout de temps. Et cependant, je pourrais demander en quoi cette situation diffère de celle d'un cinéaste ou d'un écrivain dont le travail suscite une réaction chez l'auditoire. Je pense ici à ma propre expérience avec le film *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998). Quand j'ai vu ce film pour la première fois, il a provoqué chez moi une réaction émotionnelle et physique dont j'ai mis des semaines, voire même des mois, à me remettre.

Pendant tout ce temps, je me répétais à quel point il était irresponsable, de la part du cinéaste, d'avoir fait un film pouvant causer une telle réaction. Mais à mesure que j'arrivais à exprimer certaines des émotions jusque-là réprimées dont ce film m'avait fait prendre conscience, j'ai peu à peu cessé de rager contre le cinéaste et j'ai même commencé à éprouver une certaine gratitude envers sa vision et la façon dont il l'avait transmise. Ce film m'a donné l'occasion de guérir de vieilles blessures si profondément enfouies que seul l'art pouvait arriver à les toucher. Le cinéaste aurait-il dû fournir à tous les spectateurs une liste de services de thérapie ainsi qu'une note d'encouragement? Je mentionne cet exemple parce que, souvent, ce qui apparaît de prime abord comme une situation désavantageuse (ou pire) se révèle en bout de ligne un véritable cadeau, une possibilité de guérison. Et n'est-ce pas pour cela qu'il existe des professionnels auxquels nous pouvons faire appel et que nous avons recours à divers réseaux de soutien amical, spirituel et familial?

### **Caroline**

Voilà où les questions que tu as posées relativement à la différence entre auditoire, participant et collaborateur prennent selon moi tout leur sens. Ma mise en garde et ma croyance en la nécessité de procéder avec prudence tient à la différence entre le fait d'être un spectateur possédant un certain degré de choix, et la relation entre un artiste et un participant collaborateur dans le cadre d'un projet d'art communautaire, qui est marquée par un écart de pouvoir généralement beaucoup plus vaste. Ici, l'usage euphémique, ou du moins la grande ambiguïté du terme communauté doit être mis en relief: quelle est la nature de la communauté, et comment se négocie son rapport au projet et à l'artiste? Comment le pouvoir, les connaissances et les compétences sont-ils négociés et partagés entre tous et toutes à l'intérieur du projet?

### **Devora**

Oui, c'est en particulier pour ces raisons qu'il semble si absolument vital pour les artistes d'avoir une idée de ce à quoi ils s'exposent émotionnellement et psychologiquement lorsqu'ils entreprennent un travail de collaboration en communauté. Il arrive fréquemment que les membres des groupes communautaires qui sont invités à collaborer à un projet se perçoivent comme les victimes d'une sorte d'injustice. Souvent, une faible estime de soi peut influencer sur la façon dont ils entrent en rapport avec eux-mêmes et avec les autres. Les dynamiques de groupe sont souvent délicates. Ces questions ne doivent pas être négligées.

### **Caroline**

En t'écoutant parler, je me demande si ces questions sont même abordées lors du processus d'établissement des politiques de financement. Dans notre situation actuelle, au Québec et au Canada, où de nouveaux

montants sont alloués aux artistes pour des projets de collaboration, comment sont définis les termes art, artiste et communauté dans le cadre des politiques culturelles? Et qui établit ces définitions? Et, ce qui est peut-être plus important, si de telles définitions sont établies, quel est leur effet potentiel sur la pratique des arts communautaires? Je crois que cette pratique n'est pas un phénomène « nouveau », mais que c'est plutôt sa sanction récente qui l'est. Pourquoi maintenant? Et que demande-t-on aux artistes de faire, maintenant qu'ils bénéficient de cet incitatif financier? Pour moi, il s'agit d'une zone potentiellement dangereuse. Je ne veux pas dire que les arts communautaires ne devraient pas bénéficier de subventions, mais il reste que je m'inquiète de la façon dont ils seront définis dans le cadre des politiques de financement. De plus, je crois qu'en ce qui a trait au rôle que pourrait jouer ce type d'art, il est extrêmement néfaste d'avoir des attentes qui seraient irréalistes et mal adaptées aux capacités actuelles de la pratique artistique de collaboration.

### **Devora**

De même, lorsque nous nous interrogeons sur les politiques et le financement, nous devons examiner ce qu'on écrit sur les pratiques d'art communautaire et comment ces pratiques sont comprises dans la sphère culturelle plus large. Comme tu l'as fait remarquer fort pertinemment, l'esthétique collective est très différente de l'esthétique normative moderniste et même postmoderne. Il est fascinant d'avoir ce type de conversation avec une historienne de l'art, compte tenu du fait qu'une grande partie des points de vue qui sont constitués et disséminés après-coup le sont par ta profession. Même si un nombre grandissant d'artistes s'intéressent à ce qu'on écrit sur leur travail et à la façon dont on le met en contexte, il faut reconnaître les limites de l'artiste à ce chapitre. Encore une fois, je dois insister sur l'importance vitale des relations. Dans le cas qui nous occupe, comment la relation entre l'historienne et son sujet influera-t-elle sur la façon dont l'histoire sera écrite, et même la déterminera-t-elle?

### **Caroline**

Je crois fermement que les historiens (de l'art ou autres) influent sur leur sujet de la même façon que les artistes façonnent leurs œuvres. Comme tu l'as fait remarquer avec raison, l'histoire détermine ce que nous savons sur un sujet donné. Ce qui est parfois perdu ou caché en cours de route, toutefois, est la nature subjective de toutes les histoires. On confère une grande autorité aux textes d'auteurs.

### **Devora**

Je suis consciente de la tentation que j'éprouve à citer des textes et des sources, comme si ce que j'écrivais n'était pas suffisamment légitime et nécessitait des références aux écrits et aux travaux d'autres personnes. Je ne sais pas comment réagir à

cela autrement qu'en le verbalisant et en partageant mes craintes avec toi.

### Caroline

Dans le cadre de la présente discussion, qui vise à poser un certain nombre de questions, il vaudrait mieux résister au besoin de renforcer nos propres idées avec celles des autres, comme pour en « prouver » la validité. Ce que nous faisons présentement, tel que je le comprends, consiste à soulever des questions et à ouvrir un espace de réflexion, d'analyse et de dialogue. Dans ce contexte, le fait de sanctionner d'autres autorités reviendrait à commencer à répondre, ou à mettre fin au dialogue. Il nous faut résister, pour le moment, à l'envie de trouver des solutions.

## L'art communautaire ou retrouver le chemin de la maison ? par Louise Lachapelle

*Éthique ? Normes ?*

*Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire  
Samedi le 13 mars 2004, La Caserne, Montréal (Québec)  
Journée de réflexion organisée par Engrenage Noir en vue de  
mettre en lumière les questions éthiques fondamentales pour les  
pratiques d'art communautaire.*

*Joanne Gormely (instructeur de yoga)*

*Kim Anderson et Pam Hall (conférencières)*

*Louise Lachapelle et Devora Neumark (animatrices)*

Dans le contexte de l'art communautaire, l'enjeu éthique et les questionnements qui y sont reliés ne surgissent bien souvent que lorsque des situations mettent en question les *façons de faire* (de l'art ?) ou les *façons d'être* (en relation ?) « habituelles », « traditionnelles », « conventionnelles » ou « familières ». Cette irruption de l'éthique dans les pratiques d'art communautaire agit certainement comme un révélateur des enjeux qui mettent aussi en question les conditions de possibilité de plusieurs pratiques artistiques et culturelles contemporaines. Une situation, un projet ou un geste fait en sorte qu'une manière d'être ou de penser, qui jusque-là allait de soi, perd tout à coup son caractère d'évidence. Une vision de ce qu'est (ou de ce que peut) l'art apparaît soudainement opaque devant une autre définition de l'art. La fonction sociale que s'attribue un artiste ne correspond pas au rôle que lui réserve une communauté. Une valeur, tenue pour « éternelle et universelle », se révèle être une catégorie historique fondée sur le compromis lorsqu'il s'avère qu'elle n'est pas partagée « par tous ».

Il importe sans doute de reconnaître une dimension parfois fondamentale de la démarche des artistes qui choisissent d'explorer les formes diverses des pratiques dites relationnelles, c'est-à-dire la part de critique que comporterait cette démarche (en voie d'institutionnalisation) à l'égard de certaines formes (instituées) de l'art contemporain. On peut néanmoins se demander dans quelle mesure ces pratiques *relationnelles*, et les pratiques d'art communautaire dont il sera plus particulièrement question ici, ne relèvent pas aussi d'une ultime tentative en vue de consolider une théorie de l'art (*i.e.* préserver une pratique culturelle aussi bien qu'une valeur refuge) à un moment où « la place de l'art est devenue incertaine<sup>1</sup> ». Comme la place de l'humain, faudrait-il ajouter. Une *place incertaine* ne pourrait-elle donner lieu à une disposition éthique ?

S'interroger sur l'inscription du motif éthique dans la pratique artistique contemporaine, se demander si l'exigence éthique agit aujourd'hui sur les conditions

<sup>1</sup> T. W. Adorno, 1982 (1970), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 9.

et les formes de l'activité artistique, ce n'est pas chercher à stabiliser une définition de l'art, mais du lieu même de cette instabilité ouvrir la question de la pratique artistique comme geste éthique. La rencontre de l'éthique correspond à un moment charnière de l'activité créatrice, peu importe ses visées (esthétique, thérapeutique, communautaire ou autres). Lorsque l'exigence éthique fait irruption dans l'espace de l'activité créatrice, cette poussée ouvre à même le processus d'élaboration d'une œuvre, d'un projet ou d'un geste la possibilité d'entendre une demande autre que strictement individuelle ou identitaire. Le choix du mot « irruption » évoque ici un mouvement qui serait à rapprocher de ce que Levinas décrit dans *Éthique et infini* comme « l'éclatement de l'humain dans l'être » : « l'humain comme une percée qui se fait dans l'être et met en question la fière indépendance des êtres dans leur identité qu'elle assujettit à l'autre<sup>1</sup> ». Relation à ce qui est autre comme traumatisme ? Non pas au sens clinique, mais tel un choc qui transformerait le sujet dans sa relation à lui-même et à autrui.

L'éthique n'a pas toujours été un enjeu de ce que l'on a désigné par la notion d'art et il n'est en rien évident que la tension éthique inquiète aujourd'hui les formes de l'activité artistique. L'art serait-il dispensé de ces questionnements, parce qu'ils lui seraient intrinsèquement liés (l'art comme éthique), ce que nie pourtant son histoire, ou tout simplement parce que ses préoccupations seraient ailleurs ? Après un mouvement d'autonomisation qui aura mené l'art jusqu'à un point de rupture par rapport à certains de ses fondements traditionnels et culturels (notamment par rapport à ses fondements culturels), voire à la perte de son caractère de nécessité, les pratiques d'art (en milieu communautaire chercheraient-elles, non sans une certaine nostalgie, à retrouver le chemin de la maison ? Ou bien s'agirait-il de pratiques qui soutiennent le risque d'être menées par leur époque hors de l'art<sup>2</sup> ?

*We thought about ethics, we struggled with moral questions...*

*We just didn't do so within the context of our individual art practice,*

*and our preoccupations with building our own voice as artists.*

*We artists tend to be a little over-protected in the smallness and isolation of our culture (not unlike physicians in theirs).*

*Pam Hall*

L'événement *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* s'est défini dès le départ en fonction d'une volonté de prendre ses distances par rapport à une vision de l'éthique qui se

<sup>1</sup> Emmanuel Levinas, 1982, *Éthique et infini*, Paris, Fayard et Radio-France, p. 120 et 114.

<sup>2</sup> Cette réflexion s'inscrit dans une recherche en cours sur les expressions de l'éthique dans les pratiques artistiques et culturelles contemporaines : *This should be housing / Le temps de la maison est passé* où sera davantage développée la perspective critique qui est évoquée en guise d'introduction de ce compte-rendu.

réduirait à l'élaboration d'un code de conduite ou de règles déontologiques visant à régulariser ou à légitimer une pratique. Les organisatrices (Devora Neumark et Myriam Berthelet d'Engrenage Noir, avec la collaboration de Louise Lachapelle), cherchaient à contribuer au développement d'une réflexion critique sur les valeurs et les motivations qui influencent et guident les artistes lorsqu'ils travaillent avec et dans les milieux communautaires. Nous avons donc privilégié une approche où l'éthique se distinguerait de la morale comme un système ouvert se distingue d'un système clos, telle une disposition à accueillir le retour de la question *Que faire ?* qui ne cesserait d'être réactualisée dans une relation ouverte au vivant.

Que faire devant l'état du vivant, comment répondre ? Comment en effet être en relation avec soi, avec autrui, avec un matériau, avec une culture, des valeurs, un monde ? Et devant de telles questions, comment penser répondre une fois pour toutes (c.-à-d. pour toutes les fois où la question surgit du réel) ou une fois pour tous (comme s'il y avait quoi que ce soit, qui ne puisse jamais être pour tous) ? Ainsi, l'éthique serait non seulement une attitude de questionnement, disposition et intention, mais un projet, un projet faillible et périssable, en tension avec (et par conséquent lié à) un contexte, une histoire, une tradition, un langage<sup>3</sup>. Dès lors, pourrait-on imaginer que des règles ou des lignes directrices, nécessaires à l'établissement de relations saines dans la pratique de l'art communautaire, puissent effectivement être générées par une réflexion éthique de façon à supporter des processus décisionnels particuliers sans toutefois se substituer ni se soustraire à l'exigence éthique ?

Au cours de cette journée de réflexion, les conférencières et les animatrices ont encouragé et soutenu la réflexion des participants afin qu'ils considèrent comment leurs valeurs personnelles sont reliées à leurs intentions, à leurs comportements, à leurs décisions et à leurs choix à chaque étape de leur démarche créatrice. Les participants ont aussi été invités à envisager d'autres manières d'aborder les questions éthiques (tant sur un mode théorique que pratique) du point de vue de leur pratique d'artiste et en relation avec le contexte de l'art communautaire.

Les visées pédagogiques de l'ensemble de ce parcours, ainsi que plusieurs des questionnements qui l'ont défini, émergent des pratiques d'art communautaire elles-mêmes. D'une part, les participants ont largement contribué à identifier les expressions diverses de l'enjeu éthique en relation avec des expériences concrètes. À l'invitation d'Engrenage Noir, certains d'entre eux ont proposé

<sup>3</sup> Le texte suivant de Paul Ricoeur constitue une bonne introduction à cette approche de l'éthique: Paul Ricoeur, 1985, « Avant la loi morale : l'éthique », dans *Encyclopédie Universalis*, sous « Enjeux », Paris, Encyclopædia universalis, p. 42-45.

des questions, des problèmes, des situations qui sont devenus, pendant la phase préparatoire, autant d'études de cas qui ont diversement alimenté la conception de cette journée. Parmi les thèmes ainsi identifiés, on retrouve les défis posés par le pluralisme et la diversité (culturelle, ethnique, économique, religieuse, etc.), la gestion et la distribution du pouvoir et de l'autorité décisionnelle, les différents choix qui entrent en jeu dans l'élaboration d'un projet ou d'une intervention, le partage des responsabilités, les définitions variables du succès ou de l'échec d'un projet. En somme, des interrogations qui relèvent d'une préoccupation fondamentale : comment créer personnellement et collectivement les conditions qui rendent possibles la collaboration et les relations de co-créativité dans un contexte d'art communautaire ?

Le thème de cette journée de réflexion appartient aussi, d'autre part, à l'histoire de l'art communautaire, c'est-à-dire à un moment où les artistes commencent à retourner vers eux-mêmes le miroir qu'ils auront d'abord voulu tendre à certaines communautés. Le contexte et les conditions dans lesquels se pratique l'art communautaire amènent en effet certains artistes à perdre une forme de naïveté ou à subir le *choc du réel*. C'est parfois l'occasion de prendre conscience de son propre pouvoir (et du pouvoir de l'art) ou de ses responsabilités, du fait que certaines problématiques nous dépassent ou que certaines conséquences de nos gestes peuvent être difficiles à assumer. De sorte qu'une démarche réflexive qui prend pour objet les enjeux éthiques invite aussi à développer un rapport critique à l'art (communautaire). Le motif éthique serait aussi un motif critique.

Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il devient difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites en tant que force d'intégration, principe de cohésion et relation à l'autre : le *lien d'humanité* n'est pas donné, il n'est pas réciproque, jamais il ne va de soi. Dans le contexte de l'art communautaire où l'activité créatrice se présente comme un agent de transformation individuelle et sociale, comment assumer que l'art n'est pas en soi une pratique éthique et que l'existence ne devient pas forcément plus humaine par les formes de sa culture ?

*And indeed, if [meaning-makers] have such power... to enable, to enliven, to re-enchant, to awaken, to inspire, to provoke... then clearly we have enough power to do GOOD or to do HARM.*

*Perhaps it is never our intention to mis-represent, to exploit, to open old wounds, or inflict new ones... to promote hate, to provoke suicide or depression, to incite violence... and yet all of these things are possible in the terrain of art-making... and all of them are present within its history.*

Pam Hall

## L'ART, UN GESTE ÉTHIQUE ?

L'artiste travaille seul dans l'atelier et travaille avec autrui dans la « communauté » ; les arts communautaires sont intrinsèquement sociaux et l'art autonome est une forme a-sociale ; l'artiste est un *hors* ou un *sans* communauté : voilà des modèles trop

simples et trop polarisés pour aborder la réalité des pratiques d'art communautaire et un questionnement sur la manière dont l'éthique se présente à l'artiste. C'est parce qu'au cours de son histoire, l'art a prétendu agir sur le monde que se pose aujourd'hui la question de l'éthique comme enjeu de l'art. Cette volonté de transformer le monde, qui appartient à plusieurs mouvements culturels modernistes, a reçu les conditions de son expression artistique de l'autonomisation de l'art avant de se traduire par une réaction à celle-ci que l'on a bientôt identifiée à l'engagement. Les motifs de l'autonomie et de l'engagement représentent en quelque sorte les limites à l'intérieur desquelles se confine généralement la réflexion sur l'expérience éthique des artistes. Par rapport à l'autonomie qui devient le principe de légitimation (évidemment sociale) retenu par la modernité artistique, l'engagement devient un principe d'exclusion ou du moins de hiérarchisation, ce qui suscite, aujourd'hui encore, un double lieu commun : l'art engagé serait moins légitime sur le plan artistique que l'art autonome qui serait moins « moral ».

Les pratiques d'art communautaire restent tributaires de cette culture artistique qui souhaite agir sur le monde. Parfois elles y sont naïvement assujetties, comme lorsqu'elles reconduisent les modes prophétique ou héroïque d'une modernité qui influence toujours le paradigme artistique contemporain. D'autres fois, elles tendent à s'en affranchir, à poser des gestes dont la portée serait modeste ou s'inscrirait dans un rayon d'influence autre que celui de l'art. L'ensemble de ces pratiques invite néanmoins à complexifier l'opposition exclusive des postures d'autonomie et d'engagement pour rencontrer l'exigence d'une problématisation de l'art qui rendrait compte des tensions propres à l'éthique contemporaine.

*Artists are not exempt from self-examined considerations of justice, fairness, and ethical decision-making as they pursue their practices, either alone, or in a collaboration way with other artists or with non-artist communities.*

*Whether we work in solitude or in community, from the personal or the political, towards the process or the product, we are surrounded by ethical questions and challenged by the consequences of WHAT we do and HOW we do it.*

Pam Hall

Lorsque surgit chez les artistes le besoin d'une réflexion éthique ou la nécessité de recevoir une formation « à l'éthique » adaptée à l'art communautaire, quels sont les défis ou les problèmes qui se posent ? Lorsqu'une situation met en question les lignes directrices (*guidelines*), les valeurs ou les moyens qui nous ont permis jusque-là de prendre des décisions et de faire des choix de *bonne foi*, avec *bonne conscience*, qu'est-ce qui tout à coup manque ou fait défaut ? En d'autres mots, lorsque surgit l'inconfortable question *Que faire ?* : que cherche-t-on ? Un réflexe, individuel et social, nous incite actuellement à chercher secours en faisant appel à

« de l'éthique ». Depuis les fonds éthiques des grandes banques jusqu'aux *fashionable* baskets éthiques, il est dans l'air du temps de revendiquer cette étiquette comme valeur ajoutée. Ce sursaut éthique s'apparente cependant à un besoin de règles, à une volonté plus ou moins souterraine de se faire dire quoi faire, de se faire confirmer dans nos choix (*À qui ou à quoi obéir ?*), de résoudre « efficacement » un conflit ou de s'assurer d'une protection légale. Parfois la démarche en reste là. Elle aura permis de retrouver une autorité vers laquelle se tourner, de substituer aux règles anciennes des règles nouvelles (au sens large, de codes, de normes, de lois et autres *il faut*), et de contourner l'exigence – parfois douloureuse ou vécue comme paralysante – de l'éthique.

On ne renonce pas facilement au modèle somme toute réconfortant de la morale (bien/mal) pour travailler avec les propositions complexes que nous fait le réel et ce, malgré la perte de certains repères ou de ces lignes directrices qui révèlent parfois leurs limites ou leurs inadéquations. Qu'il s'agisse de l'investissement moralisateur de l'art ou d'un idéal communautaire : « venez partager avec nous notre art de vivre, qui est bon puisqu'il est fait de ce qu'il y a de meilleur » ! Questionner nos propres conditionnements éthiques s'accompagne parfois de la troublante impression que ce sont nos fondements mêmes qui s'en trouveront fragilisés.

Interroger la posture que l'on adopte à l'égard des règles, celles que l'on a reçues ou celles que l'on définit soi-même, questionner nos conditionnements éthiques et le système de valeurs qui les fonde seraient pourtant à la base de cette invitation à réfléchir sur l'éthique dans le contexte des pratiques d'art communautaire. Invitation à explorer une posture de tension. La posture oppositionnelle est familière aux artistes et aussi à l'histoire des groupes communautaires qui ont parfois trouvé une part de leur légitimité dans le fait d'être *contre*. L'opposition est de l'ordre de la substitution : contre la loi, une loi autre. Comment être en relation plutôt qu'en rupture ?

*It is all about relationships and responsibilities.*

*What kind of relationships are you coming from, and what kind are you developing in the work you are doing?*

*What are your responsibilities? This assumes that we are never operating as individuals, but rather within a community or multiple communities. We carry responsibilities in all our relationships,*

*human and other. How does our work as artists play into all of this?*

*Kim Anderson*

*Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire*

*/ Ethics? Norms? Questioning community arts practices*

Le résumé de la journée reprend plusieurs éléments du rapport final de Devora Neumark : *Ethics? Norms? Questioning community arts practices*, for the Inter-Arts Office of the Canada Council, Off The Radar : Initiatives in Critical Thinking, September 9, 2004.

*Providing this program in both official languages with the aid of professional simultaneous translators was appreciated by many of the participants and underscored one of the key areas of concerns with establishing ethical relationships – that of access in communication.*

*In the preparation that led to this event, we were seeking to create the possibility of a dialogue in such a way that participants could appreciate the continuum of practices and approaches towards community collaboration and creativity. With the diversity amongst the facilitators, participants were encouraged to interrogate their own practices and locate themselves along the continuum, inscribed in a history that is in flux and being created with and sometimes without critical effort on the part of artists and communities. It was therefore particularly significant to witness how the participants took active part in the dialogue bringing their particular concerns to the discussion stemming from their own experiences and yet were open to reflecting upon and communicating about that which stretched their inquiry and understanding about the relationship between community art, aesthetics and ethics, sometimes taking considerable risks in revealing truths about their beliefs and creative practices. This level of trust was possible because of the trust that was established between the facilitators and the number of personal risks each one was willing to take – and indeed took with presenting their material in transparent, self-reflective and sincerely considered manners. Together we explored how community art is a commitment to oneself and one's values even as it is a negotiation of these with others.*

*Joanne Gormely introduced herself as a certified Kirpalu Yoga instructor who has experience with community theater and visual art. Leading the yoga mind / body centering sessions which opened the morning and the afternoon presentations and closed the day, Joanne asked us all to consider the significance of self-care especially in relation to the work that we do with others. Given how co-creative and collaborative practices require that we show up wholly, what Joanne shared with us could be considered as questions of embodied ethics.*

*Kim Anderson presented herself as a Cree / Métis writer, editor, researcher and educator whose writing genres include fiction, poetry and scholarly books about social, health and Native women's issues. In her morning presentation *Establishing Ethics in Community Arts Practice*, Kim told us that all of what she does has ethical implications. "A lot of the work I do involves documenting the lives and / or situations of marginalized peoples (i.e. child and family poverty, teen parenting). I also work in what might be called the Aboriginal healing movement – doing workshops with women on identity and community development. And because all of my work involves the Aboriginal community, it is done within the colonial context of people who have been silenced. So whether I am writing a report, newsletter, book or poem, I have to consider what kind of history and context I am working in, in order to produce something in an ethical way. It has to do with our history and the ongoing oppression faced by Aboriginal peoples." After talking about silencing,*



*misrepresentation and cultural appropriation Kim presented the set of guiding principles that she uses in all of her work as taught to her by Marlene Brant Castellano, a Mohawk scholar. Reading her own A Recognition of Being through the lens of indigenous knowledge she recounted the six qualities Castellano cites as personal, oral, experiential, relational, collective and spiritual.*

*Pam Hall introduced herself as a filmmaker and an artist with both a production and a teaching practice who brings a mixed set of traditions to the ethical questions that arise at the intersection of (studio) art practice and community work. While Kim focused on the establishment of ethical relationships, Pam worked with UBC's Centre for Applied Ethics Professor Michael McDonald's Framework for Ethical Decision-Making and spoke of the structures necessary for ethical decision-making in her afternoon presentation Transposing models for community arts practices. "The foundational notions to beneficence, non-maleficence, and especially of "informed consent", as well as the well-developed contexts around human subjects research, seemed to have important echoes in artistic practices which "used" or engaged others aside from the artist, in the artistic process. [...] self-examined ethical decision-making is usefully embedded in art practice whether we work alone, or with others, and regardless of the subject matter or content preoccupations of our work. " Through the example of her own visual art studio practice, film work, and creative collaboration with the medical community and then again in the breakout sessions in which participants were asked to consider the ethical dilemmas in prescribed fictionalized community art examples, Pam suggested that this framework for decision making include assessing available information (or lack there-of), considering the context and making a safe space for sharing, being clear and rigorous in the explanation of the intent, guiding principles and values and in transcription, considering the impact of any given decision / action, compromising, living with the consequences and learning from each experience.*

*Louise Lachapelle shaped her role this event through by animating the discussions that followed the presentations and with her own research and writing practice about ethics, culture, art and the gift. Louise's collaboration began before the event with her attention to communicating with the presentors in the preparations leading up to Ethics? Norms? Questioning community arts practices. The influence of this process was made evident during the event as it contributed to the coherence of the presentations and synthesis, and to the rigor of this investigation into the ethical issues and dilemmas that confront (and all too often confound) artists working collaboratively in community.*

## SE DONNER UN LANGAGE ?

*Working beyond the traditional relationship to 'others' in which the 'community' was constructed as the 'audience' for the creative expression of the artist. As audience, the community was the 'viewer' - the artist was the 'doer', Art 'spoke' - audience 'listened'.  
[...] Indeed, how does a visitor, a 'stranger' and 'outsider', enter a*

*territory not their own with the intention to 'speak'? This was the beginning of my 'ethical' education.*

*[...] I learned that I needed to be mindful of consequence, and constantly awake to the 'rights' of others and that there were some places I could not go.*

*Pam Hall*

Art communautaire : art en milieux communautaires ? pratiques de la création collective ? art comme pratiques de la communauté ? Si, d'un point de vue théorique, les pratiques d'art communautaire nous obligent à interroger les catégories interprétatives avec lesquelles nous pensons l'art, elles interrogent aussi très concrètement les catégories avec lesquelles nous communiquons, les mots avec lesquels nous nous pensons nous-mêmes et pensons l'autre. Le premier projet de collaboration ne serait-ce pas tout simplement celui-là, créer les conditions d'une forme de communication, se donner un langage, se constituer *mutuellement* comme sujet libre ? C'est-à-dire libre d'accepter ou de refuser de collaborer, libre d'évaluer, de critiquer, de décider et de créer ensemble les conditions d'émergence d'un projet commun (qu'il s'agisse d'art est-ce vraiment ce qui importe ici ?).

Les artistes et les groupes communautaires ne partagent pas nécessairement la même théorie de l'art, notamment une même définition de ce qui est une œuvre d'art, ni une semblable définition (ou expérience) de ce que peut être une communauté. Bien souvent, ils n'ont pas davantage un langage commun pour parler de l'art, voire même pour parler de la manière dont se constituent les communautés ou encore de leur potentielle collaboration. Comment l'artiste pense-t-il l'autre, dans sa pratique, dans son langage, dans le travail de la forme ? Comment l'individu lié à un groupe communautaire pense-t-il l'autre, dans sa pratique, dans son langage, dans la forme de ses gestes ? Dans les projets d'art communautaire, le groupe communautaire, les individus impliqués dans cette collectivité, sont-ils envisagés dans leur diversité et doté de ce pouvoir de consentir ou de refuser librement ? Sujets agissant sur le processus décisionnel *et* sur le processus créateur, et non pas seulement objets représentés, témoins ou destinataires du geste de l'artiste ? Voilà des considérations qui peuvent être déterminantes quant à la manière dont se définira et se réalisera un projet de cocréation. Entrer dans ces questions, faire de nos présupposés, de nos projections et de nos *a priori* l'objet de nos réflexions ; consentir à travailler avec ces tensions et ces conflits qui peuvent relever du manque de familiarité des artistes avec « le sens de la communauté » ou du manque de familiarité des membres des groupes communautaires avec le « sens de l'art », cette démarche relève d'une disposition à réinvestir sur un mode critique et créatif ce qui, autrement, pourrait devenir interférent dans le processus de collaboration.

Qu'est-ce qu'une communauté pour un artiste ? S'agit-il d'un auditoire pour un art sans public et pour

des pratiques sans destinataire ? Les milieux communautaires sont-ils un « matériau » de plus ? Un lieu de travail hors de l'atelier ? Un espace d'influence, telle une nouvelle extension du territoire de l'art où les artistes parviendraient encore à exercer leur pouvoir prophétique (apporter la « bonne valeur art ») ou héroïque (sauver « ces pauvres marginaux ») ? L'art communautaire serait-il parfois synonyme d'un certain prosélytisme artistique ? Du point de vue des membres de groupes communautaires, l'art, ou le projet créatif, est-il un nouveau divertissement ? Une façon comme une autre de meubler le désœuvrement ? L'occasion d'une certaine valorisation de soi par le mimétisme des attitudes de l'artiste ou par l'appropriation d'une activité socialement investie de valeur et de prestige moral ? La découverte de son propre potentiel créateur ? Quels rôles l'art, les artistes et la pratique créative jouent-ils dans et pour une communauté ? Quels rôles le milieu communautaire, les regroupements et la pratique collaborative jouent-ils pour les artistes ? Et pourquoi faire appel à la pratique créatrice pour faire *cela ensemble* ?

Autrement dit, qu'est-ce qui amène l'artiste vers les milieux communautaires, qu'y cherche-t-il, et qu'est-ce qui amène les groupes communautaires et leurs participants vers l'art ou vers l'activité créatrice ? Ces motivations devraient-elles nécessairement être les mêmes ? Lorsque les buts des artistes entrent en conflit avec ceux des membres du groupe, comment aborder ce conflit comme un conflit créateur ? Les collaborateurs chercheront-ils, parmi des motivations et des intentions fort diverses, un espace d'intersection, des points de rencontre qui sont aussi, parfois, des points de tension ouvrant devant soi un espace inquiet, une place incertaine où être auprès ?

Que cherche-t-on à offrir ?

*You never take something without giving something first.  
Usually tobacco, but it could be other gifts.*

Kim Anderson

*Native teachers often begin by introducing themselves [...]*

*We reflected on the practice that teaching in our communities often begins with the teacher telling us something of her / himself.*

*In many cases, the teacher's story is the teaching.*

Kim Anderson / Bonita Lawrence *A recognition of being*

Dans leur désir de réaliser un projet artistique en milieu communautaire, jusqu'à quel point les artistes prennent-ils en considération le fait que l'art est d'abord (et, dans certains contextes, essentiellement) un besoin et une valeur pour l'artiste qui par définition en a besoin ? Jusqu'à quel point l'artiste se demande-t-il si le groupe communautaire vers lequel le porte sa trajectoire partage ce besoin d'art, ou ce besoin de collaboration créatrice, et s'interroge-t-il sur ce qui le conduit *personnellement* (et non pas seulement *professionnellement*) vers la « communauté » et vers *cette* communauté en particulier ? Pourquoi, par exemple, dans l'histoire de l'art communautaire, les artistes ont-ils si souvent choisi de travailler avec des individus ou des groupes « marginalisés » ? Que cherche-t-on à offrir ?

S'impliquer dans une démarche créative de nature collective peut contribuer à mettre en perspective ce fameux désir de « changer le monde » qui n'a de cesse de poser le réel en conflit avec l'idéal, une ambition qui s'est souvent avérée dévastatrice. La nature intime de certains gestes peut aussi amener à questionner la signification et l'efficacité que l'on prête à l'art. Les effets de nos gestes peuvent-ils avoir une portée modeste, s'inscrire dans un rayon d'influence restreint sans perdre leur légitimité (artistique) ?

Les pratiques d'art communautaire impliquent un travail à la frontière, frontière des langages, des traditions et des pratiques (pour n'en nommer que quelques-unes), ainsi qu'un travail *sur les frontières*, c'est-à-dire sur ce qui *délimite*, sur ce qui sépare et relie. Le don ne résiste pas bien aux frontières : gift loses « *its value when it moves beyond the boundary of the community*<sup>1</sup> ». Par exemple, dans quel autre contexte culturel que le sien le tabac de Kim sera-t-il effectivement reçu comme don ? Pourquoi s'imaginer alors que ce sera différent *parce qu'il s'agit d'art* ? Hors du cercle de l'art, c'est-à-dire hors de la réalité partagée d'une même vision de l'art, l'art ne sera-t-il pas *irrecevable* comme don, ou comme valeur ? La circulation au-delà de certaines frontières comporte donc ses risques : perte de valeur, perte d'identité, perte de statut. Mais comment le geste artistique pourrait-il soutenir les exigences du présent autrement qu'en s'ouvrant à ces risques ? Et puis donner, n'est-ce pas essentiellement *se donner* ?

Réaliser un projet en collaboration exige donc la création des conditions de possibilité d'un tel projet. Encore une fois, voilà un projet créatif en soi : *que faire* ? comment être ensemble en relation avec quoi ? avec qui ? Autant de questions éthiques qui peuvent recevoir des réponses circonstanciées et variables. Des réponses qui reposent sur des valeurs et des croyances ayant une incidence directe sur la manière dont se prennent les décisions. « Mais qu'est-ce qu'une valeur ? Et comment celle-ci est-elle liée à la prise de décision quotidienne dans les projets de création collective<sup>2</sup> ? » Cette interrogation, formulée par plusieurs participants, appartient évidemment à un contexte sociohistorique de redéfinition des valeurs, mais elle désigne aussi un enjeu éthique fondamental de l'art communautaire : créer les conditions de possibilité de l'art communautaire

<sup>1</sup> Lewis Hyde, 1983, *The Gift : Imagination and the Erotic Life of Property*, New York, Vintage books, p. 77.

<sup>2</sup> On trouve aussi chez Paul Ricœur, dans l'article déjà évoqué, des idées éclairantes sur la notion de valeur. Ricœur met en évidence le caractère mixte des valeurs en insistant sur le fait qu'elles sont « liées aux préférences, aux évaluations des personnes individuelles et finalement à une histoire des mœurs. » Une valeur serait donc « une notion de compromis entre le désir de liberté des consciences singulières, dans leur mouvement de reconnaissance mutuelle, et les situations ».

passerait par la définition de la nécessité d'un tel art, aussi bien pour les artistes que pour les groupes communautaires, alors même que cette nécessité peut être différente pour les uns et les autres.

*How do we dance on fragile ground ? (Pam Hall)*

*For every voice we choose to listen to, are other voices we ignore...  
for each inclusion, there are dozens of exclusions, for every  
empowerment, there is some disempowerment. And while I know  
the impossibility of autonomy, justice, and fairness for ALL... I  
also know there will always be questions surrounding these  
principles when we work with others, when we engage within  
community... [...] I also discovered and continue to, that such  
questions do not disappear when we return to the solitary practice  
of a studio-based process.*

*Pam Hall*

Les artistes et les groupes communautaires qui entreprennent un projet d'art en collaboration s'engagent dans un processus qui s'inscrit dans le temps selon des rythmes très variables. Les conditions qui permettront de réaliser le projet émergeront de cette première phase de leur collaboration pendant laquelle sera aussi définie la nature du projet. *Dancing partners on fragile ground*. Lorsque l'on considère qu'un projet d'art communautaire est codirigé par l'artiste (ou les artistes) et le groupe communautaire, on comprend l'importance d'accorder une attention particulière à la manière dont se prennent et se prendront les décisions, c'est-à-dire de réfléchir dans une perspective éthique à nos propres processus décisionnels et aux valeurs qui guident nos choix. Dans le contexte d'une démarche fondée sur le développement de relations de collaboration et sur des valeurs que l'on voudrait inclusives, la nécessité de trancher – l'étymologie nous rappelle en effet que *décider, c'est trancher* – peut être inconfortable. C'est à ce moment qu'il devient parfois tentant de renoncer à penser et à choisir par soi-même, et de refuser de s'exposer aux risques qu'impliquent certains conflits, certains renoncements, certains compromis. Autrement dit, de se soustraire à l'exigence éthique en évoquant une situation (sans issue), une règle (incontournable) ou une valeur (immuable).

Pourtant, l'importance d'aborder avec rigueur la relation entre les questionnements éthiques fondamentaux et les demandes émergentes des situations concrètes apparaît clairement dès qu'on considère les attentes respectives des artistes et des groupes communautaires à l'égard d'un tel projet de collaboration, et les visées de l'art communautaire telles que les définit par exemple l'organisme Engrenage Noir : « Cette cocréation vise à encourager la participation active, la responsabilité et l'estime de soi » à travers la réalisation d'un projet qui devrait apporter « des réponses significatives à des inégalités socio-politiques<sup>1</sup> ». Qui encourage la

participation de qui dans cette aventure ? Qui apporte et définit les réponses ? Des réponses qui apparaissent significatives pour qui ? De quelles inégalités socio-politiques s'agit-il ? Et elles sont vécues par qui ? Voilà encore un ensemble de questions qui s'ouvrent à l'endroit même où la réflexion éthique entre en tension avec la nécessité immédiate de poser des gestes.

Au cours de cette journée d'étude, c'est cet espace de tension que nous avons choisi d'explorer. L'événement *Éthique ? Normes ? Quelques approches dans les pratiques d'art communautaire* cherchaient à rendre manifeste le fait que l'éthique peut s'articuler aux processus décisionnels, aux choix et aux gestes liés aux pratiques de l'art communautaire. Cette articulation du questionnement éthique et des pratiques peut aider à soutenir le caractère exigeant des questions fondamentales qui surgissent du réel et calmer l'effet vertigineux ou paralysant qui les accompagne parfois. Les situations changeantes qui reclament de nous des actes et des choix peuvent, en retour, complexifier les enjeux éthiques.

En terminant, il sera brièvement question des thèmes abordés. Ils correspondent à certaines des préoccupations qui touchent actuellement les pratiques d'art communautaire. Ces sujets ont aussi été développés avec l'aide des participants au *Programme de formation et d'échanges en art communautaire* d'Engrenage Noir, Montréal 20-21 et 27-28 novembre 2004. La description de ces thèmes a été formulée en collaboration avec Devora Neumark. Johanne Chagnon a réalisé les traductions des versions préliminaires.

## LE PARTAGE DU LEADERSHIP ET DES RESPONSABILITÉS

L'artiste qui souhaite s'engager plus directement dans la sphère publique et qui est conduit d'une pratique solitaire en atelier vers la cocréation collective en milieu communautaire, éprouve souvent une résistance à renoncer à une part de sa culture fondée sur une conception mythique du rôle de l'artiste. Cette résistance peut se traduire par un désir de conserver une part importante du contrôle artistique et de son autonomie au cours de la réalisation du projet, conformément au canon moderniste qui concède à l'artiste la légitimité de prendre des décisions apparemment fondées uniquement sur des considérations formelles ou esthétiques. Cette résistance peut aussi se traduire par une simple transposition d'une pratique artistique personnelle dans un nouveau contexte, le contexte communautaire, alors même qu'il y a à l'origine de cette approche de l'art communautaire une volonté de se proposer à soi-même de nouvelles façons de faire et d'être.

Dans les processus décisionnels, les artistes comme les groupes communautaires peuvent demeurer dans une posture familière et reconduire leurs modes de

<sup>1</sup> Matériel promotionnel (2004) du programme Levier d'Engrenage Noir.

fonctionnement respectifs. Leur collaboration peut aussi potentiellement donner lieu à un métissage des pratiques et des expériences qui mettrait par exemple en évidence la part de travail créateur présente dans les gestes et les pratiques des groupes communautaires, tout comme la dimension éthique de certaines démarches esthétiques. Comment le partage du leadership et des responsabilités pourra-t-il manifester cette diversité des expériences, des situations et des contributions des uns et des autres, tout comme cette reconnaissance mutuelle des subjectivités et des compétences ?

*I do a lot of research involving people who are poor and marginalized, and I have to be careful that the end product does not become more important than how I got there. If people feel exploited, exposed or that they have not been listened to – then there is no point in doing the work – no matter how shiny the report is in the end. The kinds of relationships I develop with people while I am doing research are therefore of the utmost importance. Responsibility comes into play when we recognize that we must always honour those people who have trusted us enough to work with their material.*

Kim Anderson

## LA QUESTION DES AUTORISATIONS

Certains facteurs freinent ou encouragent la collaboration, le partage, la dissémination. Lors de la documentation et de la diffusion de toute démarche de création et, plus particulièrement, dans le cas de celles qui sont de nature collaborative, surgit la complexe et cruciale question des autorisations. Mais que signifie réellement l'expression « consentement éclairé », sous quelles conditions ce consentement est-il accordé, par qui et pour répondre à quels besoins : voilà des enjeux qui devraient être pris en considération et négociés entre les diverses parties impliquées. Pourrait-on aussi envisager que le « consentement éclairé » ne soit pas réservé à la question des autorisations de publication, mais qu'il soit sollicité à plusieurs reprises, c'est-à-dire en relation avec diverses étapes de la démarche de collaboration et du développement d'un projet d'art communautaire ?

## LES PROBLÉMATIQUES PERSONNELLES ET LE RESPECT DE SES PROPRES LIMITES

Le processus créateur suppose de façon inhérente un certain degré de risque puisqu'il implique la possibilité que soient déclenchées d'une manière imprévisible des problématiques personnelles (personnal triggers). L'art communautaire est d'autant plus touché par cette question liée à toute démarche de création puisqu'il repose sur le développement de relations qui impliquent leur part de risque, des situations de vulnérabilité, la mise à jour de certaines peurs, mais aussi la confiance, la responsabilisation et l'autonomie. Cette relation entre le processus créatif comme projet esthétique et comme agent de transformation (individuelle ou sociale) implique donc que soit négocié l'espace réservé aux exigences du projet créateur collectif

d'une manière qui respectera aussi les demandes reliées à l'expression des problématiques personnelles déclenchées chez les participants (individu ou groupe).

Il n'est pas toujours immédiatement possible de prendre une distance qui permettrait de réinvestir les effets de ces mécanismes dans la démarche créatrice, même pour les artistes ou les intervenants communautaires qui ne sont pas exempts de tels risques (ne sont-ils pas, à divers titres, des participants ?) et qui ont aussi à définir et à respecter leurs propres limites. Comment dès lors accorder de la place aux interventions-témoignages et respecter les problématiques personnelles déclenchées par une démarche de création collective, mais aussi comment les contenir ou les limiter afin qu'elles n'interfèrent pas avec le projet créatif et qu'elles respectent autrui ? Quelles sont les conditions nécessaires à la disponibilité de chacun ? Quelles sont les frontières saines et flexibles à protéger afin de demeurer ouvert à soi-même et à autrui aussi bien qu'aux exigences de la création collective ? Comment penser aux conséquences de ce qu'on ouvre, comment offrir, et aussi aller chercher, un support adéquat pour soi-même ou pour autrui avant que nos propres ressources se révèlent insuffisantes devant une situation particulière ?

*I was really taken when you told me, 'We have to create alternatives, not just exclusion.'*  
Kim Anderson à Bonita Lawrence, *A recognition of being*

## ENTRE NOUS : Valeurs communes et pratiques créatives partagées<sup>1</sup>

par Devora Neumark, avec la participation de  
Caroline Alexander-Stevens

### L'ENGAGEMENT : DE QUELLES FAÇONS SUIS-JE DISPOSÉE À M'INVESTIR POUR NOURRIR L'UNITÉ DE MON INTELLECT, DE MON CORPS ET DE MON ESPRIT ET POUR AIDER LES AUTRES À TROUVER LEUR VOIE ?

Je crois au pouvoir du récit. Laisser une histoire prendre forme alors qu'on la raconte, par le choix des mots, le débit et le rythme, est un acte de confiance, de courage et de transformation. Chaque fois qu'on la raconte, un nouvel aspect de soi et des sens nouveaux se révèlent, en particulier si l'histoire émerge au sein d'un cercle bienveillant de la collectivité. Pour moi, ce type de récit participatif d'une expérience de vie, qui met en lumière certains événements et leur signification, est l'un des mécanismes les plus puissants d'engagement personnel et social ainsi que l'un des instruments les plus actifs de démocratie participative. J'en suis venue à définir le citoyen volontaire comme une personne qui choisit librement de révéler le cœur de sa vulnérabilité et de prendre le risque de laisser tomber ses défenses habituelles. En portant un regard profond sur l'interrelation entre les choses, les lieux et les êtres, j'en suis venue à comprendre en quoi le fait de créer des liens avec les autres en partant de la spécificité de ma propre expérience vécue me permettait de trouver cette reconnaissance en moi et d'encourager d'autres personnes à prendre la parole. En écrivant ce texte, je suppose que vous, chers lecteurs, faites partie d'un cercle bienveillant de la collectivité, au sein duquel je peux prendre le risque de révéler le cœur de ma propre expérience. J'espère que ce récit vous sera bénéfique.

### L'ABONDANCE : QUE VEUT DIRE ASSEZ – ET PEUT-ÊTRE ENCORE UN PEU – POUR MOI ?

Je veux raconter comment les histoires de certains de nos aînés se sont mises à importer et non simplement en raison de leur intérêt, qui est certain. Les histoires racontées par les personnes âgées en sont venues à importer parce qu'elles sont devenues manifestes sous la forme de dessins et de photographies dorénavant suspendus dans la place publique du bâtiment abritant le CHSLD Saint-Laurent/Les cèdres, qui a récemment fait l'objet de rénovations. *Entre Nous* constitue un hommage à la

fois fixe et changeant aux cycles de la vie et de la nature. Réalisé avec la participation des résidents du CHSLD Saint-Laurent et ceux du CHSLD Les cèdres, ce projet a vu le jour dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec. J'ai élaboré le cadre de *Entre Nous* à partir du thème ébauché par la Corporation d'hébergement du Québec, qui se lisait comme suit : «L'œuvre se présentera comme un hommage à la vie et à la nature sous toutes ses formes, ses couleurs et ses expressions, comme un élément positif dégageant la joie de vivre et soulignant les accomplissements humains.» Grâce à l'attitude adoptée au départ, voulant que les résidents et les gens qui participent à la vie et aux programmes du CHSLD Saint-Laurent/Les cèdres soient les personnes les mieux placées pour se charger de l'animation des espaces communs, un processus de découverte et d'expression créative a été vécu pleinement par les participants et a constitué un moyen d'exploration et d'élargissement de la communauté. Un grand nombre de personnes avec lesquelles j'ai travaillé sont décédées depuis. Le caractère éphémère de la participation personnelle était contrebalancé par l'existence d'un groupe autonome en perpétuel renouvellement composé de personnes qui venaient former de nouveaux noyaux d'appartenance communautaire à partir de leur participation volontaire.

### LA CONFIANCE : QUAND J'ÉCOUTE AVEC MON CŒUR, QU'EST-CE QUE J'ENTENDS ; QUAND JE PARLE, À QUEL POINT SUIS-JE HONNÊTE ?

P. m'a profondément touchée. Son histoire nous rappelle à tous que même après avoir éprouvé pendant toute une vie un sentiment de fragmentation né de blessures subies durant l'enfance, il est possible de redevenir entier et de participer au sens commun.

### LA GRATITUDE : COMMENT HONORER CE MOMENT ?

M. a choisi un morceau de pain pita sec pour symboliser les luttes de sa vie. En racontant son histoire, du génocide arménien, auquel elle a survécu, jusqu'à son existence présente au CHSLD Saint-Laurent, elle a révélé à quel point nos vies individuelles étaient dépendantes des forces plus larges d'ordre économique, politique et social de notre époque. Sa participation à *Entre Nous* lui a donné la possibilité de réaliser et d'exprimer à quel point les choix personnels qu'elle a dû faire, face à des facteurs extérieurs, ont fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui. Témoins de son histoire personnelle, nous honorons collectivement et validons le fait que les choix personnels de chacun et chacune d'entre nous contribuent également à façonner notre société.

<sup>1</sup> Une première version de cet article, avec autorisation de la revue, a été publié dans la *Revue Esse*, no 48, dossier « Citoyen volontaire », printemps-été 2003, p. 48 à 53.

## **LA COMPASSION : QUE ME RESTE-T-IL À PARDONNER ?**

Pendant près de cinquante ans, la seule chose qu'on a permis à L. (et qu'elle s'est elle-même permis de faire) qui se rapprochait un tant soit peu de l'expression créative, même si elle avait toujours voulu être une artiste, a été de nettoyer les pinceaux de son mari et de faire le ménage de son studio. Même plusieurs années après le décès de son conjoint, elle a dû mener une lutte longue et ardue pour accéder à sa propre créativité. Jusqu'à un certain point, notre participation en tant que citoyens actifs est déterminée par ce que nous nous permettons de faire et par l'influence qu'exercent – et que nous laissons exercer – sur nous les besoins des autres. Le dosage adéquat entre l'expression pleine et entière de soi et une saine capacité d'entrer en rapport avec autrui est un exercice complexe d'équilibre dynamique qui dure toute une vie.

## **LA VULNÉRABILITÉ : COMMENT LES LIEUX DE MON ENFANCE ME RAMÈNENT-ILS CHEZ MOI ?**

Lors de l'ouverture officielle du CHSLD, les deux filles d'une des participantes sont venues me voir, les larmes aux yeux, pour me dire qu'elles n'avaient jamais su que leur mère possédait un tel talent pour le dessin. Elles m'ont ensuite expliqué que l'illustration « Souper en famille » créée par leur mère évoquait pour elles leurs plus heureux souvenirs d'enfance. Elles étaient surprises, parce qu'elles avaient l'impression d'avoir perdu depuis longtemps contact avec leur mère, qui souffrait de la maladie d'Alzheimer. Ce dessin, qui est maintenant intégré à la mosaïque collective, a contribué à réaffirmer leur lien familial ainsi qu'à redonner à leur mère le statut d'être agissant et de parent.

## **LA PATIENCE : QUELLES HISTOIRES SE RÉVÈLENT AVEC LES IMAGES QUE JE CRÉE ?**

La décision de mettre des mots sur ces images, de raconter l'histoire de chacun des dessins, fait écho à celle de proposer la réalisation de ce type de projet collectif fondé sur la participation dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du gouvernement du Québec (programme d'art public correspondant à 1 % du budget de construction). En acceptant ce projet, le gouvernement provincial a officiellement sanctionné que la pratique des arts communautaires faisait partie intégrante de sa politique en matière d'art public.

## **LA MÉMOIRE : QUELS SONT LES SOUVENIRS QUI M'ALIMENTENT ?**

Malgré la longue histoire, en grande partie non encore écrite, des arts communautaires, l'approbation

et le soutien relativement récents apportés par le gouvernement ainsi que par certaines fondations privées et publiques procurent un différent type de légitimité ainsi que des possibilités nouvelles aux artistes investis d'une pratique créative engagée. Dans le sillon du changement de politique effectué par les institutions culturelles fédérales, provinciales et régionales telles que le ministère de la Culture et des Communications s'amorce un changement dans la reconnaissance de l'importance des artistes en tant que citoyens-participants au sein de la culture québécoise et canadienne. Cette reconnaissance peut en retour ouvrir la porte à une implication plus large de la part des communautés.

## **LE RESPECT : COMMENT M'ACCORDER RECONNAISSANCE ET RESPECT, AINSI QU'ÀUX AUTRES ?**

Dans un texte cosigné écrit dans le cadre du *programme de formation et d'échange en arts communautaires* offert en novembre 2002 en guise de préparation au volet Levier de l'organisme Engrenage Noir, Caroline Alexander-Stevens et moi-même avons défini les arts communautaires comme une « gamme hétérogène de pratiques relevant des arts visuels et de la scène qui impliquent une collaboration entre un ou plusieurs artistes et des membres d'une communauté qui s'identifie comme telle. » Nous avons également tenu les propos suivants :

Si une communauté peut s'organiser autour d'un lieu géographique ou encore de traditions ou d'intérêts communs, et possède une structure sur laquelle tout le monde s'entend, le terme communauté, tel qu'il est employé couramment dans le discours quotidien, sert également à désigner des groupes de personnes qui ont en commun une situation de marginalité ou d'inégalité sociale, économique, culturelle ou politique. Les projets d'arts communautaires sont souvent mus par un désir de remettre en cause l'injustice sociale au moyen de productions collectives et créatives visant à encourager la transformation personnelle, voire même la guérison, et l'engagement social.

## **LA JOIE : COMMENT PUIS-JE CÉLÉBRER ET DIRE MA GRATITUDE ?**

Dans le cadre de la pratique communautaire, le ou les artistes assument un rôle complexe, étant à la fois créateurs, éducateurs, travailleurs sociaux, acteurs sociaux et organisateurs. Le ou les artistes apportent avec eux des expériences et des compétences diverses, en plus d'être animés d'un désir de travailler en collaboration, d'apprendre et d'évoluer à toutes les étapes du projet. À ce titre, l'artiste joue un rôle d'animateur dans le but d'inspirer et d'encourager la réalisation du processus et du projet collectif. De même, lorsqu'ils participent à un projet d'arts communautaires, les membres de la collectivité apportent une multiplicité de compétences, une

dynamique pleine de richesses ainsi que des connaissances et une expertise portant sur les questions qu'ils veulent aborder ; ils ont également des vues sur les conditions sociales, matérielles et politiques qui sont les leurs. La collectivité a pour motivation d'utiliser le processus créatif pour favoriser sa croissance personnelle, pour apprendre et pour apporter des changements à ses conditions de vie.

### **LE COURAGE : QUEL TYPE DE COMMUNAUTÉ SOMMES-NOUS EN TRAIN DE CRÉER ?**

En tant que discipline artistique, les arts communautaires partent du fait que l'action socio-politique n'est pas seulement le propre des sphères sociale et politique, et que pour rendre ses préoccupations manifestes aux yeux du monde à partir d'une démarche artistique ou d'un engagement social, une personne doit a priori posséder une volonté consciente d'aborder ces questions dès qu'elles se mettent à résonner en elle et à l'habiter. Le processus créatif peut aider toutes les personnes qui participent à des projets d'arts communautaires à reprendre possession de leur propre pouvoir, et leur permettre d'explorer des parties d'elles-mêmes auxquelles elles n'ont pas accès dans d'autres domaines de leur vie. Par leur nature même, les pratiques artistiques ont le potentiel de générer et d'offrir une multiplicité de solutions et de possibilités parce qu'elles se déroulent toujours dans la sphère de la créativité, celle du « qu'arriverait-il si ».

Selon mon expérience, la pratique créative possède une particularité propre, qui est de donner lieu (parfois de façon inattendue) à des moments porteurs de guérison et de rapprochements chez les personnes qui sont prêtes à s'ouvrir.

### **L'EMPATHIE : QUELLES SONT LES CHOSES QUE JE RECONNAIS CONSCIEMMENT, QUE J'ÉTREINS ET DONT J'AI SOIN CHEZ MOI ET CHEZ LES AUTRES ?**

Pour certains, l'idée selon laquelle les arts communautaires ont un potentiel de guérison et une valeur thérapeutique est embarrassante, voire même repoussante. D'autres comprennent que la pratique créative vient inévitablement remuer des questions personnelles et sociales délicates, et qu'elle est par conséquent susceptible d'entraîner implicitement ou explicitement une amélioration de situations indésirables et le soulagement de certains symptômes, tant individuels que sociaux.

### **LA SAGESSE : À QUEL POINT EST-CE QUE JE ME SENS LIÉE AUX AUTRES ?**

Pourquoi, dans la société nord-américaine dominante, a-t-on opéré une telle séparation entre guérison et pratique artistique – à tel point qu'il est

presque honteux de parler de guérison et d'art dans le même souffle ? Que peut-on faire pour trouver et recréer un équilibre et une intégration entre créativité et bien-être ?

### **LA RESPONSABILITÉ : DE QUELLES FAÇONS PUIS-JE RÉAGIR AVEC JUSTESSE DANS LE MOMENT PRÉSENT ?**

Les arts communautaires constituent un processus de collaboration et de participation. Or, même si la collaboration est porteuse de dynamiques riches et potentiellement satisfaisantes, elle constitue souvent une façon exigeante de faire de l'art. De plus, le travail de collaboration soulève plusieurs questions d'ordre éthique et esthétique qui n'ont pas encore été suffisamment approfondies. Plus précisément, comment les personnes qui s'engagent dans une démarche d'art communautaire, tant les artistes professionnels que les participants de la communauté, perçoivent-elles l'esthétique du processus artistique et des œuvres créées ? Est-il possible que les qualités esthétiques des productions, que la création artistique et que la réflexion, tant sur le processus de production que sur le produit obtenu, soient conçues comme une démarche éthique et un forum pour l'activisme communautaire ? L'éthique de la pratique communautaire devrait-elle être considérée comme une partie intégrante de son esthétique, et si c'est le cas, comment l'esthétique d'une œuvre peut-elle être perçue comme une pratique éthique ? De plus, en quoi consiste l'éthique de la collaboration dans le cadre de la production esthétique, compte tenu du caractère affectif de la création artistique et des possibles écarts de pouvoir entre les participants ? Quel rôle social est prescrit aux artistes et à l'art, et à qui les arts communautaires rendent-ils service ? La réflexion théorique sur ces questions complexes que sont l'éthique et l'esthétique de l'art communautaire doit absolument constituer la prochaine étape de notre démarche, si nous voulons replacer la question dans son contexte social, politique et culturel actuel.

### **LA TENDRESSE : À QUEL POINT MON CŒUR EST-IL OUVERT ?**

Quelle est la fonction sociale de l'art ? Quelle est la fonction sociale du processus créatif communautaire fondé sur la collaboration ? Alors que la pratique artistique prend le parti de la collaboration, et même du besoin de changement social, comment pouvons-nous explorer ce sur quoi ledit changement doit porter ? Comment est-il possible de parler de changement sans aborder les questions de l'abus de pouvoir et de la victimisation ? Et comment pouvons-nous aborder la question de la violence et de ses conséquences sans recréer les conditions initiales ayant généré ces rapports ?

## **LE PLAISIR : QU'EST-CE QUI ME PROCURE DU PLAISIR AU QUOTIDIEN ?**

Dans l'édition de 1994 de *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*, réalisé sous la direction de Mady Schutzman et Jan Cohen-Cruz, on suggère que pour Augusto Boal, « l'effet thérapeutique de la pratique créative (sic) réside dans la dynamique du voir et de l'être-vu, dans la reconnaissance du moi et de l'autre, et dans les expressions subséquentes d'un désir de changement dans la vie de tous les jours ». J'ai souvent constaté que les collaborations créatives, en particulier celles qui abordent des questions comme l'exclusion et la pauvreté ou qui mettent l'accent sur des valeurs comme le pardon et la communication donnaient lieu à une expérience de guérison. L'expression créative partagée possède une valeur thérapeutique même lorsque la thérapie n'est pas un objectif avoué de la démarche.

## **L'ACCEPTATION : QU'EST-CE QUE J'ENTENDRAIS SI J'ÉCOUTAIS CE QUE DISENT LES AÎNÉS PARMIS NOUS ?**

La question de savoir à quel point l'œuvre d'art statique, une fois terminée, peut raconter sa propre genèse, est centrale. Quelle quantité d'information est-il nécessaire de révéler et quelle valeur ce type de communication a-t-elle aux yeux des spectateurs, qui peuvent éprouver leurs sentiments propres en regardant et en observant l'œuvre avec compassion et curiosité ? J'ai une connaissance aiguë de la tension qui existe entre le processus de création (et l'autodéfinition qui émerge de ce processus) et la permanence statique du résultat final, en particulier lorsque le travail, comme c'était le cas pour *Entre Nous*, est conçu pour être une installation permanente.

## **LA BÉNÉDICTION : QU'EST-CE QUI M'EST PRÉCIEUX ?**

La décision d'introduire un protocole visant à renouveler les images – les recycler – à chaque saison, et donc de remplacer les œuvres quatre fois par an, découlait d'un désir de maintenir ce processus en tant que partie intégrante du projet. Ainsi, à chaque renouvellement cyclique des œuvres, regroupées selon les préoccupations saisonnières des participants originaux, les résidents du CHSLD Saint-Laurent/Les cèdres ont l'occasion de parler de leurs propres souvenirs et de leurs vies.

## **LA GÉNÉROSITÉ : COMMENT EST-CE QUE JE RÉAGIS FACE AU BESOIN ?**

Dans l'enceinte de la place publique, l'histoire du citoyen est bien vivante. Cet élément participatif intégré à une œuvre permanente n'est qu'une des réponses possibles à la tension mentionnée plus haut. Espérons que d'autres seront apportées par des artistes qui cherchent des façons de faire en sorte que

la citoyenneté active et la participation communautaire ne soient pas simplement des aspects accessoires du projet d'intégration, mais qu'elles en fassent partie et y soient entièrement intégrées. J'irai même jusqu'à dire que j'aimerais un jour que le nom de ce programme gouvernemental soit modifié : au lieu de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, il deviendrait l'intégration des arts aux espaces communautaires ; l'architecture et l'environnement n'étant que deux des éléments nécessaires à la planification, l'exécution et la présentation de l'œuvre d'art. Cette appellation serait plus compatible avec l'idée d'espace public comme lieu actif de participation communautaire qu'avec le paradigme socioéconomique inhérent aux valeurs marchandes capitalistes. Je trouve préoccupante l'exclusion politique des personnes âgées de la vie citoyenne active. *Entre Nous* offre un modèle possible permettant d'imaginer et de comprendre comment, en partageant leur expérience de vie, les personnes âgées peuvent (ré)inscrire le politique dans le quotidien. Je m'inquiète également de l'exclusion culturelle des personnes âgées de la vie citoyenne active. Les personnes qui n'ont pas choisi la voie de la production culturelle professionnelle sont souvent perçues comme superflues, exclues, inutiles, et le résultat de leurs œuvres créatives est considéré comme « joli » ou « mignon ». J'ai délibérément intégré dans cette installation publique permanente le travail créatif de peintres et de dessinateurs inexpérimentés et souvent novices : cette décision se veut un défi à la marginalisation normative qui est le lot de la plupart des aînés au sein de la sphère culturelle dominante.

## **LA VOLONTÉ : QUEL EST MON DON, COMMENT PUIS-JE RENDRE SERVICE ?**

En partageant leurs histoires et leurs rires, leurs souvenirs et leurs larmes, leurs espoirs et leurs inquiétudes, les personnes qui ont pris part à ce processus m'ont honorée de leur confiance. En ma qualité d'artiste ayant sollicité la participation de ces personnes âgées, dont un grand nombre souffraient de maladies dégénératives, j'ai été émue de l'incroyable réponse qu'elles ont apportée dans le cadre du contexte que j'avais créé afin de favoriser le dialogue, la remémoration, la commémoration et la créativité. Comme dans toute manifestation de citoyenneté, il existe des contraintes découlant de certains protocoles et des libertés permises par d'autres. *Entre Nous* exprime de façon vivante à quel point, dans le cadre d'une telle citoyenneté participative, il y a place à la fois pour le deuil et pour la célébration.

## **NOTES**

L'auteure aimerait remercier Caroline Alexander-Stevens pour ses idées, sa sagesse et ses analyses pénétrantes, qui ont contribué à l'élaboration des passages conjoints incorporés dans cet essai, originellement rédigés pour Engrenage Noir.



L'auteure souhaite également exprimer sa reconnaissance à Johanne Chagnon pour son leadership dans le domaine des arts communautaires. Par l'entremise de Levier, Engrenage Noir vise à soutenir la pratique de l'art communautaire et à diffuser de l'information sur les divers projets d'art communautaire réalisés au Québec. Sites Web :  
<http://www.devoraneumark.com> -  
<http://engrenagenoir.ca>

## L'Art communautaire en pratiques

### Lettre à Monique Régimbald-Zeiber

par Joëlle Tremblay

#### RÉSUMÉ DE MA PRATIQUE

Ma pratique que j'appelle « *l'art qui relie* » a pris la forme de peintures murales collectives, de performances, d'événements médiatiques, de parades de rues, de rencontres, etc. À l'origine de cette pratique, avec mes collègues artistes, nous sommes allés au cœur de lieux brisés, nous nous sommes ainsi rapprochés de personnes exclues, révélatrices silencieuses des failles de notre démocratie. Dans ce monde prisonnier des contingences, ce qui semblait être un luxe - l'art - a pris le sens d'une nécessité et d'une réponse inattendue et paradoxale à une urgence. Le sous-prolétariat des *cités* d'Europe m'a donc appris qu'un des seuls langages qui reste, pour communiquer et avoir ainsi accès à ce qui est spécifiquement humain, est l'art. Ma pratique m'a permis depuis vingt ans d'être témoin de gestes d'humanité heureux et exceptionnels. *L'art qui relie* crée une fraternité porteuse de sens et de conscience tout en révélant une humanité, essentielle dans un monde divisé, spécialisé, dominé par une puissante, aveugle et performante technoscience.

#### *Lettre à Monique Régimbald-Zeiber*<sup>1</sup>.

Chère Monique,

*La saison des migrations reprend. Ma voiture est de plus en plus rouillée, mais roule, encore prête à s'ébranler vers des voyages imprévisibles. Deux téléphones, deux nouvelles commandes, cette fois dans le cadre d'écoles primaires. L'une à l'école Ste Mary's de Longueuil, 4 murales à réaliser dans 4 classes pour 4 lieux encore indéterminés ouvrant les 4 ailes de l'école; l'autre à l'école Girouard de Saint Benoît de Mirabel, une seule immense peinture murale, pour un lieu précis. La première commande en fonction des recherches effectuées par les élèves en classe, l'autre en fonction des spécificités de l'école elle-même. Journal de bord, Automne 2004*

L'originalité de ma pratique, que je nomme « l'art qui relie », est la création d'une œuvre commandée par et pour un milieu donné qui participe à sa réalisation et dans lequel se fait la diffusion (une exposition temporaire ou à long terme).

Comme artiste, je reçois donc une commande imprévue d'un milieu inconnu. Au départ ce projet mis

en marche n'est donc pas le projet de l'artiste. Il est celui de la communauté qui le réalisera avec l'artiste qui devient par ses compétences requises, le maître d'œuvre de la réalisation. De mon côté, je sais qu'au-delà de la technique et du savoir particulier que l'on requiert, s'infiltreront des valeurs, une démarche, un questionnement et une façon d'appréhender le monde. Cette dynamique est totalement liée au processus de création dans un milieu donné, avec des personnes particulières. La rencontre est centrale, rencontre entre des univers différents, reliés ensemble par la finalité de la réalisation d'un projet de création qui nous tire en avant, nous surprend, nous dépasse, nous dévoile, nous enthousiasme.

*Longueuil, école Ste Mary's. Je pars, rencontre, écoute, flaire, étudie les recherches effectuées par les élèves, visite les lieux, observe l'architecture, la société autour, les classes multiethniques et bilingues d'intégration au français, la ville multiculturelle, la circulation des voitures et des réalités; puis l'école Girouard au village de Saint Benoît de Mirabel, qui fait partie des Établissements verts Brundtland, du recyclage de papier, une haie brise-vent, un Arborétum, des serres, des enfants en difficulté d'apprentissage placés en classes spéciales, des tracteurs bruyants, des fermes, quelques amérindiens. Je questionne sur les attentes, essaye de saisir leurs désirs, ceux qui sont exprimés et les autres. D'un côté, à Longueuil qui est proche de mon lieu de résidence, on se rencontre, on déambule dans l'école, les classes, les corridors, le fouillis des bottes, des manteaux, des réalisations accrochées sur les murs. De l'autre, pour Mirabel qui est loin, on se téléphone, on s'écrit par courriel. Je me transforme en bombe à question et à sentir. Journal de bord, janvier 2005.*

Il s'agit pour moi de commencer par établir la « symptomatique » du milieu. C'est-à-dire d'approcher de ce qui est extérieur à soi, oser sentir ce que j'appelle « les coulisses des personnes », les sous-sols, les lieux enfouis. Entendre ce qui est demandé et ce qui est attendu et non clairement exprimé. Ainsi, le lien, le pont, se fait parfois tunnel. Il s'agit de connaître le mieux possible les personnes, les vies, les dynamiques établies, les jeux de pouvoir en place, les fragilités, les désirs, les rêves. Reconnaître ces nouvelles terres que j'aborde me permet de mieux pouvoir concevoir une œuvre en fonction de ses sillons fertiles.

*École Ste Mary's, Longueuil. Les enfants ont fait une recherche poussée sur les moyens de communication. Leur murale sera exposée en permanence dans une cage d'escalier qu'ils empruntent quotidiennement. Leurs croquis, des machines, des outils, des ondes qui voyagent autour de la planète, des mots dans toutes les langues qui se promènent: une idéalisation des toutes puissantes technologies. Ce qui m'intéresse c'est de les questionner par l'œuvre d'art qu'ils vont réaliser. Comment se fait-il qu'avec tant de moyens nous arrivions encore si difficilement à communiquer? Pourquoi encore les guerres? J'ai envie d'inverser les perspectives, de passer aux vertiges devant la personne humaine. Journal de bord, Février 2005.*

Puis vient l'étape de « l'écart »: il s'agit alors de faire résonner en soi le désir de l'autre. Je retourne dans l'atelier et sa solitude. C'est l'étape des maquettes, de la concrétisation. L'étape de l'étonnante « rage », cette résistance, que je garde comme une tare secrète. Elle me permet d'avoir le courage de me

<sup>1</sup> Artiste et professeur à l'école des arts visuels et médiatiques, elle est également ma co-directrice au doctorat, avec Pierre Gosselin.

dégager et de dépasser ce qu'on me demande, de le métamorphoser en œuvre d'art. La commande subit alors un retournement. Il s'agit de transformer cet « extérieur à moi » en véritable nécessité intérieure. Une vision prend forme et, dès lors, naît le désir d'une œuvre. Un élan me saisit qui m'emporte et je me retrouve dans l'« état chantant<sup>1</sup> » qui déclenche un enthousiasme provoquant un effet de contagion positif sur la communauté impliquée.

*Je propose de jouer à réaliser des illusions d'optiques à la Vasarely, de créer une œuvre à double perspective. Vue sous un angle différent, qu'on puisse affirmer qu'une chose est son contraire. La même œuvre demande donc un déplacement afin qu'on puisse la saisir globalement, marches et contre-marches. J'introduis une « dé-marche » : un doute dans les certitudes. Ils s'attendent à une peinture murale décorative représentant leurs recherches ? Je suggère des escaliers en relief qui grimpent aux murs dans tous les sens, pendant qu'eux montent les marches des escaliers de béton<sup>2</sup>. Les contre marches en noir et blanc sont composées de lignes formant des ondes oscillatoires, aux reliefs surprenants. Le regard vacille. Les marches, aux couleurs complémentaires, rythmées des écritures du monde entier, déclenchent des effets optiques brûlant les yeux. C'est impossible de les regarder en face sans malaise : jouissif de sens, nous touchons au mythe de la tour de Babel. Nous sortons du triomphalisme techno-scientifique et abordons une rive, une dérive, qui a trait à la liberté humaine et à sa responsabilité de se déplacer pour mieux saisir le réel. Journal de bord, mars 2005*

Plutôt que d'abaisser le niveau de conception sous prétexte d'une culture qui serait éloignée de la communauté impliquée dans la création de l'œuvre, l'adaptation est de l'ordre d'un ajustement réalisé à travers la rencontre. Il s'agit de deux mouvements complémentaires nécessaires : se rapprocher dans un premier temps, puis s'éloigner afin de se retrouver soi-même. « L'art permet, plus que tout autre objet, de repenser, et parfois d'abandonner ou de renverser un certain nombre de postures, de routines, d'habitudes mentales » (Heinich, c1998). Je fais alors une contre-proposition à la commande initiale qui essaye à la fois de respecter la communauté et mon intégrité d'artiste. La conception établit des règles de jeu qui entraînent d'une part une vision globale donnant une direction unificatrice à la réalisation finale, et qui permettent d'autre part à la personnalité de chacune des personnes impliquées dans la création de transparaître. Je suis en quelque sorte auteure de « recueils de poésie », de recueils d'expressions

diverses selon les circonstances : murales, installations, etc.

*École St Benoît, Mirabel. On me confie un espace. Avec le concierge et son assentiment, je déplace les meubles, les tables, les chaises. Je les empile et crée un centre vide. Nous y installons un grand plastique, afin d'officiallement protéger le sol, mais surtout afin d'y établir une zone « sacrée », celle où seront posés les panneaux à peindre, où se déroulera la création.*

*Nous avons accroché la longue corde qui traverse toute la pièce, entre une fenêtre et l'armoire. C'est le « décor qui révèle le jeu » : des tabliers, une vingtaine de vieilles chemises joyeuses toutes tachées de peinture, y sont accrochées.*

*Sur un tableau, des reproductions de personnages de plusieurs continents, des détails de costume (souliers, dessins africains, col de dentelle), une marionnette d'ombre javanaise ; suspendus à une corde au-dessus des tabliers, un guerrier marocain, une poupée chinoise, des costumes de plusieurs pays : djellaba, tunique du Pérou, jupe écossaise, robes afghane et indienne, etc. C'est le matériel qui permet de sortir du prosaïque et de l'ennui. Sur des tables sont déposés les pots de peinture, des pinceaux, des chiffons, des crayons. Sous les tables sont rangées mes grandes boîtes nomades avec tout mon matériel. Je reconnais mon lieu, la classe est transformée. Journal de bord, 4 mai 2005.*

Je commence par « sculpter l'espace », c'est-à-dire à créer une forme d'« installation in situ » dont l'objectif est d'établir un lieu dédié à la création. Plus qu'une surface bien organisée, c'est une sorte de scénographie qui entraîne dans un espace mental ayant les caractéristiques essentielles de l'atelier de l'artiste. Il s'agit de « réenchanter » les sens, en recréant un « terrain vague<sup>3</sup> », c'est-à-dire un lieu fertile pour l'imagination provoquant une irrésistible envie de jouer. Indispensable déclencheur de poésie, cet espace met en marche, faisant résonner en l'autre l'état chantant, l'invitant ainsi à entrer dans une dynamique de création.

*Les fleurs de printemps se détacheront sur un fond. Un ciel ? Est-ce une surface bleue ? Comment dire les mouvements du vent, des parfums et des nuages, des tempêtes ou du calme, des atomes et de l'univers ? Journal de bord, 11 mai 2005.*

Ce territoire remodelé entraîne une faille dans les habitudes, afin de sortir du prosaïque. Avant un manque d'imagination, les stéréotypes sont un manque de connaissance de l'infinie réalité. Le souci du conforme, dépourvu de repères, conduit à toutes les erreurs d'identification<sup>4</sup>. Basé sur de l'ignorance, dominé par l'irrationnel, il est pris pour le réel<sup>5</sup>. En laissant voir la variété du réel, en se donnant le mal

<sup>1</sup> L'état chantant ressemblerait, selon Paul Valéry, à une sorte de communion amoureuse qui permettrait de sauter à pied joint dans l'aventure créatrice, stimulée par la vision lumineuse mais non définie précisément, des possibilités du projet et des défis de l'œuvre.

<sup>2</sup> Je peux également établir un lien avec ma pratique personnelle. Au C.R.A.N.E., (Symposium international en France à Veynarey-les Laumes, où j'ai été invitée en Juillet 2002) j'ai réalisé alors « des marches de reliance ». Au cœur d'un chaos, des escaliers, signes d'espace-temps et de rencontre des personnes, me donnent l'idée de faire, un jour, grimper des marches sur les murs...

<sup>3</sup> J'ai retenu cette image de « terrain vague » d'A. Mnouchkine du théâtre du Soleil, donnée lors d'une conférence à l'UQAM, le 31 mai 2001.

<sup>4</sup> Bourdieu (1979) développe cette problématique autour de l'attitude petite bourgeoise envers la culture. dans le chapitre 6 : La bonne volonté culturelle.

<sup>5</sup> Selon Hannah Arendt ces attitudes mentales sont même une porte ouverte au totalitarisme. « Elle constate les dangers de l'indifférence et du conformisme qui tend à déposséder l'homme de sa spontanéité et à le transformer en une fonction de la société » (Tremblay, 2002, p.95-96).

d'apporter une documentation riche, nous sommes renversés par la beauté et l'imagination absolue au sein même des plus simples éléments de la matière. Par un effet miroir, la singularité de chaque personne n'est alors plus perçue comme une menace, mais comme une précieuse richesse complémentaire. La concurrence de la comparaison se transforme en intérêt pour la différence, la personne ose ainsi être ce qu'elle est en créant à sa façon.

La rencontre de l'autre, qui se fait connaissance, nous aide ainsi à sortir un peu du prosaïque. Comme le dit Paolo Freire du Brésil : « La réalité oppressive fonctionne en contrôlant les consciences. Dans cette perspective, une action ne serait humaine que lorsqu'elle ne se séparerait plus de la réflexion » (Tremblay, 2002, p. 103). Chaque fois je me rends bien compte que nous échangeons sur des choses qui nous passionnent tous au plus haut point et dont l'expression mise en commun par l'art dans un projet unificateur, est particulièrement fertile. J'ai l'impression que se crée, par le projet de l'œuvre à réaliser ensemble, un lieu de dialogues « inutiles » et bouleversants parce que paradoxalement essentiels.

*L'enfant entre dans l'atelier et retire ses chaussures. Puis, en bon roi Dagobert, il enfle à l'envers un tablier choisi sur la corde. Chacun a immédiatement besoin de l'autre, concrètement, afin d'attacher son bouton, dans le dos. Journal de bord, 5 mai 2005*

Après avoir sculpté l'espace, il me reste à « sculpter le temps » en remodelant les rives de certaines habitudes. J'établis un autre rythme, une lenteur contemplative adaptée au caractère de chaque enfant, un silence attentif. Il est introduit par un rituel. Dès le départ, les premiers gestes symbolisent un changement de peau. Cette « mise-en-costume » signifie qu'il va se passer quelque chose de différent et qu'un rôle unique est donné à chacun. Le changement d'habit, même déchiré et taché, apporte une étrangeté qui permet d'ouvrir à des dépaysements, des possibilités, des permissions. Le rythme habituel peut donc être bouleversé.

*L'enfant danse la forme de sa branche ; ses mains et ses bras deviennent la plante, son corps se déploie. Dessinant dans l'air, imitant la fleur, il joue du virtuel avant d'oser les pinceaux. Rythme de la trille à trois pétales, trois sépales, trois feuilles, une valse à trois temps ! Une feuille, un rayonnement, des nervures dedans, dehors et des plages de soleil. Cerisier, mélèze et quantité de végétaux réinventés. Journal de bord, 11 mai 2005.*

Le corps reprend ses droits, la matière surgit, les sens s'affûtent : voir, entendre, sentir, toucher, bouger, danser. Que ce soit à quatre pattes, à genoux, avec la peinture, avec les pinceaux, on fait couler, jouer les taches, les lignes, les points, la pression, la caresse. On se déplace, on observe, on s'allonge. Se pencher sur ce que l'on observe, sur ce que l'on réalise, sur ce que l'autre à côté crée aussi, devenir tout proche, prochain.

*Un lion est introduit au programme des personnages du monde. En effet, ce jour-là, un des enfants refuse de faire quoi que ce soit. Il est prostré devant sa feuille, passif. Aucun pays, ni costume, ni posture ne parvient à l'inspirer : il est contre. Tout simplement. Je lui dis qu'il peut dessiner ce qu'il veut. Il ose alors esquisser un*

*lion que j'accueille dans la murale. Je le place à côté d'un chevalier peint par un des enfants les plus grands de la classe (ils ont entre 11 et 13 ans). Mon « rebelle » débloque alors, très fier de travailler à côté d'un élève aussi prestigieux. Je raconte que « le chevalier apprivoise le terrible lion ». Une histoire est improvisée immédiatement justifiant le revirement, l'évolution de la perspective. Journal de bord, 10 mai 2005, 10h30.*

Une direction générale est donnée. Ce cadre crée paradoxalement une grande liberté qui laisse place aux pérégrinations personnelles, poussées loin. Le noyau des règles donne une place aux dérogations pour l'œuvre. Ce sont de riches bifurcations nécessaires qui sont entraînées par des situations particulières, par ce qui se passe dans le présent et qui est, par essence, imprévisible dans sa totalité.

*Il est 8hr 30. Les enfants vont arriver pour réaliser le projet. On m'affirme qu'ils ne savent pas dessiner, on m'apporte des croquis décalqués. On me souffle qu'ils ne peuvent pas travailler ensemble, que je devrais les prendre un par un. On me certifie qu'à 11hr, l'effet des médicaments diminue et que certains ne pourront pas participer à cause des crises. La professeur titulaire est absente, ils seront donc encore plus nerveux qu'à l'habitude. Journal de bord, 10 mai 2005, 8hr30.*

On entre dans le terrain vague qui ouvre « la part du gauche ». Cela signifie qu'un temps est dédiés aux croquis, cet amas fertile comme fondement à la réalisation de l'œuvre. Le rôle des enfants est d'observer, d'oser essayer, de jouer. Mon rôle est d'encourager l'esquisse, le ratage, l'imperfection : ce qui semble gauche. Ma responsabilité est également d'ôter les outils de contrôle comme l'efface, l'idée de réussir, l'identique, le prévisible, la recette. J'affirme la valeur de la maladresse, des dispersions et des vagabondages rapides. C'est le lieu du génie, foncièrement imprévisible au cœur des essais qui en sont le terreau. Le brûlant, l'imagination et la trouvaille, sortent du tiède, du nébuleux, des ratages ; rarement du contrôlé, décalqué, coloré, préétabli, séduisant.

*Bien sûr il a fallu au départ beaucoup rassurer les enfants sur leurs capacités. « C'est moi l'artiste, la spécialiste, c'est moi qui sais que ton dessin a beaucoup de mouvement et de force. Si tu ne me crois pas et que tu préfères croire ceux dont ce n'est pas le métier tant pis pour toi ! ». Je les gronde afin qu'ils croient un peu en eux à travers mes références artistiques. Mais cette danse heureuse de la création, des croquis à la peinture, seul et ensemble, est absolument à contre-courant du prévisible. En effet, les calamités que l'on m'avait prédites ne sont pas au rendez-vous. Il plane plutôt un silence attentif au cœur même de leurs fragilités, une curiosité, beaucoup de plaisir. Ils sont inspirés par les éléments apportés, recommencent certains dessins, adaptent patiemment les personnages en fonction de l'ensemble. Selon les critères de l'art, leurs ébauches sont très personnelles et expressives. Ils sont 5 ou 6 à travailler, observer, dessiner, peindre sur un même panneau. Leurs personnages doivent se donner la main, ils s'entendent, s'entraident à finir le travail en y intégrant des détails, participent au rangement, vont jusqu'au bout. Ceux-là mêmes qu'on m'avait dépeints comme incapables de tels gestes et de telles attitudes. Journal de bord, 10 mai 2005, 14hr30.*

Je sors mon « œil périscope » pour sentir au milieu de la mer des croquis ce qui est personnel à l'enfant, original, ce qui dans l'œuvre sera le matériau, le geste nécessaire à l'ensemble. Mettre tel enfant à tel endroit

dans la murale, en lien avec le travail de tel autre enfant, en miroir, en contraste, en famille, construit l'œuvre. Je peins avec la main de l'enfant, je chorégraphie leurs gestes, les organise. Ils sont comme des danseurs qui animent la chorégraphie qui, à son tour encourage l'élan de leur caractère particulier.

*Deux classes d'adaptation scolaire, des garçons entre 11 et 13 ans classés TC (troubles de comportement) participent à la réalisation de la murale. Ils ont un horaire et un rythme particulier qui les exclue des autres enfants de l'école : récréations, dîner, arrivée et départ, tout est à part, décalé. La murale par son aspect collectif leur permet d'incorporer avec panache la collectivité sociale dans laquelle l'intégration me semble factice. Journal de bord, 10 mai 2005, 7hr30.*

Trace permanente, une œuvre est laissée dans la communauté. Accrochée au mur, elle transforme l'espace et plus encore elle diffuse subtilement ce qu'elle porte furtivement. Elle répète tous les jours, une certaine beauté de chacune des personnes ayant participé à sa réalisation, changeant parfois leurs positions dans le regard des autres. Il se crée un « effet de distanciation<sup>1</sup> » qui touche aux mécanismes relationnels, liés aux perceptions de l'autre et aux pouvoirs que le regard dévisage. Il arrive que certains visages soient renversés, découverts différemment, ce qui est toujours imprévu au départ du projet.

*Monique, j'ai la création heureuse. Cela ne veut pas dire que ça ne m'angoisse pas certains jours. J'ai du plaisir à l'exubérance, à aller au-delà de ce qu'on croyait être capable de faire, à sortir de toutes les prévisions. J'aime partir en plein bois, curieuse, droit devant, entre deux rochers fascinants, je veux dire en pleine communauté, là où un appel inattendu m'attire. Marcher avec un bruit de feuilles mortes qui craquent.*

*J'aime préparer ces projets, créer des liens, concevoir les maquettes, les couleurs, ces mises en scène pédagogiques, ces chorégraphies ouvertes au surgissement des gestes, ces recueils qui attendent les « poésies » à venir, ces structures qui rassemblent et permettent à chacun d'être soi.*

*Une envie irrationnelle m'emporte hors de toute sécurité et pourtant je sais que ce désir me protège. Il me protège peut-être de l'ennui, du non-sens, du factice ? Les matériaux utilisés pour l'œuvre sont animés. Tous les corps, toutes les vies des personnes sont porteurs de magnifiques et fragiles différences, à affirmer, à laisser être. Les autres matériaux, bois, peintures, tissus, sont des surfaces d'inscription pour les traces, des prétextes qui nous tirent ensemble vers ces œuvres visées. Fin de lettre à Monique #2, journal de bord, 22 mai 2005<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> En lien avec ce que désire Brecht au cœur même du jeu théâtral, la « distanciation » permet de prendre le recul au moment même de ce que l'acteur affirme. Cela permet ainsi de développer un esprit critique par rapport à ce qui semble juste, établi, immuable. Dans le cas de ma pratique, il semble y avoir une certaine parenté d'esprit, sans toutefois utiliser les procédés de Brecht.

<sup>2</sup> Cette lettre sert de matériel à la réalisation d'une vidéo commandée par ma co-directrice de doctorat, Monique Régimbald-Zeiber. Il y sera question de la textualité à l'œuvre dans ce contexte.

## CONCLUSION AVEC UNE PERSPECTIVE THÉORIQUE ET SOCIALE : ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR LES LIENS ENTRE L'ART, LA SOCIÉTÉ ET LE POLITIQUE

À l'inverse de ce que dit Michaud (1997, p. 61), la *participation culturelle* vue sous l'angle de ma pratique telle qu'explicitée ici, est loin d'ajouter à la *cacophonie* en dispersant les repères. À l'opposé d'une *esthétique de la distraction* (entendue au sens de loisir et d'inattention), j'y retrouve des *expériences auratiques de l'authenticité*. Un mode d'attention reconquis, une lenteur, l'arrêt et la concentration se substituent alors aux *expériences de distraction engendrées par la consommation d'œuvres [...] continuellement reproduites et diffusées* (Michaud, 1997, p. 65).

Je conclus avec Thomas Mann sur le paradoxe de l'incapacité pour l'artiste *de résoudre l'insoluble et d'abolir le lien indénouable entre l'art et la politique* (1973, p. 306). En effet, le politique s'infiltré dans l'œuvre, au cœur même de la dynamique de création, avec ses jeux, ses hasards et ses éclats de rire qui abordent les choses les plus graves. N'est-il pas question de morale par excellence lorsque l'artiste « *améliore* » le monde *par de tout autres moyens que l'enseignement éthique, c'est-à-dire en fixant la vie du monde, [...] et faisant affleurer, à travers cette apparence, ce que Goethe appelait « la vie de la vie », l'esprit* (1973, p. 299).

Mann aborde la notion de *bonté* que l'on peut interroger comme *beauté*. *À parler franc : [...] je crois à la bonté qui peut exister sans foi et précisément dériver du doute* (1973, p. 310). Il précise le concept de bonté qu'il sépare d'un quelconque objectif moralisateur, en concevant l'art comme un *enjouement où la haine et la sottise s'abolissent, un enjouement qui libère et unit. Sans cesse renaissant dans la solitude et soucieux de donner un sens, il n'a jamais pu empêcher les plus sanglants non-sens. Il ne constitue pas une puissance [...]. Et pourtant, il est le paradigme de tout effort vers la perfection* (1973, p. 311). Je retrouve la notion de bonté accordée à la beauté dans la réflexion d'un homme vivant dans la plus grande des misères, qui raconte son expérience : *le plus beau que j'ai vécu de toute ma vie [...] c'est la grande pièce de théâtre que nous avons montée le 17 octobre 1987. J'étais dedans. Mes jambes en tremblent encore. [...] Rien n'est beau sans la bonté* (De Vos van Steenwijk, 1997, p. 3). Je réentends encore le témoignage de ce garçon de 12 ans en larme après la première de « notre spectacle... L'enfant pleurait par ce que, disait-il, *c'était trop beau*. Et précisant ce qu'il voulait dire par beauté, il ajouta : *Au début, on était tous les uns contre les autres, mais là on était tous ensemble, c'était trop beau, je vais en parler toute ma vie...*

Cette *bonté* rejoindrait certainement la notion de mouvement par lequel il est possible d'*être-avec* (Nancy, 2000, p. 23). *L'art qui relie* déplace dans l'espace public l'atelier et le lieu de diffusion. Il s'agit d'une rencontre, d'une vision, de façons de faire et de penser qui sont partagées et induites par le jeu de la création. L'art semble alors se faire laboratoire pour

de nouvelles possibilités d'existence, car il invente d'autres façons de voir et de regarder le monde, donc d'autres façons de le penser [...] ce qui peut ouvrir de nouveaux chemins dans la densité opaque du monde (Onfray dans Porter, 2005).

## RÉFÉRENCES

- Arendt, Hannah, 1961, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy.
- Arendt, Hannah, 2000, *La philosophie de l'existence : et autres essais* (Essays in understanding : 1930-1954), Paris, Payot.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction ; critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- De Vos Van Steenwijk, Alwine, 1997, « Éditorial : La beauté, il faut être dedans », *Revue Quart Monde : Le beau, chemin vers soi*, no 164.
- Freire, Paulo, c1980, *Pédagogie des opprimés*, suivi de *Conscientisation et révolution*, traduit du brésilien, Paris, La Découverte/Maspero.
- Heinich, Nathalie, c1998, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Mann, Thomas, 1973, *L'artiste et la société*, Paris, Grasset.
- Michaud, Yves, 1997, *La crise de l'Art contemporain*, Paris, PUF.
- Nancy, Jean-Luc, et Chantal Pontbriand, 2000, « Un entretien », *Parachute*, l'idée de communauté, Vol. 1, no 100, p. 14-31.
- Porter, Isabelle, 2005, « Excès de provocation », *Le Devoir*, 30 mai.
- Tremblay, Joëlle, 2002, *L'art qui relie : un mode de pratique artistique dans la communauté*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Montréal, Université du Québec à Montréal.

## Projet QU'EN DIRA-T-ON? Le théâtre au service de la communauté

par Ilia Castro<sup>1</sup>

*Qu'en dira-t-on ?* est un projet d'intervention théâtrale créé dans le cadre du programme IPAC (Initiative de partenariats en action communautaire, issu du gouvernement fédéral) en partenariat avec le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) dans un but de prévention de l'itinérance et de l'exclusion. La question centrale abordée dans cette communication est la suivante : comment créer les conditions et l'espace pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ? Le projet *Qu'en dira-t-on ?* propose d'utiliser le théâtre comme outil d'intervention avec des groupes de personnes marginalisées et exclues de la société dans un but de prise de parole et d'appropriation de leur réalité.

Avant d'atteindre le cœur du projet *Qu'en dira-t-on ?*, je commencerai par présenter le Théâtre des petites lanternes, organisme qui met le théâtre au service de la communauté, afin de situer le lieu d'émergence de ce projet. Ensuite, j'exposerai le contexte dans lequel ce projet a été créé pour mettre en perspective sa pertinence. Par la suite, je détaillerai certains aspects du projet pour comprendre en quoi il consiste exactement : les principaux objectifs, la démarche, les impacts et les résultats. Et enfin, dans la conclusion seront soulevées les forces et les limites du projet.

### LE THÉÂTRE DES PETITES LANTERNES

Le Théâtre des petites lanternes (TPL) est un organisme sans but lucratif née en 1998 qui, depuis l'an 2000, est reconnu comme organisme de bienfaisance et entreprise d'économie sociale. Il est originaire de l'Estrie, région située au sud-est de la province de Québec au Canada.

Le Théâtre des petites lanternes privilégiant la démocratisation du théâtre et ayant des préoccupations sociales s'est donné comme mission et mandat artistique de : « sortir régulièrement des salles de théâtre, occuper des lieux favorables à d'autres rencontres avec le public. Notre travail artistique veut rapprocher le théâtre de la communauté et créer un tissage entre les humains, les milieux, entre les cultures<sup>2</sup>. »

<sup>1</sup> Ilia Castro est comédienne dans ce projet. Étudiante en maîtrise de sociologie, Université du Québec à Montréal.

<sup>2</sup> Esther Bourgeois, en collaboration avec Angèle Séguin et Sylvia Rolfe, 2004, *Lumières sur des jardins inconnus*, Théâtre des petites lanternes, Sherbrooke, Québec, p. 120

Afin d'accomplir sa mission, ce théâtre crée des pièces qui concernent des thématiques liées à des préoccupations sociales. Il développe également des créations avec différents milieux afin d'utiliser le théâtre comme « médiateur, catalyseur, transformateur, développeur<sup>1</sup>... » *Qu'en dira-t-on ?* en est un exemple. Le Théâtre des petites lanternes offre aussi des formations, donne des conférences et fait des publications de ses productions.

## CONTEXTE

Le projet *Qu'en dira-t-on ?* a vu le jour dans un contexte particulier. Dans l'an 2000 le Collectif de Recherche sur l'Itinérance, la pauvreté et l'exclusion sociale (CRI<sup>2</sup>) du département de sociologie de l'UQAM démontre que l'itinérance, phénomène d'exclusion sociale et de marginalité, est en croissance depuis la dernière décennie. Ce phénomène se manifeste par l'accroissement du nombre de personnes touchées dans les grandes villes mais de plus en plus en région ; la diversification des groupes touchés (femmes, familles, personnes âgées, jeunes, autochtones, immigrantes) et l'aggravation et la combinaison des problèmes associés (accidents, traumatismes divers, violence, difficulté d'adaptation et d'insertion, isolement social, maladies physiques et mentales).

Les études rapportées par le CRI ont influencé la compréhension du phénomène de l'itinérance au Québec, l'insérant dans un cadre d'analyse socio-économique où la rupture des liens sociaux, la mondialisation et le retrait du gouvernement sont des éléments fondamentaux de cette problématique.

Cette réalité frappante a provoqué une grande mobilisation de la part des acteurs oeuvrant dans ces milieux, ainsi qu'une reconnaissance politique par le biais de mesures et de programmes financés par le gouvernement. L'IPAC (Initiative de Partenariats en Action Communautaire) en est un exemple.

La crise du lien social, inscrite au cœur de nos sociétés contemporaines, est donc très présente non seulement dans les grandes métropoles mais aussi en région. C'est aussi le cas en Estrie. C'est ainsi que plusieurs organismes sherbrookoïses qui travaillent avec des personnes touchées par la maladie mentale, l'alcoolisme, la toxicomanie, la judiciarisation, la violence et le suicide sont concernés par des problèmes d'itinérance et d'exclusion.

Le Théâtre des petites lanternes, avait quant à lui déjà abordé la problématique de l'itinérance et de l'exclusion en 1999, dans sa pièce *Les lanternes oubliées*

<sup>1</sup> Angèle Séguin, 2000, *Un théâtre rassembleur ou une goutte d'huile dans l'engrenage*, Conférence, Université Laval, Québec, 26 octobre 2000, p. 14

<sup>2</sup> Collectif de Recherche sur l'Itinérance, la pauvreté et l'exclusion, Danièle Laberge (dir.), 2000, *L'errance urbaine*, Ste-Foy, Québec, Éditions Multimondes, 439 p.

ou *Allégorie d'une planète en quête de lumière* d'Angèle Séguin, directrice artistique et dramaturge. Cette pièce mettait en scène l'errance de l'âme humaine à travers quatorze personnages issus de la rue et de différents coins du continent américain (Nord et Sud).

Étant donné les demandes réitérées de cette pièce et l'impossibilité de la maintenir en vie pour des raisons de coûts, un projet d'extraits de la pièce *Les lanternes oubliées* est né. La première expérience de création en « extraits croisés<sup>3</sup> » a été réalisée avec des jeunes de l'organisme Coalition pour le travail de la rue, lors des Journées de la culture 2002. Cette initiative a donné lieu au projet *Qu'en dira-t-on ?*.

## PROJET QU'EN DIRA-T-ON?

Le Théâtre des petites lanternes a proposé à différents organismes communautaires oeuvrant auprès de gens touchés par l'itinérance et l'exclusion, d'utiliser l'intervention théâtrale comme outil de prévention complémentaire à leur propre travail. À la base de cette proposition, on retrouve le théâtre favorisant l'expression, renforçant l'estime de soi et la capacité de s'affirmer.

### *Les principaux objectifs*

Les principaux objectifs associés au projet sont les suivants :

- Favoriser « l'empowerment » des individus face aux réalités qu'ils vivent.
- Créer les conditions et l'espace afin de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas.
- Aboutir à une création théâtrale qui sera présentée sur la place publique.

### *Approche et démarche*

Pour atteindre ces objectifs le Théâtre des petites lanternes s'est basé sur l'approche et la démarche qui suivent.

Une fois que les accords entre le théâtre et les organismes ont été établis, l'organisme partenaire choisit un des extraits issu de la pièce *Les lanternes oubliées* : *Les chercheurs d'or* ; *Miroir de prière* ; *Refuge* ; *Du temps, c'est pas ce qui manque* ; *St-Jacques un jour*, *St-Jacques toujours*. Ces extraits touchent des sujets concernant ces femmes, ces hommes, ces jeunes errants, marginalisés de la société. Ils racontent leur manière de voir le monde, dévoilant leur âme ; « ce qui les habite intérieurement, ce qui n'est jamais nommé, ce qui nous n'entendons pas et ce que nous n'oserions jamais leur demander<sup>4</sup> ».

<sup>3</sup> Extraits-croisés : Il s'agit de jouer un « extrait » de la pièce face à un groupe-public. Cet extrait servira de déclencheur à une création de la part de ce groupe, animé par un des comédiens. Par la suite, les deux créations seront présentées au grand public.

<sup>4</sup> Angèle Séguin, 2000, *Un théâtre rassembleur ou une goutte d'huile dans l'engrenage*, Conférence, Université Laval, Québec, 26 octobre 2000, p. 3.

**Trois grandes étapes** jalonnent le projet qui s'étale, généralement, sur une durée de trois semaines :

1. Représentation de l'extrait choisi par l'organisme partenaire.
2. Travail de création d'une courte pièce avec le groupe ayant décidé de participer.
3. Représentation publique de deux extraits.

Le développement de chacune de ces étapes est proposé dans ce qui suit.

1. Présentation de l'extrait choisi par l'organisme partenaire

Nous, comédiens-animateurs, jouons l'extrait choisi chez l'organisme partenaire face à un public composé principalement de leurs usagers. Une fois la représentation finie, nous discutons avec le public afin d'établir un premier contact, d'avoir un feedback sur la pièce. Il s'agit d'inciter leur participation au processus de création mettant en scène une courte pièce à partir de l'extrait vu.

2. Travail de création avec le groupe ayant décidé de participer

Un des comédiens-animateurs rencontre le groupe de l'organisme partenaire intéressé par la participation à une démarche théâtrale. L'objectif est de créer une courte pièce à partir de l'extrait joué. En fait, cet extrait servira de déclencheur. Leur création pourra prendre n'importe quelle forme. Plus précisément, une forme qui leur soit propre. Les portes sont franchement ouvertes pour exploiter les habiletés, les talents des participants et jouer avec leurs envies (danse, musique, décors, éclairages). À partir d'exercices, de jeux théâtraux et d'un partage de réflexions concernant l'extrait, du matériel propice à la création théâtrale du groupe commence à émerger. Très souvent, la réalité du groupe fait alors surface mettant en scène leurs révoltes, blessures, regrets, ce qui les oppresse. On peut assister à une dénonciation des injustices subies, ainsi qu'à l'expression des joies et des rêves... Ce qui permettra une prise en charge de cette même réalité.

L'animateur, avec une grande sensibilité, sera à l'affût de tout ce qui se dit, de tout ce qui se passe, de tout ce qui transpire, afin de trouver le fil conducteur permettant de mettre en scène la parole des participants. Le travail de l'animateur requiert une grande finesse : saisir ce qui est présent, créer les conditions pour que la parole et la création émergent, et proposer une structure scénique qui laisse toute place à l'expression des participants. Par la suite, conjointement avec le groupe, les personnages seront déterminés. Un canevas peut-être établi, ou l'écriture du texte réalisée. Après quelques répétitions et ajustements, le groupe sera prêt à jouer sa création pour la semaine suivante. Cette étape dure, en générale, une journée.

3. Représentation publique de deux extraits

C'est la grande journée : fébrilité et excitation sont au rendez-vous ! Une représentation composée de

deux courtes pièces (notre extrait, le déclencheur et la création du groupe de l'organisme partenaire) aura lieu face à un public que l'organisme aura choisi. Il peut être composé de gens de leur milieu, de décideurs, du grand public. La représentation sera suivie d'un échange avec ce public. L'échange donne lieu au partage des impressions ressenties entre le public invité, les comédiens professionnels et amateurs, les intervenants de l'organisme, et les responsables du théâtre.

### **Spectacle de clôture**

Ce type d'intervention a eu un accueil fort positif et enthousiaste de la part de tous les participants. Bien que l'accent n'a pas été mis sur la qualité artistique de la pièce créée sinon sur le processus de création, la force des sujets abordés ainsi que de la parole livrée ont incité La Table de concertation sur l'itinérance à Sherbrooke et le Théâtre des petites lanternes à organiser une soirée de clôture du projet *Qu'en dira-t-on ?*.

Cette soirée, organisée en collaboration avec les onze organismes partenaires et tous les participants a donné lieu non seulement au spectacle sinon à une journée entière de partage, de solidarité et de coopération émouvantes. Le spectacle a été retentissant, nos extraits s'alternaient avec leurs créations, leur parole. Au Vieux Clocher de Sherbrooke, il y avait 327 spectateurs ce soir de mai 2003. Un des spectateurs dira *C'est vrai que cela ouvre le cœur prisonnier de nos préjugés. À quand la liberté ?*

Ce commentaire, entre tant d'autres, nous laisse entrevoir l'impact et l'utilité de ce type d'intervention. Puisque mieux comprendre l'itinérance, mieux faire connaître cette réalité parmi la population est un enjeu important mais aussi un pas vers l'inclusion.

### **IMPACTS**

#### **Pour les participants**

*« Je me suis senti prendre mes ailes, m'envoler comme un cerf-volant ». (Un jeune de l'organisme Tremplin 16-30)*

Parmi les impacts du projet chez les participants, on note les éléments suivants :

- Amélioration de l'estime de soi.
- Fierté de leur réalisation personnelle, d'avoir surmonté un grand défi.
- Développement d'un sentiment d'appartenance au groupe, de solidarité avec ses pairs.
- Plaisir d'avoir fait rire les gens, d'avoir ce pouvoir.

#### **Pour les organismes**

Parmi les impacts du projet chez les organismes, on relève les éléments suivants :

- Développer un nouveau type d'intervention
- Se faire connaître
- Avoir de la crédibilité
- Créer des rapprochements avec ses voisins



- Sensibiliser la population

## RÉSULTATS

Concrètement, nous avons travaillé en partenariat avec 17 organismes communautaires ; avons joué 12 « extraits » dans des organismes partenaires (258 spectateurs) ; avons réalisé 11 « extraits-croisés » présentés au grand public (509 spectateurs) ; auxquels aura succédé un spectacle de clôture destiné au grand public (327 spectateurs).

En outre, cinquante-huit (58) personnes qui n'avaient jamais fait de théâtre ont vécu une journée de création théâtrale sous la direction d'un comédien-animateur et ont présenté cette création devant un public.

Pour ce projet, cinq extraits de la pièce *Les lanternes oubliées* ont également été créés dans lesquels sept comédiens se sont impliqués<sup>1</sup>.

## CONCLUSION

La question centrale abordée dans cette communication était : comment créer les conditions et l'espace pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas ?

*Qu'en dira-t-on ?* est un projet créé par le Théâtre des petites lanternes, organisme bien ancré et impliqué dans sa communauté, originaire de Sherbrooke, Québec. Le TPL propose aux organismes touchés par des problèmes d'itinérance, de pauvreté et d'exclusion d'utiliser le théâtre comme outil d'intervention complémentaire à leur travail afin de mettre en scène la parole de ses usagers.

Le TPL à travers ce projet fait non seulement émerger cette parole qui traduit la réalité des personnes marginalisées de la société mais crée aussi un événement qui par le fait même permet de réunir les membres des organismes avec leurs proches, leur voisinage, ainsi que les décideurs et le grand public. Tout ce public se trouvera confronté, au travers de la représentation des « extraits-croisés », au travail réalisé par le groupe ainsi qu'à sa parole, à sa réalité.

La représentation est un moment clé dans la stratégie visant à donner la parole aux exclus. Le TPL associé aux organismes communautaires crée les conditions favorables à l'émergence d'un « cri du peuple » lors de la représentation, face auquel il serait difficile de rester indifférent. La représentation peut alors servir d'élément déclencheur à une prise de conscience de la parole des exclus. Cette prise de conscience offre alors la possibilité de se matérialiser sous forme d'actions concrètes.

Dans cette expérience, le TPL, associé aux organismes communautaires, assure la fonction de médiation. Il participe en effet à la création d'espaces et de temps dans lesquels se trouveront réunis, au

centre d'un événement mettant en scène la parole des exclus, des intervenants oeuvrant auprès des organismes, ainsi que le grand public et des décideurs.

De leur côté, les comédiens-animateurs jouent le rôle de « facilitateur ». Ayant la conscience des enjeux sociaux, ils travaillent directement avec des personnes marginalisées. En faisant appel au potentiel créateur de ces personnes, à leur être profond, ils favorisent l'émergence de leur parole, mettant à profit leurs habiletés pour les amener à se dépasser et à s'affirmer afin de produire une création tout en la présentant sur la place publique. Ce processus permet aux individus de s'approprier les réalités qu'ils vivent et de se découvrir sous un autre jour. Il est important de souligner que l'accent est plutôt mis sur le processus de création que sur la performance artistique.

À mes yeux, pour l'ensemble de ces raisons, ce type d'intervention est efficace, riche et positive. Néanmoins, il me semble que le fait qu'elle soit de courte durée, limite sa portée. En revanche, la présence continue des organismes communautaires permet d'entretenir la flamme qui s'est allumée.

Le théâtre ne peut à lui seul changer le monde. Il peut néanmoins, comme l'illustre ce projet, se présenter comme un vecteur d'émancipation, encourager le tissage de liens entre les différents acteurs de la communauté, et participer à la sensibilisation de la population aux réalités des exclus. Il reste à savoir, à long terme, si ce type d'intervention peut provoquer des changements concrets tant au niveau des individus qu'au niveau décisionnel.

<sup>1</sup> Sylvia Rolfe et Nicole Charette, *Bilan final du projet « Qu'en dira-t-on? »*, Sherbrooke, Québec.

## Le mouvement culturel du printemps 2005

par Joel Nadeau<sup>1</sup>

L'action était planifiée au quart de tour. En plein milieu d'une nuit du mois d'avril 2005, entre deux rondes des policiers, une trentaine de personnes arrivent à la course sur le terrain du parlement de Québec, avec de bâtons de bois et de cubes rouges. En moins de quatre-vingt-dix secondes, les têtes des statues sur le parlement sont toutes « encubées ».

Le geste est à l'image de la mobilisation étudiante dans laquelle il a été posé : **éphémère**. Une demie-heure plus tard, les cubes avaient tous été enlevés par les employés du parlement et la seule trace qui persiste reste le souvenir du moment. Il s'agit d'une action qui illustre l'état d'esprit qui régnait durant la grève étudiante : tout devenait possible, l'art prenait une dimension qui nous était inconnue et le quotidien était suspendu pour laisser place à une intensité d'envergure. Un univers de possibles était ouvert, nous étions sur le terrain de l'expérimentation à tous les niveaux et une idée dominait : animer, voire déstabiliser la scène politique.

Il y avait près de trente ans que l'art et la culture n'avaient pas cohabité si étroitement avec le politique et le militantisme et le tout s'est déroulé d'une manière très novatrice. Est-ce le symbole d'une importante étape que franchit le mouvement étudiant ? Bien que cette volonté créatrice soit une tendance forte au coeur de l'élan altermondialiste, s'agit-il d'une particularité définitivement inhérente aux luttes sociales actuelles ou d'une série de gestes disparates, spontanés, fragmentaires et sans lendemain ?

L'action culturelle aura-t-elle besoin de ces momentums politiques pour se renouveler ? Le mouvement social que l'on voit naître pourrait-il évoluer sans l'art ? Quel est ce nouveau rapport que l'on peut tisser entre l'action culturelle et la société dans laquelle il se joue ?

\* \* \*

Au printemps 2005, la surprise a secoué tout le monde, incluant les initiateurs de la grève. Une coupure dans les prêts et bourses est devenue l'élément déclencheur d'un vif débat qui a occupé la quasi-totalité de l'espace sociopolitique et médiatique durant plus de deux mois<sup>2</sup>. Rapidement et pour un nombre important de personnes, nous nous sommes

<sup>1</sup> Joel Nadeau est étudiant au baccalauréat en Animation et recherche culturelles.

<sup>2</sup> Cette grève étudiante est celle qui a été le plus médiatisée de l'histoire québécoise. L'équipe de communication de l'UQAM a joué un rôle majeur.

éloignés de la lutte d'origine en nous rapprochant du coeur d'un débat essentiel, c'est-à-dire, ce « savoir en otage » et cette « société à la dérive ». L'éducation comme responsabilité collective et bien commun, lieu de critique et de transformation sociale et culturelle, espace de débat et d'innovation, champ libéré de toute instrumentalisation aux strictes fins du marché et de cette fausse nécessité de la compétitivité et de la croissance perpétuelle, voilà ce qu'une large part du mouvement étudiant a cherché à défendre, bien au-delà d'une guerre de chiffres.

Avec l'évolution de la grève étudiante, les débats se sont élargis et nous avons rapidement saisi les limites, d'une part, de la lutte sectorielle, mais aussi, les limites d'une structure organisationnelle lourde, dépassée et inadaptée, tant du côté de la FEUQ<sup>3</sup> que celui de la CASSÉÉ<sup>4</sup>. Ajoutons au contexte la prédominance de l'aspect médiatique et la lutte perpétuelle qui se jouait pour qu'un discours plus radical<sup>5</sup> gagne en crédibilité et se démarque des stratégies communicationnelles déployées d'un côté par le gouvernement qui cherchait la résolution d'une crise majeure et, de l'autre, par une fédération étudiante qui agissait en bon syndicat corporatiste déchu. Se dessinait devant nos yeux la complexité d'un système social qui se montre immuable, infatigable, inatteignable et surréaliste, mais qui est en réalité essoufflé, stagnant, fragile et confronté à ses propres limites.

Plusieurs portent la préoccupation de redéfinir nos structures sociales ou du moins d'y interagir pour explorer de nouvelles voies d'expression et d'action citoyenne. Ils entreprennent à cet égard un militantisme actif ou restent alertes pour, ponctuellement, participer aux diverses mobilisations, moyens de pression ou l'élaboration d'alternatives. Nous restons dans le champ de l'exploration, de l'instabilité et du tout à construire, et nous osons croire que cet état n'est que transitoire, que les réseaux de solidarité se tissent lentement mais sûrement, et que l'action collective représentant une réelle masse critique capable d'interagir avec cette réalité vers une profonde transformation sociale n'est qu'une question de temps. La question qui se pose est de savoir si, en dehors des momentums politiques, au cours desquels nous retrouvons cette confiance, un tissu social est effectivement en cours d'émergence et de consolidation.

<sup>3</sup> Fédération étudiante universitaire du Québec

<sup>4</sup> Coalition de l'Association pour une solidarité syndicale étudiante élargie

<sup>5</sup> Rappelons la définition du mot radical : aller à la racine des problèmes. Au ministre de l'éducation, Jean-Marc Fournier, qui déclarait refuser de négocier avec la franche radicale du mouvement, nous répondions que le gouvernement refusait, une fois de plus, d'approfondir le débat social.

On a eu le sentiment, un court instant, que l'élan lancé était irréversible et que nous étions définitivement en marche vers une réappropriation de nos structures sociopolitiques. À la mi-avril, à la sortie des assemblées générales qui mettaient fin au plus long mandat de grève générale illimitée que les institutions d'enseignement ont connu, nous pouvions lire sur toutes les lèvres une même question dont la réponse reste encore aujourd'hui incertaine : « Et qu'est-ce qui va arriver, maintenant ? »

La grève s'est révélée être un échec au niveau des revendications, mais une avancée extraordinaire à plusieurs niveaux. Ce qu'il faut retenir du printemps 2005, c'est ce moment d'initiation à la démocratie participative, l'éveil d'une conscience collective, la naissance d'une génération politique, la construction d'un tissu social, l'élaboration d'un discours politique et la manifestation d'une volonté de fer qui persistent... Mais qui ne se concrétisent pas en action concrète comme nous pouvions le souhaiter. Comme l'a pensé un ami qui traçait un portait de l'insatisfaction qui se généralise dans l'ensemble des secteurs de la société alors que chacun poursuit la défense de ses intérêts propres : « On dirait que tout le monde attend après tout le monde. »

\* \* \*

Nous refusons d'en rester à la simple supposition pessimiste que les structures démocratiques soient si lointaines et les charpentes du pouvoir si complexes que nous sommes sans voix et sans marge de manoeuvre. Nous apprenons à définir le rapport entre l'individu et la société et l'influence potentielle de la mobilisation populaire : des événements comme le Sommet des Amériques à Québec et la grève étudiante du printemps 2005 sont des moments propices à ces apprentissages. En outre, nous avons à renouveler constamment nos pratiques et à réfléchir sur la nature de nos actes, puisqu'il est question d'une nouvelle génération politique mais aussi parce que l'essence de la lutte est en mutation constante. Malgré les remises en question qui peuvent subsister au lendemain de la grève étudiante, nous devons admettre qu'à ce niveau, une étape importante a été franchie.

À mes yeux, ce pas de géant, c'est l'aspect culturel et artistique qui s'est marié à l'action politique et qui est venu l'alimenter.

Je ne ferai pas ici l'inventaire et la description des gestes qui ont été posés à ce niveau. Il importe de signaler quelques faits marquants :

- la formation du Rassemblement des artistes très sensibilisés (les RATS) et du Parti néolibéral ;
- la lecture d'un manifeste en pleine séance de la Commission Gomery accompagnée d'une performance artistique ;
- les innombrables interventions qui ont coloré les manifestations ;

- l'organisation d'une *Nuit de la création générale illimitée* dans les murs de l'UQAM ;
- des clips vidéo de fous rires collectifs captés en pléines assemblées générales en guise de réponse au ministre Fournier ;
- les diverses actions d'*incubation* ;
- les nombreuses interventions de théâtre invisible dans les métros et rues de la ville, etc.

Il faut signaler aussi l'importance qu'a pris le phénomène du carré rouge en tant que symbole d'appui à la lutte étudiante. Cette action culturelle très simple a rapidement pris une ampleur majeure à l'échelle nationale et nous a démontré à quel point l'identification à une cause peut contribuer à sa crédibilité. En moins d'une semaine, l'appui de la population n'était plus qu'une question de sondage, elle était visible et indéniable.

À un premier degré, on peut constater à quel point ces actions sont venues animer la grève. Le Québec, habitué au regard sensationnel des médias de masse qui oriente l'attention sur les rares gestes de violence, voyait un mouvement imaginaire, vivant et festif. Durant plus de trois semaines, les pages couvertures des différents quotidiens montraient des photos fortes et évocatrices, des instants créatifs captés dans le vif de l'action. Il s'agissait d'une image, que les étudiants reflétaient, laquelle a contribué à la cause, mais aussi et avant tout il s'agissait d'un ton, lequel était donné sur le terrain et qui contribuait à alléger l'esprit de la grève. De nouvelles personnes se sentaient ainsi interpellées par les actions politiques et il s'agissait d'un appel à la multiplication des actions artistiques qui ont fait boule de neige.

C'était avant tout la définition d'une culture propre à ce type de mobilisation, l'émergence d'une certaine identité et le renforcement d'une cohésion. Nous voyons de plus en plus cette approche se (re)développer dans le cadre des différentes mobilisations altermondialistes, et nous en affirmons le penchant québécois.

Le rapprochement n'est pas nouveau, mais il se joue sur une note différente. Si dans les années 1970 l'art communautaire venait appuyer des idéologies et des causes, aujourd'hui, il vient apporter une dimension nouvelle. Les artistes n'agissent pas au sein d'un regroupement sociopolitique, mais d'une manière autonome et dans un champ distinct. Le geste ne porte pas un message explicite et tangible, il vient évoquer, provoquer et surtout, il ouvre la porte sur de nouvelles approches. Il n'est plus l'instrument ou le médium d'une expression sociale, il est devenu le champ d'expérimentation des interrelations, et il présente la société comme un jeu en nous invitant à déplacer les pions et à tricher avec les conventions.

Les créateurs de la grève ne s'appuyaient pas sur une allégeance à l'un des regroupements nationaux, ils répondaient à leurs propres volontés, s'organisaient en réseaux, en cellules, ou agissaient

spontanément à titre individuel. Cela est venu donner une autre perspective aux débats entourant l'idée de la diversité des tactiques et de l'action stratégique planifiée. Ces initiatives étaient primordiales alors qu'au cours du printemps, de moins en moins d'étudiants adhéraient aux pratiques de la FEUQ ou de la CASSÉÉ, avec l'intention d'alimenter un mouvement étudiant dans son ensemble en affichant ses différences d'approches et sa lutte commune.

Il faut rappeler que le dialogue était nul entre les deux regroupements<sup>1</sup>, au grand désespoir d'une majorité des membres qui ne manquaient pas de signaler le problème à chacune des assemblées locales. Rappelons-nous aussi l'importance démesurée que prenaient des débats vides de sens et qui paralysaient toutes tentatives d'établir une stratégie médiatique et politique pro-active aux événements pour prendre les devants, notamment à propos de la question du recours à la violence<sup>2</sup>. L'apparition et la multiplication des gestes artistiques et l'organisation de cellules d'actions indépendantes apportaient certainement un souffle dont le mouvement avait grandement besoin.

\* \* \*

Nous pouvons constater, au Québec comme dans plusieurs pays industrialisés dits démocratiques, une importante recrudescence de l'action culturelle. Plus d'une centaine de nouveaux groupes artistiques et d'animation sont apparus depuis les cinq dernières années autour de nous, avec une volonté d'entreprendre des réflexions, gestes et projets avec un regard qui soit propre au contexte actuel et avec une volonté politique nette. Une forte collaboration transdisciplinaire, transgénérationnelle et transculturelle s'effectue où on cherche à établir un rapport direct entre l'action et la société, avec des lacunes certaines face auxquelles il existe une importante prise de conscience.

En arrière-scène, outre le contexte sociopolitique que nous connaissons, il y a cette naissance fragile et irréversible d'une mouvance internationale serrée, l'explosion des outils de télécommunication, l'expérimentation d'une nouvelle perception de l'organisation citoyenne en réseaux qui déterritorialise les centres d'intérêts, la mutation importante de l'espace démocratique, et l'apparition d'un mouvement majeur et inattendu qui prône la libre circulation des idées, des savoirs et des cultures pour contrer le renforcement des droits de propriété.

<sup>1</sup> Après le déclenchement de la grève, la première fois que les porte-paroles des deux associations se sont parlé, c'est dans une loge à Radio-Canada, avant l'enregistrement de « Tout le monde en parle ».

<sup>2</sup> Lors de la seule rencontre entre la CASSÉÉ et le ministre de l'éducation, ce dernier a demandé à la coalition de se prononcer contre la violence, ce qu'elle a refusé de faire par principe et parce qu'il n'y avait eu aucun geste de violence de posé.

Nous vivons d'immenses changements qui redessinent les agoras et les frontières des terrains d'accueil à l'action militante. Nos sociétés sont en transformation vers une perspective inconnue et l'éventail des hypothèses vont du pessimisme pur aux utopies les plus inspirantes.

Dans ce cadre, il n'est pas surprenant de voir l'art et la culture jouer un rôle de premier plan, l'inverse aurait été inquiétant.

\* \* \*

Nous nous retrouvons aujourd'hui au début d'une étape importante sans pour autant être en mesure de prendre un recul sur ses premiers balbutiements. Les questions avancées dans ce texte restent sans réponse et au mieux nous pouvons avancer quelques pistes de propositions pour la suite des événements. **Indéniablement, l'animation culturelle se voit hériter d'une mission majeure, qui est celle d'alimenter les réseaux en construction, les questionnements qui s'y jouent (et qui sont preuve de maturité) et d'initier des projets qui renforceront une approche collective constructive.**

J'aborderai une dernière question qui me semble plus préoccupante encore dès lors que nous commençons à réfléchir sur la nature des actions qui sont à développer pour cette nouvelle génération d'animateurs culturels que nous sommes. Alors que nous nous sentons plongés dans un vide idéologique et que tous et chacun déterminent l'absence de cadre de référence théorique comme étant la principale contrainte du mouvement actuel, n'y a-t-il pas là une occasion fabuleuse pour explorer de nouvelles avenues quant aux bases de l'action collective ? En d'autres mots, n'est-ce pas le moment idéal pour surpasser définitivement cette conception réductrice de la culture qui nous hante encore aujourd'hui et qui suppose que la référence culturelle constitue l'homogénéisation des sociétés et le ciment politique ?

C'est en évitant de proposer des vérités prêtes à mâcher ou de répondre à des théories de l'action que nous devons nous lancer dans l'expérimentation de nouvelles avenues. Une chose est certaine, les animateurs culturels doivent se pencher dès maintenant sur des projets qui permettront à cette effervescence de poursuivre son envolée en dehors des momentums politiques comme une grève étudiante. À l'extérieur des élans spectaculaires de mobilisation, nous avons un quotidien à animer et une société à créer à tout instant.