

# Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines

Sous la direction d'Ève Lamoureux  
et Magali Uhl

Les pratiques culturelles et artistiques contemporaines s'inscrivent bien souvent au cœur des enjeux sociaux, politiques, économiques et dessinent les contours du vivre-ensemble. Des collectifs d'artistes québécois, canadiens ou américains aux œuvres postcoloniales d'Afrique centrale ; des musées nationaux, de villes aux musées des droits de la personne ; des pratiques performatives dans l'espace public à l'engagement culturel ou créatif dans l'espace du soin : quels sont les enjeux et

les limites du vivre-ensemble ? Comment les institutions culturelles agissent-elles sur celui-ci ? Qu'est-ce que l'art actuel en révèle-t-il ? En explorant tout aussi bien les pratiques institutionnelles, les dispositifs de recherche et de création, que les expressions artistiques du vivre-ensemble, cet ouvrage, qui regroupe une quinzaine de contributions dans une perspective interdisciplinaire, s'interroge sur le potentiel transformateur de l'art et son déploiement dans l'espace social aujourd'hui.

monde : culturel







**Le vivre-ensemble  
à l'épreuve des pratiques  
culturelles et artistiques  
contemporaines**



**La collection « Monde culturel » propose un regard inédit sur les multiples manifestations de la vie culturelle et sur la circulation des arts et de la culture dans la société. Privilégiant une approche interdisciplinaire, elle vise à réunir des perspectives aussi bien théoriques qu’empiriques en vue d’une compréhension adéquate des contenus culturels et des pratiques qui y sont associées. Ce faisant, elle s’intéresse aussi bien aux enjeux et aux problématiques qui traversent le champ actuel de la culture qu’aux acteurs individuels et collectifs qui le constituent : artistes, entrepreneurs, médiateurs et publics de la culture, mouvements sociaux, organisations, institutions et politiques culturelles. Centrée sur l’étude du terrain contemporain de la culture, la collection invite également à poser un regard historique sur l’évolution de notre univers culturel.**

**Dirigée par Christian Poirier**

Déjà paru :

Benoît Godin, *L’innovation sous tension. Histoire d’un concept*, 2017.

Julie Dufort et Lawrence Olivier, *Humour et politique*, 2016.

Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, *Arts et territoires à l’ère du développement durable : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, 2015.

Andrée Fortin, *Imaginaire de l’espace dans le cinéma québécois*, 2015.

Geneviève Sicotte, Martial Poirson, Stéphanie Loncle et Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l’économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, 2013.

Étienne Berthold, *Patrimoine, culture et récit. L’île d’Orléans et la place Royale de Québec*, 2012.

# Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines

Sous la direction  
**d'Ève Lamoureux  
et de Magali Uhl**



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada



Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CELAT)



Identité graphique de la collection : Bureau Principal

Maquette de couverture : Laurie Patry

Maquette et mise en pages : Danielle Motard

ISBN : 978-2-7637-3738-6

ISBN PDF : 9782763737393

© Les Presses de l'Université Laval 2018

Tous droits réservés.

Imprimé au Canada

Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2018

Les Presses de l'Université Laval [www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

*Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.*

# Table des matières

PRÉFACE	XI
VIVRE ENSEMBLE, ARTS ET CULTURES	
<b>Francine Saillant</b>	

INTRODUCTION	1
L'AGIR ARTISTIQUE ET CULTUREL	
<b>Ève Lamoureux et Magali Uhl</b>	

## Partie 1 EXPLORATIONS INSTITUTIONNELLES DU VIVRE-ENSEMBLE

Enjeux et défis de la transmission culturelle dans les musées de société	17
<b>Jean-Marie Lafortune</b>	

Musées et contrat social	
Les enjeux du vivre ensemble et de la gouvernance	31
<b>Yves Bergeron et Lisa Baillargeon</b>	

Les droits à l'œuvre	
Le vivre-ensemble et la muséalisation des droits de la personne	47
<b>Jennifer Carter</b>	



- Promouvoir l'inclusion et le dialogue  
Comment les musées de ville au Québec, en Flandre  
et aux Pays-Bas relèvent le défi de la diversité urbaine 67  
**Hannelore Franck, Yasmine Heynderickx, Anaïs Masure  
et Pierre Tanguay**

## Partie 2

### DISPOSITIFS DE RECHERCHE ET DE CRÉATION POUR CAPTER LE VIVRE-ENSEMBLE

- Quand l'art, la création et la santé mentale font corps  
Une expérience de socialisation alternative 85  
**Marcelle Dubé et Ève Lamoureux**
- Exploration photographique et déambulations urbaines  
d'adultes en situation d'itinérance  
Une passerelle vers un *mieux-vivre ensemble* 101  
**Mona Trudel, Sophie Cabot et Pierre Lauzon**
- Faire sonner les gouffres qui nous rassemblent  
Une autre approche de la médiation culturelle 119  
**Anne-Marie Ouellet**
- Le dispersif acouspatial et l'écoute éthérée 131  
**Michaël La Chance**
- L'écriture au défi du vivre-ensemble  
Photographie, récit ethnographique et démarche artistique 147  
**Marina Rougeon**

## Partie 3

## EXPRESSIONS ARTISTIQUES DU VIVRE-ENSEMBLE

Se réappropriier la présence du passé pour reconstruire un vivre-ensemble La démarche artistique de Freddy Tsimba	165
<b>Bogumil Jewsiewicki</b>	
La représentation et la préservation de la pollution Le vivre-ensemble et ses résidus	181
<b>Annie Gérin</b>	
Préfiguration d'un art du <i>care</i> L'art écologique pour modèle	195
<b>Bénédicte Ramade</b>	
Vivre-ensemble et féminismes en art actuel Le cas des collectifs les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances	211
<b>Marie-Claude Gingras-Olivier</b>	
Participation sociale et vivre-ensemble à l'épreuve du handicap dans la bande dessinée contemporaine francophone <i>La bande à Ed</i> de Jak et Geg	229
<b>Mouloud Boukala</b>	
CONCLUSION L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE	249
<b>Andrée Fortin</b>	
NOTICES BIOGRAPHIQUES	261



# Préface

## Vivre ensemble, arts et cultures

Francine Saillant

Les questions de l'art et du vivre ensemble<sup>1</sup>, lorsque conjuguées, peuvent-elles avoir un sens? À première vue, en ce qui concerne d'abord le vivre ensemble, une telle question n'aurait de sens, justement, que pour les sociétés qui s'inquiètent de leur cohésion et de la manière dont le lien social s'y tisse, ce qui est le cas des sociétés contemporaines. Or, l'art dans ces mêmes sociétés peut vite être vu comme l'une des manifestations de la fragmentation et de l'individualisme, deux phénomènes majeurs qui sont en arrière-plan des interrogations sur le vivre ensemble et le devenir des sociétés contemporaines. Les sociétés anciennes, je réfère à celles qui ne faisaient pas nécessairement de l'art un domaine spécifique du social contrairement à nos sociétés, avaient ceci de particulier que celui ou celle que l'on nomme aujourd'hui artiste œuvrait d'emblée pour le bien collectif. C'est le cas de l'architecte des cathédrales du Moyen Âge en Europe,

---

1. [Note des éditrices] Dans la littérature scientifique, le concept de «vivre-ensemble» s'écrit avec ou sans trait d'union. Nous avons laissé libre choix aux auteur.e.s quant à la graphie.

de la tisserande de la Nouvelle-France du XVII<sup>e</sup> siècle qui fabriquait vêtements, lingerie, drapés et tapis devant ensuite être utilisés dans la vie quotidienne, ou encore des sculpteurs inuits de miniatures qui produisaient au début du XX<sup>e</sup> siècle des figures des Ancêtres de ce territoire appelé aujourd'hui Nunavut et qu'ils incorporent dans la vie culturelle. Tous ces gens avaient ceci en commun d'être au service d'une collectivité; leurs œuvres s'inséraient dans la logique d'un usage social déterminé, et se devaient d'être complètement intégrées aux besoins auxquels elles répondaient. Ce n'est que plus récemment dans l'histoire que l'artiste a pu naître comme figure autonome et que son œuvre a pu être reçue comme partie d'un domaine spécifique du social, ce qu'on appelle le champ de l'art.

On le sait, l'artiste comme on le connaît aujourd'hui, idéalisé comme sujet créateur d'œuvres uniques et dont la fonction serait entre autres d'être « esthétiques », de participer à la vie culturelle, quel que soit le sort que ce dernier fasse subir à cette idée d'esthétique, ne pouvait exister dans les sociétés anciennes. En contraste, l'artiste « contemporain » est la figure par excellence de l'individu et de l'individualisme, de l'autonomie de conscience et de pensée, du singulier et de la subjectivité. Il incarne de ce fait l'art comme domaine isolable<sup>2</sup> des autres domaines du social. Du fait de l'affirmation de son individualité et de sa singularité (à travers l'idée de liberté créatrice), il représente exactement ce qui pose problème à ceux qui considèrent les sociétés contemporaines comme trop fragmentées et trop individualistes en exhortant au « vivre-ensemble<sup>3</sup> ». Alors, comment l'art et l'artiste, à contrario de ces idées reçues, peuvent-ils contribuer au vivre ensemble? L'acte créateur, individué, singulier, contemporain, est-il nécessairement détaché du social? Est-il nécessaire de penser l'art en des termes utilitaristes ou fonctionnalistes pour que la conjugaison art et vivre ensemble soit possible? Pour mieux saisir la portée et les

---

2. Cette dichotomie entre les pratiques des sociétés anciennes et plus ancrées dans la tradition et les sociétés contemporaines est certes un peu trop caricaturale mais l'espace manque ici pour aborder cette question de manière frontale.

3. Ainsi marqué d'un trait d'union, le vivre-ensemble se substantialise, se durcit, indique une direction obligée.

avenues des réponses à ces questions, je propose d'abord de clarifier les notions de vivre ensemble et de culture, pour ensuite esquisser, à très larges traits, les liens entre le vivre ensemble, l'art et la culture.

## 1. Le vivre ensemble

L'habitus intellectuel nous a amenés à ce jour à associer l'idée de vivre ensemble au monde politique. Selon celui qui en fait usage, on parle de notion ou de concept de vivre ensemble. En tant que notion ou mot clef<sup>4</sup> aujourd'hui en large circulation, le vivre ensemble fait irruption dans le social avec les événements qui ont suivi le 11 septembre 2001 et les débats houleux et devenus quotidiens autour de la présence musulmane dans les sociétés occidentales, d'abord en France mais ensuite ailleurs en Europe, en Amérique et bien sûr au Québec. Le terrorisme, l'afflux migratoire en provenance du Moyen-Orient et du Maghreb, la question de la place des signes religieux dans l'espace public, la montée du racisme et de la xénophobie, ainsi que celle des droites populistes, tout cela a amené plus d'un politicien à chercher à trouver des réponses sociales et politiques face aux dérives des uns et des autres. Sont venues en tête la hantise des dangers des montées de la violence et celle de déplaire à un électorat toujours plus frileux, comme le démontre la prolifération de politiciens qui séduisent des électeurs dans les groupes les plus réfractaires à l'immigration. Ce contexte a favorisé une série de discours à caractère moralisant et voulus rassembleurs de la part des politiciens de gauche ou de droite. La perspective d'un vivre ensemble dans la pluralité, et l'affirmation même de la pluralité, n'est cependant pas nouvelle, considérant les grands auteurs qui ont déjà formulé plusieurs orientations ainsi qu'un cadre philosophique et épistémologique pour la penser<sup>5</sup>.

---

4. L'article de Khadiyatoula Fall (Saillant, 2015 : 21-38) présente bien cette tendance.

5. Voir l'ouvrage issu du colloque *Représentations et expériences du vivre ensemble dans les sociétés contemporaines: un état des lieux* (Saillant, 2015).

Rappelons ici les contributions de Touraine (1997), Barthe (2002) ou encore Arendt (1983). Aujourd'hui, ces visions ont été quelque peu obscurcies par une dominante qui est celle d'un usage qui prend la forme d'un diktat politique: *il nous-vous faut* nous-vous resserrer (devant la menace, comme le mot-clic #*Nous sommes Charlie* en était le reflet); *il nous-vous faut* tolérer les autres, les non semblables, à l'image de ces femmes anonymes qui ont tricoté des milliers de tuques à l'arrivée des Syriens au Québec en signe d'accueil; *il nous-vous faut* développer un sens civique (avec les personnes âgées, les cyclistes, les non-fumeurs) et se rappeler qu'une société est d'abord une réunion d'êtres divers et pas seulement de semblables, en même temps que c'est ce caractère-là, celui d'être semblable, qui s'impose lorsqu'il est question de vivre, *ensemble*. Le sens dominant de la notion de vivre ensemble, qui renvoie au resserrement, au rassemblement, à la cohésion et à la solidarité, ne saurait nous faire perdre de vue que cette notion est née au cœur de la question de la pluralité. C'est parce que l'autre (et l'altérité) fait irruption que la question de la cohabitation avec lui s'impose. Les figures que prend aujourd'hui l'altérité, par exemple le musulman et le sans-papier, sont une prolongation de celles de l'époque de Hannah Arendt, soit le Juif, le réfugié et le sans État. Si nous faisons maintenant face à l'inquiétude largement répandue d'un vivre ensemble sous menace, on ne saurait évacuer trop rapidement la question fondamentale d'un vivre ensemble au cœur de la pluralité. Et l'artiste, s'il a représenté un vecteur de fragmentation, est par ailleurs un agent potentiel de pluralisation. L'affirmation de la pluralité comme principe sous-jacent de la vie commune peut se faire par l'affirmation de plusieurs figures qui viennent l'incarner, et l'artiste en est une. L'artiste est une figure de la pluralité en même temps que celle du possible médiateur vers et entre les altérités. Il a le pouvoir d'agir au cœur de la pluralité et participe de la pluralisation du monde.

Les usages de la notion de vivre ensemble se sont répandus dans le grand public. La notion est décidément devenue chose courante en comparaison de ce qui était le cas dans le Québec d'avant septembre 2001. Les débats autour des accommodements raisonnables (2009) et de la Charte des valeurs (2013) y sont pour beaucoup. Ces usages

mettent en avant plan des réflexions sur la question cuisante de la manière dont on peut effectivement se penser collectivement. Autour de l'immigration, associée directement au vivre ensemble, le Québec cherche et trouve divers moyens d'affirmer la diversité par un jeu subtil d'acceptation de l'autre et de pratiques d'intégration. Tout près de la notion de vivre ensemble se trouve celle d'interculturalité. Quoique présent depuis les années 1970, l'interculturalisme s'imposa au Québec dans les années 1980, en voulant dépasser la mosaïque canadienne du multiculturalisme et le carcan républicain (Fistetti, 2009; Kymlicka, 2003). On peut comprendre l'idée d'interculturalisme comme une sorte de pacte de réciprocité à caractère socioculturel. L'interculturalisme est une donnée importante au Québec et s'est édifié comme une idéologie et un modèle « d'intégration des immigrants », dit autrement, de vivre ensemble : l'idéal serait d'« intégrer » les immigrants et de conserver les acquis en matière de langue, de culture et d'éducation, pour la majorité francophone en particulier (Bouchard, 2012). L'interculturalisme, comme le soulignent Lomomba et White (2014)<sup>6</sup>, est toutefois plus qu'un modèle ou une idéologie, c'est un ensemble de pratiques qu'il faut savoir nommer et comprendre pour en révéler l'originalité. Parler d'interculturalité et de vivre ensemble, c'est poser le problème que vit une société comme le Québec face à sa pluralité. Qu'il s'agisse du vivre ensemble, ou de l'interculturalité, l'autre, l'altérité ou celui qui l'incarne, c'est d'abord et avant tout celui qui vient d'ailleurs, l'immigrant. En effet, on ne se réfère pas d'abord à d'autres catégories sociales qui reflètent pourtant aussi des formes d'altérité, qu'elles se déclinent sous les angles de l'âge, du genre, de la couleur de la peau, par exemple, ni à ceux et celles qui créent chaque jour des propositions artistiques et culturelles ouvrant les « champs des possibles ». On se réfère encore moins à l'infinité des formes de vie qui s'entrelacent et s'entrechoquent, composant les multiples figures de la pluralité et de la société, dont notamment ce que

---

6. Ces auteurs distinguent d'ailleurs l'interculturalisme en tant que modèle au même titre que le multiculturalisme, l'interculturalité en tant que qualité ou propriété de pratiques sociales et interculturel. L'interculturel se place au niveau empirique et phénoménologique des interactions. C'est cette distinction que nous reprenons dans le présent texte.



donnent à voir, à vivre et à sentir les pratiques artistiques et culturelles que nous livrent les créateurs. Il semble que pour saisir cette omission, il faille se diriger du côté de la définition même de la culture.

## 2. La culture

Discuter de cette manière du vivre ensemble et de ses liens avec l'art peut paraître anecdotique. Car cet ouvrage n'est certes pas consacré à l'interculturel comme réponse au vivre ensemble d'une société « multiculturelle », mais bel et bien aux pratiques artistiques et culturelles, et cela, depuis un large spectre. Les propositions qui sont rassemblées dans ces pages nous amènent effectivement dans des sillons contrastant eu égard aux significations quelque peu hégémoniques et désormais trop établies de la notion de vivre ensemble. Il semble toutefois important de revenir à de telles significations et de poser cette question de fond : parler de vivre ensemble, est-ce vraiment parler de vivre ensemble entre différentes cultures pseudo-constituées (« la communauté arabo-musulmane », la « communauté hassidique », la « communauté haïtienne »), ou est-ce parler de vivre ensemble dans un monde construit de sujets et de collectivités posés ou se posant en marques de la pluralité, sujets et collectivités eux-mêmes pensés au-delà de leur appartenance à une communauté, qu'elle soit ou non dite culturelle ? Il semble que l'avenir de la théorie sociale (et non de la doxa) serait du côté de la deuxième proposition. Pas question de dire ici que l'interculturalisme comme réponse au vivre ensemble dans une société comme le Québec n'ait pas sa place, une thématique qui dépasse de loin le cadre de cette proposition. La place de l'*interculturel* il faut plutôt la poser comme une réponse à l'affirmation de la pluralité à côté d'autres possibilités d'*inter(-)relations sociales et culturelles*. Et c'est ici que la notion de culture doit être scrutée.

Dans les usages que l'ont fait habituellement du mot culture, on trouve encore aujourd'hui une signification dominante : la culture dont serait doté un sujet national donné (et sa collectivité), et qu'il a eu en héritage de la famille, la communauté, l'histoire et la mémoire. Le lien à cette culture passe par une forme d'appartenance et d'identification. Cette

culture se traduit entre autres par des signes et des symboles divers : c'est là que se logent les signes religieux qui occupent tant l'esprit de nos contemporains, mais aussi une foule d'autres signes et symboles, par exemple ceux liés aux modes alimentaires, vestimentaires, langagières, esthétiques, morales, etc. La religion n'est pas la culture : elle occupe une place certes fort importante à côté des grandes idéologies, incluant les idéologies politiques, mais elle n'est pas à elle seule la culture.

Dans les sciences sociales, il existe aussi un débat de taille pour nommer la culture, et où l'on va jusqu'à se demander si une telle notion a encore un sens. Certains intellectuels souhaitent s'en débarrasser en raison de l'héritage essentialiste qu'elle transporte, mais des détracteurs de cette position anti culturaliste diront : enlever la culture et que devient alors la texture du monde ? Que deviennent les styles, les fines différences, les langages ? Les tenants de la proposition culturaliste, celle qui considère la notion de culture comme pertinente encore aujourd'hui, considèrent toutefois que le concept mérite d'être revu et détaché de toute tentation essentialisante, prédéfinie et figée. Celui qui souhaite un monde fait d'instruments, de mécaniques, d'économie virtuelle, de marché libre sans entraves, de déshumanisation radicale, celui-là aimerait se débarrasser de cet embarras qu'est la culture (Saillant, Kilani et Grazer-Bideau, 2011). Il souhaite sans doute un monde poli, lissé, dénué de toutes différences, d'aspérités embarrassantes. Pendant des décennies, d'ailleurs, les développeurs du Tiers Monde n'ont-ils pas pris la culture (des autres, pas la leur) comme un obstacle (à la domination occidentale) et non comme un existant, comme une ressource, et comme un univers relationnel ?

Les scientifiques des sciences sociales ont par le passé largement contribué à véhiculer une notion de culture équivalente à celle d'un monde clos, fait de substance attribuée et de fausse authenticité. Ce type de construction scientifique a conduit au pire, aujourd'hui nous le savons, par exemple au Rwanda où les Tutsies ont cru qu'ils étaient « Tutsies » et les Hutus ont cru qu'ils étaient « Hutus »<sup>7</sup>. Cela a entraîné

---

7. Rappelons que les ethnies Hutu et Tutsie ont été constituées par le colonisateur belge et que ces divisions étaient le fruit de rapports de domination et de

l'alimentation des visions racistes et coloniales des « autres ». Les auteurs contemporains (voir par exemple Appadurai, 2013 ; Geertz, 2000 ; De Castro, 2012 ou encore Ingold, 2014) associés au culturalisme plaident en faveur d'une vision ouverte et connectée des pratiques et des significations culturelles reliant les mondes matériels et immatériels, humains et non humains, réels et virtuels, proximaux et distants, historiques et imaginés. Il faut conserver cette propriété ouverte et sensible du monde, mais revoir la vision réductrice et disciplinarisée de la culture, en revisitant carrément l'ethnologie et l'anthropologie.

L'autre tendance que l'on peut retrouver dans le monde scientifique est celle des sciences humaines qui identifient la culture au sens où il en est question dans les productions culturelles et artistiques. Dans ce contexte, la culture prend un autre sens : anciennement, un sens bourgeois, comme « avoir de la culture » être « cultivé » ; ou plus récemment, faire partie du monde culturel, par exemple en tant qu'artiste, muséologue, bibliothécaire, architecte. Les disciplines artistiques et les pratiques de conservation (des œuvres) participent de ce type d'univers culturel. Généralement, la culture en tant que « substance », déclinée par des termes tels qu'identité ou communauté, ne cohabite pas très bien avec la culture en tant que production et œuvre. Là encore, le terme conduit à des problèmes épistémologiques fort débattus. Comment en effet appréhender d'un côté ce que l'on a appelé la culture (et certaines de ces déclinaisons telles que les identités culturelles), et de l'autre, les productions culturelles que sont les œuvres, alors que l'un et l'autre de ces phénomènes participent de la formation et de la création du monde sensible qui peut ou non être commun, mais qui se glisse, s'infiltrer potentiellement dans toutes les sphères du social, dans les subjectivités et dans les interrelations ? L'erreur sur le mot culture est d'abord et avant tout épistémologique, et s'explique par une conception bourgeoise du monde (portée par les élites des « Beaux »

---

contrôle désirées par ce même colonisateur ; avant la colonisation du Rwanda par les Belges cette division ethnique était absente. Peu à peu, la population du Rwanda a incorporé cette construction ethnique de sa diversité et c'est cette dernière qui a servi les guerres civiles qui ont marqué le Rwanda, incluant le génocide de 1994.

Arts) et par une conception coloniale (portée par les anthropologues et les ethnologues, une autre élite). La scission entre les deux grandes familles de significations de la culture trouve là son origine : on se situe d'un côté devant des élites qui possèdent une culture savante (comme le dirait Dumont, 1987) et de l'autre devant des gens ordinaires avec leur culture populaire et leur vie quotidienne au sein de communautés. Cet héritage a divisé et séparé des disciplines, des facultés, des regards scientifiques, des mondes, des collectivités, et a contribué à la vision fragmentée que nous avons du monde sensible que serait cette chose appelée culture, et dont les humains, même les plus éloignés les uns des autres, sont malgré tout tributaires. La culture se trouve pourtant dans les organisations internationales, dans les *favelas*, dans la rue, elle est sonore, visuelle, gustative, tactile, odorifère, elle est texture et modalités, corps et cerveau, cœur et âme, elle est style et forme, visible et invisible, elle est mode d'existence et elle participe, par tous les modes d'entrée possible, de la pluralité intrinsèque du monde, des sujets et des collectivités.

Il nous faut repenser la culture, les héritages disciplinaires, la doxa, les prêts à penser et imaginer, ce qui est le cas de cet ouvrage, des formes de vie qui se lovent dans la culture, cette fois-ci prise au sérieux. Alors, le monde interculturel qui inspire l'idée de cohabitation des différences dites culturelles non strictement ethnicisantes (et ainsi le vivre ensemble) pourra se voir enrichi par des interactions culturelles non ethnicisantes et ouvertes sur plusieurs catégories de différences. Et le monde de l'art pourra pour sa part, mais il le fait déjà, se trouver également enrichi par les sources d'inspiration qui se trouvent dans les formes de vie collective qui font appel à la mémoire et à des traditions anciennes, nouvelles ou (ré)inventées. Cette version de la notion de culture ouvre la perspective de penser la pluralité et le vivre ensemble non seulement depuis la préoccupation de la cohésion sociale, ce qu'adorent les gouvernements, mais aussi depuis celle de l'importance de préserver la diversité et la pluralité comme valeurs fondamentales du monde actuel et en devenir, et de contribuer à la texture infinie des choses, des êtres et du monde. Les contributions de cet ouvrage en sont des illustrations.

## Références bibliographiques

- Appadurai, Arjun. 2013. *Condition de l'homme global*, Paris, Payot.
- Arendt, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy.
- Barthe, Roland. 2012. *Comment vivre ensemble?* Paris, Seuil.
- Bouchard, Gérard. 2012. *L'interculturalisme*, Montréal, Boréal.
- De Castro, Eduardo Viveiros. 2012. *Métaphysiques cannibales*, Paris, Presses universitaires de France.
- Dumont, Fernand. 1987. *Le sort de la culture*, Montréal, l'Hexagone.
- Fall, Khadiyatoulah. 2015. «De quoi l'expression vivre-ensemble est-il le nom?», dans Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre ensemble*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 21-38.
- Fistetti, Francesco. 2009. *Théories du multiculturalisme*, Paris, Découverte.
- Geertz, Clifford. 2001. *Available Light*, Princeton, Princeton University Press.
- Ingold, Tim. 2014. *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles.
- Kymlicka, Will. 2003. *La voie canadienne*, Montréal, Boréal.
- Lomomba, Emongo et Bob White. 2014. *L'interculturel au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Saillant, Francine (dir.). 2015. *Pluralité et vivre ensemble*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Saillant, Francine, Kilani Mondher et Florence Greazer-Bideau. 2011. *Le manifeste de Lausanne*, Montréal, Liber.
- Touraine, Alain. 1997. *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Paris, Fayard.

# Introduction

## L'agir artistique et culturel

Ève Lamoureux et Magali Uhl

Les pratiques culturelles et artistiques contemporaines s'inscrivent bien souvent au cœur des enjeux sociaux, politiques et économiques. Les musées et autres institutions culturelles jouent un rôle social, voire politique, de plus en plus ancré dans les questions d'actualité, se faisant même les traducteurs, les passeurs, parfois les défenseurs, des identités et des cultures de leur communauté ou nation d'appartenance. De leur côté, les artistes contemporain.e.s<sup>1</sup>, comme l'exprime Sioui Durand (1997), font du social leur principal matériau de création. S'amusant à (dé)jouer le réel, avec une portée bien souvent micropolitique (Ardenne, 1999), ils/elles instillent un regard critique sur le monde et proposent des voies alternatives préfigurant ce que pourrait ou devrait être le vivre-ensemble.

C'est à certaines de ces pratiques culturelles et artistiques que nous réfléchirons dans cet ouvrage. Des collectifs d'artistes québécois,

---

1. [Note des éditrices] Nous avons laissé libre choix aux auteur.e.s dans la féminisation de leur contribution.

canadiens, américains aux œuvres postcoloniales d'Afrique centrale, des musées nationaux, de villes aux musées des droits de la personne, des pratiques performatives dans l'espace public à l'engagement culturel ou créatif dans l'espace du soin : quels sont les limites et les enjeux de ce vivre-ensemble ? Comment les institutions culturelles agissent-elles sur celui-ci ? De quelles façons est-ce qu'elles le dévoilent, le confrontent et le critiquent ? Qu'est-ce que l'art actuel en révèle ? Comment pourrait-on l'imaginer autrement ? Quelles expériences partagées, quels redéploiements symboliques pourraient contribuer à son enrichissement ? En définitive, quel est le potentiel transformateur de l'art et de ses institutions aux niveaux micro, méso et macro dans un contexte politique et culturel en constante redéfinition ?

Ces questions essentielles, au cœur de ce qui se joue aujourd'hui concernant le vivre-ensemble – intergénérationnel, intercommunautaire, interethnique, entre les groupes sociaux, entre les genres, les sexes, les classes, les cultures –, une vingtaine de professeur.e.s, artistes et chercheur.e.s étudiant.e.s, pour la majorité membres du CELAT (Centre et Laboratoires de recherche – Cultures Arts Sociétés) s'en sont emparé.e.s. Leurs contributions sont réparties en trois sections et invitent à un parcours au sein des pratiques culturelles et artistiques qui se font l'écho de ces questions. La première section, « Explorations institutionnelles du vivre-ensemble », propose un état des lieux du vivre-ensemble dans les institutions muséales et analyse les conceptions et les pratiques émergentes en leur sein. Les innovations dans les formes et les mandats actuels des musées comme dans les scénographies sont interrogées relativement aux dynamiques sociales et culturelles dans lesquelles elles s'inscrivent. La deuxième section, « Dispositifs de recherche et de création pour capter le vivre-ensemble », aborde ensuite les dispositifs permettant de capter, de mettre en lumière, voire de faire surgir, un vivre-ensemble. Que ce soit par l'écriture visuelle, sonore ou chorégraphique, les figures de la créativité agissent comme des impulsions pour faire éclore d'autres formes du collectif. À partir d'études de cas ciblées, les contributions s'intéressent ici aux manières de générer une expérience commune, que ce soit par des pratiques de médiation ou par des agencements de gestes, sons, images et langages divers.

La dernière section, « Expressions artistiques du vivre-ensemble », se concentre enfin sur des pratiques d'artistes qui, traversées par le vivre-ensemble, en prennent acte, le critiquent, le recomposent. De la performance aux installations plastiques, des romans graphiques aux arts visuels, diverses formes artistiques sont interpellées pour rendre compte de problématiques domestiques, sociales, culturelles et environnementales contemporaines. Les artistes deviennent ici les porte-voix des minorités, souvent ostracisées, dont ils/elles restituent l'histoire et les luttes quotidiennes, en formulant autant de propositions pour inventer une société plus inclusive.

Car l'inclusivité, la quête d'une société plus égalitaire, le respect des minorités et des droits de la personne, la visibilité et le soutien aux luttes pour le respect, l'intégration et la promotion de la diversité ethnoculturelle, la prise en compte de la fragilité sociale, le souci de l'autre dans l'infime diversité de ses pratiques et attributs sont bien les piliers qui reconfigurent le vivre-ensemble actuel. Sorti des discours globalisants et d'un universalisme abstrait qui l'exile de la société, le vivre-ensemble prend soin de chacun.e à l'intérieur de celle-ci, au creux de son identité, de sa spécificité, de son unicité, bref dans la trame concrète de son existence. La transmission culturelle par le prisme de l'art dans ses formes symboliques et matérielles semble bien le pari du vivre-ensemble contemporain, le « tact ontologique » (Despret, 2015) qui pourrait le définir, autrement dit une attention aiguë à l'agir de la culture, à son intelligence propre, et au chemin pour y arriver.

## **1. Explorations institutionnelles du vivre-ensemble**

Cette première partie expose un panorama de la question du vivre-ensemble dans diverses institutions muséales. On voit ici à l'œuvre le rôle social de plus en plus important qu'entendent jouer ces institutions dans le contexte de la montée de la nouvelle muséologie, de l'importance accordée à la démocratisation et à la démocratie culturelles, du développement assez fulgurant des nouvelles technologies et des techniques récentes de médiation et d'idéation qui tendent vers un redéploiement de la mission de l'institution elle-même. En découle



une ouverture de plus en plus grande quant à la définition même de l'art et de la culture qu'on aurait qualifiée, il n'y a pas si longtemps, de légitime, quant au patrimoine matériel et immatériel qui mérite d'être sauvegardé et quant à une radicalisation de l'attention portée à l'inclusion culturelle – non seulement sur le plan des « catégories » de personnes qu'on souhaite sensibiliser à l'art, mais quant à l'ampleur de leur participation. Si des obstacles importants (notamment les pressions politiques et économiques, et le rapport d'autorité des experts) ne permettent peut-être pas, comme l'affirme Lafortune dans son texte, d'affirmer que les musées sont définitivement passés du « temple » au « forum », il n'empêche que les institutions culturelles entendent jouer un rôle de premier plan dans les grands débats de société, et ce, par le biais de leur mission, de leur mode de gouvernance et de fonctionnement, des expositions et choix muséographiques, et des activités créatives, pédagogiques et de médiation. Ceci n'est guère surprenant puisqu'elles jouent, à divers degrés, un rôle de mémoire culturelle qui exige une attention et une relecture constante de l'histoire et de la culture commune. Qui et quels événements font partie de cette histoire ? Quels œuvres, artéfacts, récits ou autres doivent être identifiés comme patrimoine et conservés ? À quelles fins et selon quels critères ? Quels discours produit-on sur eux et de qui émanent-ils ? Comment les exposer ? Quel modèle pédagogique et de médiation est mis en place ? Les enjeux abordés dans les textes sont multiples, mais le plus transversal est celui de la prise en compte de la diversité radicale de nos sociétés contemporaines et des efforts déployés par les institutions culturelles non seulement pour en tenir compte, mais pour contribuer à un vivre-ensemble qui respecte le pluralisme tout en souhaitant (re) créer du commun. Cette diversité liée à la classe, l'origine culturelle, l'(hétéro)sexisme se manifeste aussi dans la grande variété des goûts, des expériences, des lectures différentes, souvent même divergentes, des œuvres, de l'histoire et des sociétés.

Pour commencer **Jean-Marie Lafortune** interroge, dans les musées de société, les stratégies de transmission culturelle – potentiellement riches pour la mise en commun des références culturelles –, l'impulsion d'une « dynamique démocratique » (délibération et participation)

et l'élaboration de projets communs. À l'aune de l'évolution de ces musées, des dynamiques sociales, politiques et économiques dans lesquelles ils s'insèrent, l'auteur s'interroge sur les apports, enjeux et défis à l'œuvre dans les dispositifs de patrimonialisation et de médiation. Si les premiers (malgré certains progrès venant notamment du champ du patrimoine immatériel) restent encore largement la chasse gardée des experts, les pratiques de médiation, elles, s'ouvrent de plus en plus au pôle de la réception, aux publics variés, contribuant ainsi à une « participation culturelle élargie », mais aussi au renforcement d'une « culture de la participation ». Ces avancées, cependant, sont fragilisées par les fortes pressions politiques et économiques menaçantes pour l'autonomie institutionnelle, de même que par la « spectacularisation » de la muséologie.

Le vivre-ensemble muséologique est ensuite analysé par **Yves Bergeron** et **Lisa Baillargeon**, dans la perspective des stratégies de gouvernance des musées. Mettant en parallèle l'évolution de leur mission – influencée, notamment, par la nouvelle muséologie depuis les années 1970 – avec les fortes pressions économiques et politiques qui s'exercent sur eux depuis plusieurs années, les auteur.e.s observent une mutation assez profonde dans les modes de gestion. Cette dernière altère la vision commune et solidaire à la base, depuis la création de la Société des musées du Québec (SMQ) en 1958, du développement du réseau muséal sur l'ensemble du territoire. Cette nouvelle réalité non seulement fragilise les institutions, mais elle met potentiellement en danger le « cœur même du projet muséal qui se cristallise autour [d'un] contrat social, c'est-à-dire les engagements que prennent formellement les musées à l'endroit des citoyens et des communautés » et qui visent un projet de démocratie culturelle – avec, notamment, une prise en compte des attentes et intérêts des citoyen.ne.s, une collaboration avec différents milieux et un souci de création de programmes éducatifs diversifiés.

**Jennifer Carter** explore, pour sa part, le nouveau phénomène international des musées des droits de la personne, en analysant les missions et les stratégies muséographiques et de médiation mises en œuvre au

sein des institutions du continent américain. Même si chacun des musées est bien ancré dans son contexte national, ils partagent néanmoins une double mission : représenter l'histoire des luttes menées pour conquérir les droits fondamentaux et (re)donner la parole aux citoyen.ne.s et communautés marginalisé.e.s. Est aussi très présente, surtout en Amérique du Sud, la « valeur de preuve » qui est octroyée aux documents, récits, photographies, objets collectionnés. Ces matériaux mis à la disposition du public jouent souvent un rôle important dans les processus de réparation des torts qu'ils soient juridiques ou autres. Ces musées détiennent la capacité de déclencher des réflexions, voire des actions collectives, autour d'événements sociaux sombres et délicats. Toutefois leur rapport aux pouvoirs politique et économique, leur mode de gouvernance, comme leurs choix expographiques et curatoriaux, de médiation et de communication, soulèvent de multiples enjeux éthiques à prendre en considération.

Cette réflexion sur les musées en lien avec l'histoire et la cité se poursuit par la contribution de **Hannelore Franck, Yasmine Heynderickx, Anaïs Masure et Pierre Tanguay**. Ces auteur.e.s analysent les forces de quatre musées de ville (au Québec, en Flandre et aux Pays-Bas), proactifs et innovateurs en regard des enjeux muséaux et sociaux liés à la diversité culturelle urbaine, et examinent les nombreux défis auxquels ils doivent faire face. Puisque dans leur mission même se trouvent non seulement un ancrage territorial, mais une présence structurante dans leur communauté, ces derniers doivent, dans l'expérimentation concrète, développer des méthodes de travail plus collaboratives, des formats d'exposition et des outils de médiation qui leur permettent de se rapprocher des diverses communautés, d'être plus inclusifs et représentatifs afin de favoriser « l'inter » : entre le musée et les communautés, mais aussi entre les différentes composantes de la collectivité. Encore une fois, la redéfinition des représentations de l'histoire, de la culture et de l'art exige, certes, un travail sur la (re)présentation elle-même, mais aussi des démarches structurantes favorisant l'inclusion, la délibération et la participation.

## 2. Dispositifs de recherche et de création pour capter le vivre-ensemble

Cette deuxième partie convoque des études de cas qui analysent certains dispositifs de recherche ou de création permettant de capter, de révéler, voire de faire advenir, un vivre-ensemble. Le dispositif ici est envisagé comme « ressource pour l'action, en perpétuelle reconfiguration » (Beuscart et PeerBaye, 2006 : 5). Il est performatif en ce sens qu'il détient la capacité, du moins le potentiel, de « (re) configurer les acteurs et leurs pratiques » en ouvrant des « espaces de négociation et de jeu » (Beuscart et PeerBaye, 2006 : 9). Que ce soit par l'écriture visuelle, sonore ou chorégraphique, les figures de la créativité agissent comme des impulsions pour rendre visible les rapports entre le monde et soi, le soi et l'autre, le regard de soi sur l'autre, le regard de soi sur l'autre pour un tiers (les publics) ou pour faire éclore d'autres formes du collectif. Le médium artistique est ici fondamental et détient une double composante : il est influencé par la réalité dans laquelle il s'insère – son analyse peut donc permettre d'appréhender cette réalité – et il est acteur par rapport et dans cette réalité. Il a donc un potentiel transformateur, générateur de perceptions, d'idées, mais aussi de sensations et d'émotions. Ainsi, l'art comme vecteur d'expériences peut être aussi une façon d'accéder à ce qui échappe à la pensée rationnelle, à la parole raisonnée. Les études de cas suivantes s'interrogent donc sur le vivre-ensemble notamment à partir d'initiatives de cocréation favorisant l'inclusion sociale de personnes souffrant de problèmes en santé mentale ou invitant à la réappropriation de l'espace urbain par des personnes itinérantes. Elles le questionnent aussi à partir de protocoles de recherche visuels et sonores permettant l'analyse de la réalité vécue sur le terrain par le prisme de la photographie anthropologique, ou impulsant la rencontre, l'écoute de l'autre, par l'emploi d'un dispositif sonore. Il s'agit, dans chaque cas présenté, de mettre en lumière un vivre-ensemble, à la faveur d'un agencement créatif impliquant l'artiste ou le/la chercheur.e et le milieu qu'il/elle investit, qui va permettre d'en restituer la signification chaque fois singulière, mais toujours portée par le souci de l'expression d'un commun partagé.

Le premier article de cette section, proposé par **Marcelle Dubé et Ève Lamoureux**, quitte le monde des musées pour celui d'un organisme culturel communautaire liant étroitement les domaines de l'art, de la santé, de l'éducation et de l'emploi. Profondément interdisciplinaire, l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (l'ENAM) s'emploie, depuis plus de 25 ans, à renouveler à la fois l'art, l'intervention et l'action sociales grâce à la cocréation de spectacles par et pour des personnes souffrant de problèmes de santé mentale. Le combat en est ici un d'inclusion sociale et de reconnaissance qui passe par le pouvoir de l'art : individuel – autonomisation, mieux-être, remise en mouvement ; collectif – où le respect de la diversité et le faire-ensemble créent une socialité et un milieu distincts face au mépris et aux obstacles sociaux concrets rencontrés par ces personnes ; sociétal – en favorisant un changement des mentalités qui, ultimement, pourrait transformer concrètement les choses et permettre à ces personnes de (re)devenir actrices de leur vie et de celle de leur collectivité.

**Mona Trudel, Sophie Cabot et Pierre Lauzon** décrivent et étudient un dispositif de création, *Marcher et investir la ville autrement*, mis en place, en tant que projet-pilote, à la Mission Old Brewery, à Montréal, auprès de (et avec) trois groupes d'hommes en situation d'itinérance et souffrant de problèmes de santé. Par le biais de déambulations urbaines, de visites de lieux artistiques, de création d'œuvres et de l'exposition de celles-ci, l'expérience visait à voir si, et comment, l'art contribue à la « sortie du placard de l'exclusion », en favorisant l'émergence d'un nouveau regard sur l'espace urbain et son appropriation créative par les participants. Tout comme à l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (ENAM), l'art et la création collective se révèlent ici moteurs d'inclusion et d'invention, générateurs de mieux-être pour les participant.e.s, l'institution et la collectivité. Une figure singulière de l'artiste y est présentée, celle de « l'artiste pédagogue », dont le rôle est de mettre en place un « laboratoire démocratique » visant à instaurer d'autres formes de relations à soi, aux autres et à la collectivité.

Suivent deux textes traitant d'œuvres qui juxtaposent théâtre, performance et dispositifs sonores, le premier écrit du point de vue de l'artiste chercheuse, l'autre, d'un spectateur averti. Ainsi, **Anne-Marie**

**Ouellet** décortique les intentions poursuivies, le processus créatif et les dispositifs mis en place dans *Faire résonner les gouffres qui nous rassemblent*, créé en connivence avec Thomas Sinou dans le cadre du collectif L'eau du bain. Présentée à l'Usine C à Montréal en mars 2016, cette œuvre émane d'une collaboration créative avec des personnes du Centre d'hébergement et de soins de longue durée Saint-Georges. Comment «écouter ensemble», sans viser – comme le suppose l'acceptation institutionnelle de la médiation culturelle – une compréhension mutuelle, mais bien plutôt valoriser ce qui «sépare» les artistes et les personnes collaboratrices, ces dernières des spectateurs/spectatrices, «l'étrangeté qui résonne en nous»? L'objectif ici n'est pas social, mais bien esthétique: créer une «communauté du manque partagé» et éveiller «une écoute désirante». L'expérience proposée est concrète, réelle et non reproductible; elle joue avec «le dire et non le dit» et pose la question de ce qu'il y a d'irrésolu dans l'espace de la rencontre.

**Michaël La Chance** examine, pour sa part, les environnements acoustiques du même collectif, L'eau du bain, et ceux d'autres artistes, en insistant, lui aussi, sur le partage d'une expérience où l'autre reste inaccessible, insondable. Le propre de ce type de dispositif, qu'il qualifie d'acouspatial, est de créer un fort décalage dans l'écoute puisque, d'une part, l'efficacité des moyens technologiques plonge les spectateurs/spectatrices dans une immersion (une «totalisation du moment esthétique») et que, d'autre part, ils/elles expérimentent la singularité irréductible de leur réception. Ils/elles sont donc à la fois immergé.e.s et délocalisé.e.s. Ici l'art n'est ni communication ni connexion universelle. Il ne transporte pas dans le monde de l'intelligibilité, mais bien dans le tumulte d'affects, d'humeurs, d'émotions. Cela permet de «prendre acte de la présence sonore du collectif, clameur ou murmure, de s'accorder à celle-ci et tout à la fois de noter les discordances entre les voix, recueillir en celles-ci une expérience brute de la différence et du discontinu».

**Marina Rougeon** explore enfin un dispositif créatif de recherche ethnologique qui met en dialogue des photographies qu'elle a prises de son terrain – portant sur les pratiques de bénédiction à Goiás au Brésil – et des textes constitués de témoignages recueillis. Elle réfléchit ainsi à la posture épistémologique, à la méthodologie, au potentiel

et aux enjeux de cette forme heuristique de production de connaissances scientifiques, adaptée pour expliciter le « vivre-ensemble partagé et appréhendé sur le terrain ». La dimension performative des photographies révèle des composantes « indicibles et invisibles » de la réalité sociale, et génère un récit autre qui ouvre de nouvelles réflexions. S'ajoute à cela l'écart dans l'assemblage des images et des textes, duquel surgit la complexité du vivre-ensemble et une « pensée inédite ou renouvelée ». La chercheuse s'éloigne ainsi d'un processus créatif de nature individuelle pour se mettre à l'écoute du contexte et des perspectives de ses interlocuteurs/interlocutrices. Elle parvient à tenir compte du point de vue de l'autre, tout en explicitant le sien.

### 3. Expressions artistiques du vivre-ensemble

La troisième partie se concentre sur des pratiques d'artistes qui sont traversées par le vivre-ensemble et qui, à la fois, en prennent acte, le critiquent, le recomposent. Pour reprendre une idée que nous avons développée plus en profondeur dans un autre article (Lamoureux et Uhl, 2015), l'art permet ici de (se) raconter – notamment par l'importance que prennent les (auto)récits, la visibilisation des personnes minorisées ou marginalisées, le dévoilement de réalités sociales inadmissibles, inavouables, taboues; d'agir – dévoiler, contester, militer, voire modifier concrètement la réalité; et d'anticiper, avec le pouvoir symbolique de l'art, la liberté imaginative, mais aussi l'habileté de certain.ne.s artistes à innover et à contribuer à d'autres champs sociaux. De la performance aux installations plastiques, des romans graphiques aux arts visuels, diverses formes artistiques sont interpellées pour rendre compte de problématiques telles que les ravages, encore bien actuels, du colonialisme, la pollution, les enjeux écologiques envisagés à l'aune d'une philosophie de la sollicitude (du *care*), la reconnaissance des personnes ayant des handicaps, les combats sociaux du féminisme de la troisième vague. Les artistes exposent ainsi des constats, des questionnements, expriment des prises de position, et formulent des propositions pour inventer une société plus inclusive, plus juste, axée vers le bien commun.

Dans la première contribution, **Bogumil Jewsiewicki** analyse comment les artistes congolais, et plus particulièrement Freddy Tsimba, portent une attention aux ruines comme « témoins » des violences et des expériences traumatiques liées au colonialisme, dont les impacts personnels, sociaux et politiques se font encore sentir. Les ruines sont ici une métaphore de la mémoire ignorée par l'histoire, mais tout à la fois un outil symbolique permettant de (re)prendre le « contrôle sur le présent et [de] [...] donner au vivre-ensemble un avenir ». Ainsi, Tsimba réalise des sculptures à partir d'objets-rebus trouvés dans les rues de Kinshasa ou encore de douilles de balles ramassées dans les lieux de combats. Ses sources d'inspirations combinent l'esthétique et les techniques Kongo de guérison avec la culture chrétienne. Engagé dans une démarche de « refondation », il témoigne certes de la souffrance quotidienne, de la tragique histoire de son pays, mais vise, par ses procédés formels, son esthétique et les expositions publiques de ses œuvres, à « ouvrir un espace de guérison pour refonder l'ordre social ».

**Annie Gérin** ausculte ensuite l'apport du « regard vériste » porté sur le phénomène de la pollution par certain.ne.s artistes et architectes (Michel de Broin, Kim Morgan, Edward Burtynsky et Jorge Otero-Pailos). Leurs œuvres révèlent ainsi comment la pollution, quoiqu'indésirable, est un résidu inévitable du vivre-ensemble avec lequel on entretient un rapport ambigu, « attraction et répulsion », « séduction et peur », mêlant l'attrait du progrès, le désir de contrôler et de posséder, et leurs conséquences. À l'encontre de la vision romantique soutenue par la plupart des écologistes et des personnes vouées à la sauvegarde du patrimoine qui cherchent à éradiquer la pollution ou à retrouver l'authenticité originelle de la forme, ces artistes et architectes explorent la complexité de notre rapport à elle et la prennent comme matériel, comme trace de notre vie collective. On quitte ici le monde idéal pour plonger au cœur du réel, des mœurs et de l'usage des lieux. Entre autres, ce regard vériste est aujourd'hui favorisé par l'attention portée au patrimoine immatériel, comme en témoigne, notamment, la muséalisation de certains sites miniers.

Si les deux premiers textes de cette section étudient la matière même du social notamment à travers ses résidus – l'art de les récupérer, de les réemployer pour de nouveaux usages collectifs et de nouvelles



significations – les contributions subséquentes se tournent vers les acteurs/actrices de la diversité et les minorités sociales pour sonder la manière dont le lien social se construit dans la relation intersubjective.

**Bénédicte Ramade** revisite l'art écologique américain des années 1970-1980 à l'aune de l'art du *care* ou des pratiques artistiques de la sollicitude. Plus spécifiquement, elle analyse une performance de l'écoféministe Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour A Day* (1976), et un projet de jardin écologiste réalisé par Patricia Johanson (1981-1986), à Dallas, qui a permis de rétablir la salubrité du lieu et son appropriation citoyenne. Chez ces deux artistes, les préoccupations sociale et environnementale mettent en pratique les principes fondamentaux de la philosophie du *care*: sollicitude, interdépendance, prise en charge de la vulnérabilité humaine, valorisation des tâches domestiques et sociales dévalorisées et par le fait même celles et ceux qui les exécutent, responsabilité, soin, solidarité, action ancrée dans le localisme et la quotidienneté. Elles contribuent ainsi, loin de la logique spectaculaire du milieu de l'art et de la société capitaliste, à la « réfection concrète et symbolique de lieux et de situations », à la mise en œuvre d'une écologie sociale.

**Marie-Claude Gingras-Olivier** s'intéresse à deux collectifs actuels québécois de performance (le 2<sup>e</sup> musical) : Les Fermières obsédées et Women With Kitchen Appliances qui mettent en scène la diversité dans toute sa complexité. Les œuvres de ces artistes offrent de nouvelles formes de représentation, d'autodétermination et d'expérimentation des sujets, et agissent à la fois dans l'art, dans l'espace public et sur le terrain même de la théorie féministe et de ses luttes sociales. Situait les artistes dans un féminisme de la troisième vague, l'auteure montre comment le mode organisationnel des collectifs, les éléments formels adoptés (costumes, outils de cuisine, etc.), les œuvres en elles-mêmes, les lieux où elles sont performées, les rapports aux spectateurs/spectatrices et, parfois, leur participation concrète critiquent et déconstruisent les « stéréotypes de genre et les catégories sociales normatives ». L'art contribue ainsi à l'agentivité des acteurs/actrices et aux combats menés en vue de changements sociaux concrets.

Dans le dernier texte, **Mouloud Boukala** étudie *La Bande à Ed*, une bande dessinée, créée par Georges Grard et Jacques Lemonnier, et dont les héros sont des personnes en situation de handicap. Sa lecture anthropologique montre comment ces quatre volumes du 9<sup>e</sup> art rendent compte de l'expérience vécue, des défis quotidiens de ces personnes, mais aussi de leur courage, ingéniosité, et inventivité qui en font des acteurs qui participent et contribuent à la vie sociale. Le collectif est ici omniprésent : les situations difficiles sont toujours résolues en *gang*, et le poids de la marginalisation des personnes en situation de handicap est toujours contextualisé socialement. Ainsi, si les problèmes rencontrés sont individuels, les solutions sont inévitablement collectives. En favorisant l'identification du/de la lecteur/lectrice, cette bande dessinée parvient à illustrer la différence, ses enjeux et ses apports, à susciter une réflexion sur nos préjugés et nos « façons d'être-à-plusieurs », et à changer nos comportements. Elle est ainsi un « acte de reconnaissance » pour cette communauté, empreinte d'humour et de poésie.

Enfin, la conclusion de l'ouvrage, écrite par **Andrée Fortin**, propose une synthèse analytique des diverses contributions. L'auteure décortique la diversité des pratiques relatées au fil des pages en explorant les questions suivantes. (1) À quel ensemble réfèrent les divers vivre-ensemble mobilisés dans les pratiques et quelles sont les stratégies employées ? (2) Quelles sont les visées poursuivies, celles-ci oscillant entre des préoccupations sociales, artistiques et scientifiques ? (3) Quels sont les différents rapports entretenus par les acteurs/actrices à l'égard des institutions sociales, artistiques et muséologiques ? Deux éléments, selon elle, sont transversaux à l'ensemble des contributions : le « désir de changement », d'une part, le souci marqué pour « élaborer des relations », de l'autre.

Fortin conclut que cet ouvrage explore « comment l'art et la culture permettent d'aller au-delà de la série, du simple fait de partager un espace avec les autres, pour former un groupe de relations. Ou comment passer du partage d'un espace géographique à la construction d'un espace social ». Cet espace social que les arts et la culture façonnent en favorisant la rencontre des diverses altérités qui composent une société est, en dernière instance, un espace *constituant*,

qui permet de faire advenir des possibles et participe ainsi à l'agir artistique et culturel.

### Références bibliographiques

- Ardenne, Paul. 1999. *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée.
- Beuscart, Jean-Samuel et Ashveen PeerBaye. 2006. «Histoires de dispositif», *Terrains & travaux*, 11, p. 3-15. Disponible à l'adresse web suivante (CAIRN): <http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-2-page-3.htm> (consultée le 12 juin 2016).
- Lamoureux, Ève et Magali Uhl. 2015. «Les arts visuels à l'épreuve du vivre-ensemble: raconter, agir, anticiper pour un monde commun», dans Francine Saillant (dir.), *Vivre-ensemble: état des lieux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval et Unesco.
- Despret, Vincianne. 2015. *Au bonheur des morts*, Paris, La Découverte.
- Sioui Durand, Guy. 1997. *L'art comme alternative: réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Édition.

# Partie 1

## **EXPLORATIONS INSTITUTIONNELLES DU VIVRE-ENSEMBLE**



# Enjeux et défis de la transmission culturelle dans les musées de société

Jean-Marie Lafortune

L'analyse qui suit porte sur le fonctionnement actuel des dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société, soit les opérateurs humains, architecturaux et discursifs utilisés pour consacrer la valeur historique d'objets ou de pratiques et pour communiquer avec les acteurs non institutionnels (Cuno, 2009 ; Rasse et Girault, 2011), en regard du processus de transmission culturelle, défini comme le transfert d'objets conservés, de valeurs et de savoirs pérennisés (Berty, 2014). Quels contenus culturels transmettent-ils ? Pour qui et avec qui ? Quelles incidences ont les interactions avec les visiteurs, les publics et les partenaires sociaux sur la production et la diffusion des discours mobilisant ces objets et ces pratiques ? Que nous révèle le fonctionnement de ces dispositifs sur les contenus, les modalités et la portée de la transmission culturelle aujourd'hui ? Plus largement, de quelles manières les musées de société peuvent-ils renforcer le vivre ensemble et contribuer à la réalisation de projets communs à l'échelle d'une société ?

Faiblement problématisée dans la littérature, la notion de transmission culturelle désigne un processus transactionnel qui s'opère au

sein des musées de société dans trois espaces relationnels (Black, 2005). Le premier relève des dispositifs de patrimonialisation, soit des démarches de désignation des objets de collection pour des interprétations futures, qui requièrent d'établir des consensus entre les acteurs pour légitimer les discours de valorisation. Les deux autres espaces relationnels se situent dans les dispositifs de médiation, soit dans l'établissement d'une relation durable avec les populations habitant les territoires d'implantation des établissements et les partenaires socioéconomiques façonnant les projets muséaux ainsi que l'échange d'informations lors des visites *in situ* ou virtuelles permettant de recueillir l'avis des publics (Mairesse et Chaumier, 2013).

L'approche à l'aune des exigences de la transmission culturelle permet d'examiner les dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société, catégorie large qui recouvre les musées d'histoire, d'ethnographie, d'arts et de traditions populaires (Chevallier et Fanlo, 2013), en regard d'enjeux relatifs à la construction identitaire (Mucchielli, 2011 ; Falk, 2009 ; Pomian, 2009), à la vie démocratique (Wells et *al.*, 2013 ; Barrett, 2011) et à l'élaboration de projets collectifs (Cardin et *al.*, 2010). En outre, elle permet de mener une réflexion sur le sens de l'activité muséale actuelle en contexte de mutations sociales (nouveau régime d'historicité, diversité ethnoculturelle accrue, recomposition familiale, clivage générationnel), de transformation des pratiques culturelles (modification de l'accès aux arts et à la culture induite par les technologies numériques) et du statut des musées (recul de l'autorité institutionnelle et adoption d'un mode de gestion entrepreneurial en situation de diminution du financement public).

Après avoir circonscrit la transmission culturelle en tant qu'objet interdisciplinaire et enjeu de société, nous en délimiterons les modalités de mise en œuvre dans les musées de société à partir d'une méta-analyse de thèses avancées par des auteurs francophones et anglophones occidentaux. Nous dépeindrons, d'une part, le contrôle qu'exerce le pôle producteur dans les dispositifs de patrimonialisation et, d'autre part, l'ouverture offerte au pôle récepteur par les dispositifs de médiation. Nous décrirons ensuite les principaux éléments de contexte qui mettent actuellement à l'épreuve ces institutions avant d'identifier les

défis qu'elles doivent relever pour assumer pleinement leur fonction de transmission.

## **1. Transmission culturelle : objet interdisciplinaire et enjeu de société**

La notion de transmission culturelle est d'usage courant en sciences humaines et sociales, où elle désigne le transfert d'informations cumulatives d'une personne, d'une catégorie sociale ou d'une génération à une autre (Schönpflug, 2009). Debray (2001) distingue les processus de transmission verticale, fondés sur l'imprégnation et pris en charge par les institutions assurant la filiation historique des groupes humains (église, famille, école, parti, musée), des processus de transmission horizontale, passant par la communication et pris en charge par les instances assurant l'affiliation au sein des groupes humains (ordres professionnels, médias, réseaux sociaux). Quel que soit toutefois son champ d'application, l'efficacité de la transmission culturelle dépend des conditions du transfert tant en termes d'adaptation des contenus à des supports que d'établissement d'une relation de proximité entre les parties concernées dans des contextes précis (Blais et *al.*, 2014).

En théologie, ce transfert relève des textes sacrés et de leurs interprétations autorisées entre les fidèles d'un même courant religieux (Winter, 2012). En psychanalyse, il a trait aux structures psychiques (cognitives-émotionnelles) qui relient les parents et leur progéniture (Hatchuel, 2005). L'anthropologie met plutôt l'accent sur le transfert de modèles comportementaux au sein de groupes humains restreints (Jacques-Jouvenot et *al.*, 2012), tandis qu'en communication, l'intérêt porte sur les messages qui circulent entre des interlocuteurs (Lohisse et *al.*, 2007). Dans le domaine de l'éducation familiale et scolaire, la littérature s'intéresse au transfert de savoirs et de valeurs (Rastier, 2013 ; Baleke, 2011 ; Lahaye et *al.*, 2007), alors que dans le champ professionnel elle cible un ensemble de compétences (Barjou, 1995). Enfin, la muséologie cherche à saisir les modalités de transfert de la mémoire collective (Pénicaut et Toscano, 2012).



Dans tous les cas, la transmission culturelle recouvre un processus d'appropriation des codes donnant accès à la signification du monde matériel et social guidant la conduite individuelle et collective. Elle recoupe ainsi toutes les instances de socialisation garantes de l'inscription de chaque personne dans la communauté humaine et de la pérennité des groupes concernés.

## 1.1 Transmission culturelle et musées de société

Tournant le dos au modèle génétique de l'hérédité et au modèle familial de la succession, fondés sur l'univocité et la passivité des héritiers, la transmission culturelle désigne au sein des musées de société un processus transactionnel<sup>1</sup> entre un pôle producteur et un pôle récepteur de discours véhiculant des savoirs, des valeurs et une mémoire à préserver, se déroulant dans des espaces relationnels en contexte institutionnel traversés par des discours scientifiques, didactiques et règlementaires. L'acte de transmettre relie ainsi les acteurs dans la valorisation d'un patrimoine au sein de trois espaces relationnels, l'un déterminé par les dispositifs de patrimonialisation et les deux autres par les dispositifs de médiation.

Socle de la transmission culturelle dans ces institutions, la patrimonialisation emprunte trois voies : 1) la représentation du monde social à l'origine d'un objet venu d'ailleurs, ou d'avant, dont on a certifié l'authenticité ; 2) l'exposition consacrant sa haute valeur symbolique en situation de rareté ; 3) l'obligation de le conserver pour le léguer aux générations futures (Davallon, 2006). Ce processus implique qu'il y ait eu rupture avec les sources mémorielles des objets ou des pratiques à valoriser et un travail consistant justement à les replacer dans leur contexte pour créer une relation d'ordre cognitif et émotionnel avec les populations contemporaines. Si les objets que l'on retrouve dans les musées de société sont parfois d'origine lointaine, ils doivent leur

---

1. Le processus transactionnel ici évoqué se réfère à l'ensemble des interactions verbales et non verbales entre des acteurs motivés par des intérêts de connaissance au triple sens que leur donne Habermas (1976) : technique, pratique et critique.

signification aux discours contingents du pôle producteur (acteurs institutionnels, partenaires socioéconomiques et scientifiques) qui les mobilisent pour en faire des œuvres d'une collection ou d'une exposition qui se confrontent aux attentes, aux goûts et aux réactions des publics.

Les dispositifs de patrimonialisation des musées de société structurent un espace relationnel dominé par les positions prescrites par le modèle pédagogique déployé et la véracité du discours scientifique dans le respect du cadre règlementaire. Cette asymétrie entre les acteurs institutionnels et non institutionnels existe jusque dans les mécanismes de patrimonialisation de la culture immatérielle (Bortolotto et *al.*, 2011), au sein desquels la représentation importante des collectivités locales tempère les pouvoirs scientifiques, pédagogiques et hiérarchiques.

En revanche, les espaces relationnels aménagés par les dispositifs de médiation sont, du moins potentiellement, plus ouverts au pôle récepteur (publics). La transmission culturelle s'effectue alors sous la forme d'une pédagogie active lors des visites, dans une activité d'interprétation permettant la coconstruction du sens des œuvres, et d'un projet muséal partagé sous la forme de relations avec les publics et les partenaires socioéconomiques, pouvant conduire à la coprogrammation des activités. La médiation culturelle est dans le secteur culturel artistique une philosophie d'intervention qui traduit un engagement institutionnel auprès des populations voisines des établissements, des visiteurs et des partenaires. Visant à tonifier la relation entre les publics et les œuvres légitimées ainsi que l'épanouissement légitime des citoyens par les arts, elle élève à la fois la participation culturelle et la culture de la participation (Lafortune, 2012).

## **2. Crise de la transmission culturelle verticale**

De l'avis de nombreux auteurs, la transmission culturelle verticale serait aujourd'hui en crise. D'une part, les mécanismes de passage entre les générations se seraient enrayés avec la disparition des aptitudes familiales et scolaires à transmettre et le relativisme culturel

issu du cosmopolitisme urbain (Octobre, 2010). D'autre part, le recul de l'autorité institutionnelle aurait accompagné le déclin des élites culturelles tandis que le processus de légitimation serait redéfini par le fonctionnement communautaire des technologies numériques et la consécration médiatique de la culture populaire (Fabiani, 2007).

Ce « malaise dans la transmission » (Bendahmam, 2011) affecterait également les musées de société, n'épargnant pas leurs dispositifs de patrimonialisation et de médiation. Un nombre croissant d'analystes s'interrogent ainsi sur la capacité de ces institutions à réaliser leur mission sociale et éducative (Pénicaut et Toscano, 2012; Hooper-Greenhill, 2007). Les questions soulevées portent sur les pressions économiques et politiques qui menaceraient l'autonomie institutionnelle, les vertus pédagogiques d'une muséographie spectaculaire et la place insuffisante des acteurs non institutionnels dans l'élaboration du projet muséal (Bergeron et *al.*, 2015).

## 2.1 Un contexte politicoéconomique qui ajoute aux difficultés

La capacité d'action des musées de société est remise en cause en raison des restrictions budgétaires successives qui leur sont imposées, entraînant la redéfinition du projet muséal autour de partenariats plus nombreux avec des acteurs du milieu des affaires, au risque d'une perte d'autonomie institutionnelle. Les exigences accrues d'autofinancement des musées s'accompagnent de l'adoption forcée des principes de la nouvelle gestion publique, qui font en sorte que la quête de rentabilité tend à l'emporter sur le devoir de transmission (Tobelem, 2010).

Qui plus est, en Occident comme ailleurs sur la planète, la production-médiation-réception des discours de mémoire ou de commémoration subit depuis une quinzaine d'années l'influence souvent directe et partisane des pouvoirs politiques qui, renouant avec les principes de la démocratie formelle ayant pour effet de restreindre le débat public et galvanisés par la demande de mesures législatives plus sévères en matière de lutte au terrorisme, exercent une nouvelle forme d'autoritarisme (Bergeron, 2014).

### 3. Défis pour les musées de société

Bien que l'histoire récente des musées de société démontre une plus grande prise en compte des publics (Daignault et Schiele, 2015 ; Bitgood, 2013), comme véritables destinataires aux multiples profils de l'offre muséale et source d'autofinancement essentielle en contexte de baisse des aides publiques, elle révèle également une autonomie institutionnelle fragile, l'adoption d'un mode de gestion entrepreneurial et une propension à la commercialisation qui peuvent les éloigner de leur mission sociale et éducative (Silverman, 2010). Si les musées ont cessé d'être des temples, ils ne sont pas pour autant devenus des forums (Simon, 2010).

En regard des exigences de la transmission culturelle, les musées de société doivent ainsi relever quatre défis :

- 1) Rompre avec une offre élitaire pour s'ouvrir à l'ensemble des citoyens, sans sombrer dans le divertissement vulgaire. Il s'agit ici de renouer avec leur mission fondamentale en diversifiant les approches auprès des publics sans se convertir en parcs de loisirs (Balloffet et *al.*, 2014).

Attention toutefois à ne pas confondre dimension ludique et récréation puérile dans l'appréhension des dispositifs de médiation. Contribuant à l'intégration, la socialisation et l'actualisation des sujets qui s'y prêtent, le jeu inséré à une démarche pédagogique est partie prenante de la structuration des formes culturelles et institutionnelles, conçues comme systèmes de codes, par sa capacité à les réactualiser à travers les innovations auxquelles il ne cesse de donner cours. La pédagogie active, qui imprime son approche à l'enceinte muséale après les institutions scolaires, se caractérise par une prise en compte conjointe des besoins et des intérêts individuels et collectifs par le biais d'activités ludiques supervisées.

- 2) Renforcer la vie démocratique en soutenant la délibération, sans verser dans la partisanerie. En ce sens, l'accent doit porter sur les processus de participation (Stanley, 2007).

La conversion des musées de société de lieux d'exposition à des milieux de vie, à travers une programmation qui déborde la valorisation des collections pour s'étendre non seulement aux expositions temporaires plus en phase avec l'actualité, mais également à la diffusion de documentaires et à la tenue de débats-conférences sur les sujets abordés, favorise ce virage. Pour qu'elle s'inscrive plus profondément dans la dynamique démocratique, la participation dont il est question doit s'exercer en amont de ces activités et s'attacher à la désignation des objets de patrimoine en tant qu'ils condensent les valeurs et les savoirs qu'il importe collectivement de transmettre.

- 3) Contribuer à la construction identitaire des individus et des collectivités, sans tomber dans l'idéologie. Le défi consiste alors à accueillir et à diffuser des références communes (Rasse et Girault, 2011).

Les projets muséaux peuvent faciliter l'inclusion de populations marginalisées socialement et géographiquement en compensant par et dans le dialogue l'inégale répartition de pouvoirs et de savoirs ou la disposition différenciée des ressources financières ou symboliques. Ils posent la question des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde qu'ils construisent considérant que leur mission ne consiste plus seulement à sensibiliser des publics à l'histoire, mais à soutenir les mutations du champ culturel : crise des valeurs, conflits de références, cohabitation culturelle.

- 4) Soutenir adéquatement les citoyens pour leur permettre d'établir un rapport personnel à la culture, en modulant leur mode d'accompagnement. Les efforts pour rejoindre les non-publics doivent ainsi être multipliés (Jacobi et Luckerhoff, 2010).

Les non-publics recouvrent les catégories de populations réticentes à l'offre culturelle sans pour autant exprimer de demande particulière. Dans le sillon des *Cultural Studies*, on s'y réfère comme des constituantes des classes populaires, dont le faible capital culturel et la résistance à la consommation des biens culturels s'incarnent néanmoins dans une adhésion à des valeurs

positives et à un style de vie défiant qui provoque les tenants d'une culture pour tous. Rallier les non-publics à la programmation des musées de société requiert toutefois la levée des obstacles fondamentaux à la participation des citoyens à la culture, qui relèvent des conditions économiques et de vie, au moyen d'une action concertée des pouvoirs publics dépassant largement le domaine culturel artistique.

Ces pistes, qui reposent à la fois sur l'approfondissement des théories et pratiques du secteur culturel et le désenclavement de ce secteur pour l'ouvrir à la vie politicoéconomique, peuvent contribuer à la redéfinition des politiques culturelles ainsi qu'à la construction ou la consolidation des dynamiques identitaires en enrichissant le patrimoine commun et en renforçant la loyauté envers les institutions.

\* \* \*

L'appel à l'action est de mise devant le constat que les musées de société, qui ont pourtant une responsabilité en la matière, semblent avoir perdu leur capacité à transmettre. Qui plus est, les conditions mêmes de la transmission tendraient à se dissiper. La transformation récente du régime d'historicité (Hartog, 2003), où l'innovation l'emporte systématiquement sur la tradition, le recul de l'autorité institutionnelle, compensé par la montée de l'influence des médias et des groupes de pairs privilégiant la transmission horizontale (Proulx et al., 2012), et la redéfinition de la culture commune en deçà et au-delà des cadres nationaux (Létourneau, 2008 ; Dutour, 2006) neutraliseraient les rouages de toute filiation historique et affiliation sociale.

L'analyse du fonctionnement de leurs dispositifs de patrimonialisation et de médiation peut rendre compte du processus de transmission culturelle actuellement à l'œuvre dans les musées de société et statuer sur l'état de crise qui pourrait les affecter. Cet examen permet d'envisager le renouveau des stratégies de transmission culturelle des institutions avec les visiteurs, de la gestion de leurs décisions opérationnelles dans les domaines de la tarification et de la communication, de concert avec tous leurs partenaires, et les transformations dans le comportement des publics (Filsler, 2005).

Ce n'est qu'en assumant pleinement leur part de responsabilité dans le processus de transmission culturelle que les musées de société pourront s'engager non seulement à rendre plus interactifs les dispositifs de médiation, mais surtout plus participatifs les dispositifs de patrimonialisation, de manière à soutenir, dans la mesure de leurs moyens, le vivre ensemble par la mise en commun des références culturelles, la dynamique démocratique et l'émergence de projets communs.

La transmission culturelle, telle que définie dans ce texte, constitue un levier important de stimulation de la citoyenneté active fondée sur une meilleure compréhension du patrimoine structurant la vie collective et une participation effective aux débats publics entourant la consécration des objets de mémoire. Il est pressant de mieux cerner cette notion et ses ressorts, notamment dans ses applications dans les musées de société, qui pourraient, devant les mutations socioculturelles et sous les pressions politicoéconomiques à l'œuvre, s'éloigner de cette fonction fondamentale pour les individus et les collectivités.

### Références bibliographiques

- Baleke, Stanislas. 2011. *Une pédagogie pour le développement social: de la transmission à la communication des savoirs*, Paris, L'Harmattan.
- Balloffet, Pierre, François Courvoisier et Joëlle Lagier. 2014. « From museum to amusement park: the opportunities and risks of edutainment », *International Journal of Arts Management*, 16, 2, p. 4-18.
- Barjou, Bruno. 1995. *Savoir transmettre son expertise et son savoir-faire*, Paris, ESF éditeur.
- Barrett, Jennifer. 2011. *Museums and the public sphere*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Bendahmam, Hossain (dir.). 2011. *Malaise dans la transmission: crise de l'idéalité et fondation du sujet*, Paris, l'Harmattan.
- Bergeron, Yves et al. (dir.). 2015. *Musées et muséologie, au-delà des frontières: la muséologie nouvelle en question*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Bergeron, Yves. 2014. « Les liaisons dangereuses ou les relations troubles entre le politique et les musées canadiens », *THEMA. La revue des*

- Musées de la civilisation*, 1, p. 127-153. Disponible à l'adresse web suivante : <http://thema.mcq.org/index.php/Thema/issue/current>.
- Bortolotto, Chiara, Annick Arnaud et Sylvie Grenet. 2011. *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'Homme.
- Berty, Valérie. 2014. *Les nouvelles voies de la transmission*, Paris, Archives Karéline.
- Bitgood, Stephen. 2013. *Attention and value : keys to understanding museum visitors*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Black, Graham. 2005. *The engaging museum : developing museums for visitor involvement*, London, Routledge.
- Blais, Marie-Claude, Marcel Gauchet et Dominique Ottavi. 2014. *Transmettre, apprendre*, Paris, Stock.
- Cardin, Jean-François, Marc-André Éthier et Anik Meunier (dir.). 2010. *Histoire, musées et éducation à la citoyenneté*, Québec, Multimondes.
- Chaumier, Serge. 2011. *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris, La Documentation française.
- Chevallier, Denis et Aude Fanlo. 2013. *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française.
- Cuno, James (dir.). 2009. *Whose culture ? The promise of museums and the debate over antiquities*, Princeton et Oxford, Princeton University Press.
- Daignault, Lucie et Bernard Schiele. 2015. *Les musées et leurs publics : savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Davallon, Jean. 2006. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier/Hermès Science.
- Debray, Régis. 2001. *Les diagonales du médiologue : transmission, influence, mobilité*, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- Dutour, Juliette. 2006. « Constructions et émotions patrimoniales à Québec : un patrimoine national partagé entre commémorations et reconstructions historiques », *Culture et Musées*, 8, p. 45-58.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan.



- Falk, John H. 2009. *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Filser, Marc. 2005. « Le management des activités culturelles et de loisirs : questions stratégiques et état des recherches académiques », *Management & Avenir*, 5, p. 179-189.
- Habermas, Jürgen. 1976. *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- Hatchuel, Françoise. 2005. *Savoir, apprendre, transmettre : une approche psychanalytique du rapport au savoir*, Paris, La Découverte.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2007. *Museums and education : purpose, pedagogy, performance*, London, Routledge.
- Jacobi, Daniel et Jason Luckerhoff. 2010. « Public et non public du patrimoine culturel : deux enquêtes sur les manifestations différenciées de l'intérêt et du désintérêt », *Loisir & Société*, 32, 1, p. 5-13.
- Jacques-Jouvenot, Dominique et Gilles Vieille Marchiset (dir.). 2012. *Socio-anthropologie de la transmission*, Paris, l'Harmattan.
- Lafortune, Jean-Marie. 2013. « L'essor de la médiation culturelle au Québec à l'ère de la démocratisation », *Bulletin des bibliothèques de France*, 3, p. 6-11.
- Lafortune, Jean-Marie (dir.). 2012. *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Lahaye, Willy, Jean-Pierre Pourtois et Hugette Desmet. 2007. *Transmettre d'une génération à l'autre*, Paris, Presses universitaires de France.
- Létourneau, Jocelyn. 2008. « Transmettre la culture comme mémoire et identité », *Revue française de pédagogie*, 165, p. 43-54.
- Lohisse, Jean, Geoffroy Patriarche et Annabelle Klein. 2007. *La communication : de la transmission à la relation*, Bruxelles, de Boeck.
- Mairesse, François et Serge Chaumier. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- Mucchielli, Alex, 2011. *L'identité en sciences sociales*, Paris, Presses universitaires de France.
- Octobre, Sylvie (dir.). 2010. *Enfance et culture : transmission, appropriation et représentation*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication.

- Pénicaut, Emmanuel et Gennaro Toscano. 2012. *Lieux de mémoire, musées d'histoire*, Paris, La Documentation française.
- Pomian, Krrysztof. 2009. « Patrimoine et identités nationales », dans Élie Barnavi et Maryvonne de Saint-Pulgent (dir.), *50 ans après: culture, politique et politiques culturelles*, Paris, La Documentation française, p. 147-159.
- Proulx, Serge, Mélanie Millette et Lorna Heaton. 2012. *Médias sociaux: enjeux pour la communication*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Rasse, Paul et Yves Girault (dir.). 2011. *Les musées au prisme de la communication*, Paris, Centre national de la recherche scientifique (CNRS).
- Rastier, François. 2013. *Apprendre pour transmettre: l'éducation contre l'idéologie managériale*, Paris, Presses universitaires de France.
- Schönpflug, Ute (dir.). 2009. *Cultural transmission: psychological, developmental, social and methodological aspects*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Silverman, Lois H. 2010. *The social work of museums*, London, Routledge.
- Simon, Nina. 2010. *The participatory museum*, Santa Cruz (CA), Museum 2.0.
- Stanley, Dick. 2007. *Réflexions sur la fonction de la culture dans la construction de la citoyenneté*, Strasbourg, Conseil de l'Europe.
- Tobelem, Jean-Michel. 2010. *Le nouvel âge des musées: les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin.
- Wells, Marcella D., Barbara H. Butler et Judith Koke. 2013. *Interpretive planning for museums: integrating visitor perspectives in decision making*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Winter, Jean-Pierre. 2012. *Transmettre (ou pas)*, Paris, Albin Michel.



# Musées et contrat social

## Les enjeux du vivre ensemble et de la gouvernance

Yves Bergeron et Lisa Baillargeon

Au cours des deux dernières décennies, les institutions muséales sont devenues de véritables médias de masse. La visite au musée s'est également imposée comme une pratique culturelle majeure tant en Europe (Donnat, 2009) qu'en Amérique du Nord (Garon et Santerre, 2004). Devenant des intermédiaires privilégiés dans la médiation de la culture, les musées font l'objet d'une attention toute particulière des gouvernements qui y voient un espace de promotion de certaines valeurs collectives. S'ils peuvent *a priori* être considérés comme des espaces neutres pour les citoyens, ils sont également envisagés par les divers paliers de gouvernements comme des institutions destinées à la médiation de sujets délicats. À cet égard, les musées ne sont pas toujours neutres et au-dessus de tout soupçon. Cette double fonction remet parfois en question leur mission fondamentale qui est de conserver des collections d'objets matériels et immatériels devenus sémiophores et qui méritent d'être communiqués aux citoyens.

Dans le contexte où les conditions économiques provoquent des transformations profondes dans le monde culturel et que les pressions politiques se multiplient, les musées se retrouvent dans une position de fragilité qui remet souvent en question leur mission culturelle. La démocratie culturelle et la gouvernance stratégique deviennent donc des enjeux géopolitiques d'une grande actualité. Nous souhaitons donc mettre en perspective les engagements que prennent les musées à l'égard de la société dans leurs énoncés de mission en tenant compte notamment des tendances sociétales, économiques, culturelles, technologiques et politiques qui contribuent à les transformer. Dans le contexte de mondialisation et de marchandisation de la culture y a-t-il toujours adéquation entre le contrat social des musées, c'est-à-dire le projet culturel des institutions muséales et leur modèle de gouvernance ?

Le musée comme lieu culturel s'inscrit fondamentalement dans une perspective politique et de sociabilité favorisant parfois la polarisation des identités nationales et dans d'autres cas le vivre-ensemble. Cette tendance qui s'affirme dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se poursuit tout au long du XX<sup>e</sup> siècle avec la création au Canada et au Québec de musées nationaux et de musées privés qui permettent à des communautés de confirmer leur identité et de témoigner de leur contribution à la société québécoise.

Le développement moderne du réseau des musées s'amorce véritablement dans la décennie 1960 avec la Révolution tranquille marquée par un engagement de l'État dans toutes les sphères de la société. L'ouverture du Musée de la civilisation (MCQ) en 1988 concrétise les valeurs de la nouvelle muséologie qui recentre l'institution muséale sur les citoyens et le développement social. Le Musée se démarque rapidement dans la mesure où son directeur général, Roland Arpin (Arpin, 1998), fait le pari de créer une institution centrée sur les visiteurs. Ce modèle, bien que largement remis en question par le milieu muséal, est rapidement repris par des musées québécois, canadiens et étrangers<sup>1</sup>.

---

1. Plusieurs projets internationaux de musées se sont inspirés de son concept pour différents aspects de leur mission et de leur philosophie. Mentionnons simplement le Musée d'Orsay, le Musée du Quai Branly, le Musée d'histoire

Le concept du MCQ synthétise les particularités de la muséologie nord-américaine, c'est-à-dire une programmation centrée sur les intérêts des citoyens, le travail collaboratif avec le milieu, l'interprétation comme mode de médiation, des expositions qui proposent des regards pluriels sur des sujets d'actualité, une attention toute particulière pour les programmes éducatifs et le développement des clientèles adultes par le biais des activités culturelles. Bref, le Musée devient un véritable forum au sens où Duncan Cameron le définit en 1971 dans son célèbre plaidoyer pour une remise en question du rôle social des musées au Canada (Cameron, 1992). Cette philosophie repose fondamentalement sur les valeurs de la nouvelle muséologie et du vivre en société. On retrouve ici le véritable sens du contrat social du musée.

## 1. Pratique culturelle et démocratie

Les enquêtes nationales menées au Québec par le ministère de la Culture et des Communications (MCC) montrent la progression constante de la fréquentation des musées depuis trois décennies, mais surtout la place qu'ils occupent dans les pratiques culturelles (Survól, 2012, n° 23). Rosaire Garon démontre que la démocratisation de la culture et du patrimoine est une question actuelle en rappelant que l'accès à la culture demeure une priorité pour les gouvernements et que cet objectif trouve sa source dans « l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de l'Organisation des Nations Unies et dans la Déclaration de Mexico relative aux politiques culturelles en 1982 » (Garon, 2010 : 10). On y souligne que la culture doit être accessible à tous les citoyens, peu importe « les origines, la position sociale, le niveau d'instruction, la nationalité, l'âge, la langue, le sexe, la religion, l'état de santé ou l'appartenance à une minorité raciale ou à un groupe marginal ». C'est pourquoi les études consacrées aux pratiques culturelles tiennent compte du profil socioéconomique afin de

---

de l'Europe à Bruxelles, le Musée des Confluences à Lyon, le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille et le Musée national de la civilisation égyptienne au Caire.

mesurer si la culture rejoint toutes les catégories sociales, peu importe l'âge et le niveau de scolarité. Garon met en évidence la position du MCC à l'égard de l'approche de la démocratisation culturelle qui a pour objectif la fréquentation par le plus grand nombre. L'auteur tient compte des données statistiques de fréquentation des musées et des lieux patrimoniaux entre 1979 et 2004, démontrant ainsi une progression significative de 10 % comparable à ce qu'on observe ailleurs au Canada, aux États-Unis et en Europe (Garon, 2010 : 21-23). Ici comme ailleurs, il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que la prévalence de la fréquentation des sites patrimoniaux soit plus élevée chez les personnes ayant une forte scolarité que chez celles ayant peu fréquenté l'école (Garon, 2010 : 13). On observe par ailleurs, entre 1979 et 2004, la présence croissante dans les musées de catégories sociales moins favorisées. Il note également que la fréquentation « a progressé au sein des francophones, des femmes, des personnes âgées, des personnes inactives et des personnes les moins scolarisées » (Garon, 2010 : 14).

Dans le dernier rapport de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ), Christine Routhier note que l'on est passé de 11,9 millions de visites dans les musées en 2005 à 14 millions en 2015. La fréquentation des musées se retrouve donc en progression constante alors que d'autres pratiques culturelles sont à la baisse, comme la fréquentation du théâtre (Routhier, 2016) avec 1,4 million d'entrées en 2014 (baisse de 4,5 %) et celle du cinéma où on dénombre en 2014 près de 18,5 millions d'entrées, soit une diminution de 12 % (Fortier, 2014).

## 1.1 Les fonctions du musée

Si l'exposition demeure la fonction la plus visible pour les citoyens, l'éducation demeure centrale, car elle est liée « à la mobilisation des savoirs, issus du musée, visant au développement de nouvelles sensibilités et la réalisation de nouvelles expériences. » (Desvallées et Mairesse, 2011 : 87) Parce que le musée s'inscrit dans une démarche d'éducation populaire, il correspond à la « vision humaniste et universaliste de la culture, comme les Lumières l'ont léguée. » (Chauvier, 2011 : 97) Il bénéficie d'une notoriété et exerce une influence

significative sur l'opinion publique. Cette notoriété n'est pas étrangère au fait que les gouvernements, par l'intermédiaire des ministères de la Culture et de l'Éducation, ont parfois tendance à utiliser les musées afin d'influencer l'opinion publique (Buzetti, 2011 ; Bergeron, 2014). Au-delà de la définition qu'en donne le Conseil international des musées (ICOM), le musée demeure pour les gouvernements une institution culturelle qui ne peut être dissociée des fonctions économiques, diplomatiques et politiques.

## **2. Facteurs de changement et d'altération du vivre-ensemble**

Pour bien comprendre les enjeux du vivre-ensemble associés aux musées, il est impératif de tenir compte des changements et des altérations du projet culturel du musée tel qu'il s'est défini dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis quelques années, on a observé la multiplication de colloques, d'articles et de publications consacrés aux tendances qui contribuent à transformer les institutions muséales (Mairesse, 2016). Le tour d'horizon des nouvelles tendances montre bien que les changements amorcés notamment avec les valeurs de la nouvelle muséologie dans la décennie 1970 se sont accélérés au cours des deux dernières décennies et que le monde des musées ne cesse de se métamorphoser. Ainsi les frontières traditionnelles entre les musées et le patrimoine sont devenues floues et perméables. L'élargissement de la notion de patrimoine oblige à repenser les trois institutions qui ont longtemps travaillé en parallèle, c'est-à-dire les musées, les archives et les bibliothèques. Sous l'effet de nouvelles définitions du patrimoine, ces institutions deviennent soudainement complémentaires, voire indissociables (Bergeron, 2016).

### **2.1 Impacts déterminants de l'économie sur la culture**

Au-delà des diverses tendances évoquées par les chercheurs, l'économie semble être le facteur le plus déterminant. Plusieurs chercheurs soulignent le caractère structurant de l'économie dans les nouveaux



modèles de gestion alors que d'autres insistent sur le caractère déstructurant de cette tendance sur les valeurs traditionnelles des musées. En fait, la logique économique qui dicte le développement des musées depuis deux décennies a probablement contribué aux transformations les plus profondes. Le désengagement progressif des gouvernements a obligé les musées à trouver de nouvelles sources de financement afin de soutenir le développement des expositions temporaires qui assurent le niveau de fréquentation ainsi que les revenus. Depuis longtemps, les musées se sont associés à des partenaires financiers pour la production des expositions, mais le rôle des commanditaires et des mécènes est devenu fondamental pour leur survie. Contrairement aux musées européens qui peuvent compter sur une fréquentation continue de leurs collections permanentes, les musées nord-américains doivent réaliser un plus grand nombre d'expositions temporaires afin de maintenir leur fréquentation et leurs revenus. Conséquemment, le choix des thèmes d'expositions doit correspondre aux attentes des partenaires financiers et des publics. De nombreux chercheurs expriment un point de vue critique sur cette tendance qui conduit certains musées à s'éloigner de leur mission première et à afficher un certain désenchantement.

### **3. Géopolitique des musées**

Dans cette perspective de mondialisation de l'économie, il devient essentiel de tenir compte d'une nouvelle cartographie de la culture qui repose sur une géopolitique des musées, c'est-à-dire sur les rapports entre les institutions muséales, les territoires et la politique des États. À cet égard, le cas du Québec se révèle intéressant. Faut-il rappeler que le Québec, par sa langue officielle et sa culture marquée par la francophonie, constitue une petite société. Le réseau des musées au Québec peut être comparé à ceux d'autres réalités géopolitiques comme la Wallonie, la Catalogne, l'Écosse ou le Pays basque. Tenir compte des contextes culturels, économiques et politiques favorise un regard critique sur le projet culturel et conséquemment sur le contrat social du musée.

### 3.1 Remise en question du réseau de la Société des musées du Québec

Les pressions économiques et politiques qui s'exercent sur les musées ont culminé au cours des deux dernières années avec la crise du réseau des musées au Québec. À la suite des états généraux sur les musées organisés par la Société des musées du Québec (SMQ) en 2011, les membres du réseau ont pu se prononcer sur les grandes orientations (SMQ, 2012). Si les résolutions adoptées en assemblée ont fait l'objet de consensus, le rapport final n'a pas reçu l'attention nécessaire de la part du MCC. Un changement de gouvernement en 2012 a conduit le nouveau ministre de la Culture, Maka Kotto, à créer le Groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal du Québec, présidé par Claude Corbo. Ce comité d'experts a consulté les membres du réseau et publié son rapport en 2013. On y recommande un nouveau cadre institutionnel pour la vie muséale au Québec. On suggère notamment de revoir l'agrément des établissements par la Loi générale sur les établissements muséaux et d'octroyer un label de qualité pour les musées jugés d'intérêt public sur la base d'évaluations par des experts indépendants (2013 : 1). Le rapport propose également de consolider le réseau muséal en reconnaissant le rôle primordial joué par les musées nationaux et en insistant sur la nécessité de mieux desservir les régions. Enfin, le groupe de travail suggère au Ministère de repenser et d'accroître le financement des établissements par toute une série de mesures incitatives afin de développer de nouvelles coopérations et de nouveaux partenariats financiers. Globalement, la SMQ s'est montrée satisfaite de ces recommandations. Cependant, ces propositions jugées positives ne se sont pas concrétisées et le MCC a plutôt appliqué des recommandations qui contribuent à fragiliser la cohésion du réseau.

Diverses sources permettent de constater que les tensions sont devenues de plus en plus palpables entre le MCC et la SMQ<sup>2</sup>. On doit noter que la SMQ a toujours collaboré étroitement avec le ministère afin de favoriser un développement harmonieux du réseau sur l'ensemble du

---

2. Entre 2013 et 2016, nous avons pu recouper des informations en ce sens provenant de plusieurs informateurs dans le milieu muséal et au MCC.

territoire en tenant compte à la fois des besoins des musées nationaux et des autres institutions muséales. La SMQ a toujours pris soin de considérer les particularités des institutions muséales consacrées aux arts, à l'histoire et aux sciences.

Le 11 avril 2016, le conseil d'administration annonçait avoir pris acte de la démission du directeur général de la SMQ, Michel Perron, qui assumait ce poste depuis 1997. La présidente rappelle que, sous la direction de Michel Perron, la SMQ a favorisé le développement technologique tout en consolidant le réseau Info-Muse. Elle évoque la création de l'Observatoire des musées et du site Musées à découvrir ainsi que la tenue du Grand Chantier des États généraux des musées du Québec en 2011 (SMQ, 2016). Outre cette annonce brève, il apparaît évident que cette démission révèle des tensions et des enjeux plus profonds qui relèvent de la géopolitique du monde muséal, du Ministère et des instances politiques.

Dans la foulée de ces tensions, la campagne « Nos musées, un monde à conserver » a été mise sur pied en 2015 par la Fédération nationale des communications (FNC-CSN, 2015) et la CSN afin d'informer la population de l'état de précarité de l'ensemble du réseau muséal au Québec. Cette campagne montre bien que les institutions muséales demeurent des espaces de référence pour les communautés et les citoyens.

Dans *Le Devoir* du 13 mai 2016, la journaliste Caroline Montpetit révèle les raisons qui ont poussé le directeur général de la SMQ, Michel Perron, à présenter sa démission. On y rapporte entre autres son désaccord avec la position du MCC sur l'arrêt de l'aide au fonctionnement qui était accordée aux musées saisonniers, aux musées à vocation scientifique et à ceux dont le rayonnement est considéré local<sup>3</sup>.

On peut certainement interpréter cette situation à la lumière d'une série d'événements récents en personnalisant le débat, mais nous

---

3. Le plus étonnant dans cet article concerne la raison fondamentale qui explique son départ. L'ex-directeur soulève un différend avec le conseil d'administration qui lui demandait d'« être discret dans le cadre de représentations politiques » (Montpetit, 2016).

proposons plutôt d'envisager la question sous l'angle du vivre-ensemble et de la gouvernance. La SMQ est née en 1958 et elle a permis de fédérer des institutions muséales privées dans une organisation leur donnant les moyens de se professionnaliser. Il est utile de relire le volume 28 de la revue *Musées* publiée en 2009 soulignant le 50<sup>e</sup> anniversaire de la SMQ. L'examen du développement du réseau au cours de cette période permet de constater que la professionnalisation et la modernisation du réseau sont venues de ses membres et que les initiatives, les innovations et les actions des musées ont permis de créer un réseau muséal moderne. On peut penser au programme de formation professionnelle ou au réseau Info-Muse qui ont contribué à la modernisation des musées. Ce développement n'a pas été planifié par l'État, mais il est venu des musées et de leurs représentants. En fait, c'est le travail collaboratif de milliers de membres au cours de ces cinq décennies qui a été le moteur de la vitalité du réseau. Le dénominateur commun de ce mouvement est sans aucun doute la solidarité des membres qui répondaient à une nécessité de coopération et d'esprit de corps reposant fondamentalement sur la prise de conscience de la complémentarité entre les musées. C'est précisément parce qu'il y avait cette vision commune d'un réseau formé de musées aux missions différentes, mais qui sont engagés dans une entraide et une coopération, que le réseau muséal s'est développé et solidifié pendant cinq décennies. Aujourd'hui, c'est cette vision commune qui est remise en question par les actions du MCC et qui constitue le fond de scène de cette tragédie. On se retrouve ici devant une fracture profonde entre la SMQ et le Ministère. Au-delà des personnes qui s'activent dans ces jeux de pouvoir, l'enjeu de ce rapport de force semble bien être la remise en question de la solidarité qui a caractérisé jusqu'ici le développement du réseau muséal.

Par ailleurs, on peut proposer une autre lecture de cette période de turbulences. On retrouve dans le rapport Corbo et dans les positions du MCC des arguments démontrant que les logiques économiques transforment les musées et obligent à de nouveaux modes de gestion. En somme, c'est la gouvernance des musées qui est remise en question. Certains groupes défendent un modèle dit traditionnel qui repose sur la solidarité sociale et le soutien des divers paliers de gouvernements,

alors que d'autres souhaitent une modernisation de la gestion des musées qui ne sont plus simplement des OBNL, mais des entreprises culturelles. Les deux camps se retrouvent inévitablement dans une position antagoniste. Nous croyons qu'il y a lieu d'examiner ces deux systèmes de valeurs et d'approfondir l'analyse des modes de gestion des musées. Il existe, quand on pose notre regard au-delà des frontières du Québec, d'autres modèles de gouvernance des institutions muséales. Le spectre semble d'ailleurs assez large. On pense inévitablement à certains modèles européens où l'État assume pleinement le financement et le développement des musées. À l'opposé, il est éclairant d'analyser le modèle des musées américains créés par des associations communautaires qui financent leurs activités sans le soutien de l'État et qui refusent même l'aide du gouvernement; Le domaine Mount Vernon, en Virginie, en est un cas emblématique. Pour assurer sa sauvegarde, cette propriété qui fut la résidence de Georges Washington a été acquise en 1860 par l'association des Mount Vernon Ladies. On encourage les citoyens américains à devenir membres et à contribuer à la préservation de ce site national patrimonial sans l'aide de l'État. On retrouve ce type de solidarité au sein de l'American Alliance for Museums (AAM) ainsi que dans le cadre de l'American Association for State and Local History (AASLH) qui fédère les musées locaux depuis plus de 70 ans afin d'offrir des services communs. L'AAM et l'AASLH proposent un modèle de solidarité et de coopération de la communauté muséale où les conseils d'administration jouent un rôle central.

#### **4. La gouvernance des musées : le contrat social**

Dans le contexte où les tendances économiques internationales provoquent des transformations profondes au sein des institutions muséales et que les pressions politiques se multiplient dans l'univers de la culture, les musées se retrouvent dans une position de fragilité. Leurs pratiques de gouvernance se retrouvent au cœur de ces changements et constituent un enjeu central pour la démocratie culturelle. L'UNESCO a d'ailleurs consacré sa 37<sup>e</sup> session en 2013 à

la problématique de la gouvernance locale qui permet de contribuer au développement durable de la culture. Si la démocratie et la diversité culturelle sont devenues des enjeux géopolitiques d'une grande actualité, leur avenir repose sur les rapports que les musées entretiennent avec leurs communautés et qui concernent plus spécifiquement les citoyens, les communautés, les groupes d'appartenance, les artistes, les intellectuels, les partenaires scientifiques et financiers ainsi que les représentants politiques.

Comme le souligne le guide de la SMQ, la gouvernance « désigne l'ensemble des principes permettant aux dirigeants d'administrer une organisation et de trouver des réponses aux questions éthiques qui émaillent invariablement leurs activités : Comment administrons-nous l'actif et dirigeons-nous la mission ? De quelle manière agissons-nous pour y parvenir ? Qu'est-ce qui assurera, à long terme, la légitimité de l'organisation ? » (SMQ, 2015). Le concept de gouvernance concerne donc « les règles, les processus et les comportements qui influent sur l'exercice des pouvoirs » et renvoie donc au principe du « vivre ensemble » des sociétés et à la notion de *bien commun*. La gouvernance se situe donc au cœur des enjeux liés à la répartition du pouvoir et aux décisions en tenant compte des répartitions horizontale et démocratique du pouvoir (Lacroix et St-Arnaud, 2012 : 20). À cet égard, la SMQ précise dans son guide que la « saine gouvernance muséale se manifeste dans une structure qui reconnaît les rôles et les prérogatives du conseil d'administration (CA) ainsi que ceux de la direction générale (DG), tout comme leur interdépendance. » (SMQ : 2015)

\* \* \*

Alors que la majorité des travaux de recherche en muséologie concernent les collections, les expositions, les publics et plus récemment les technologies, nous croyons qu'il y a lieu d'innover en favorisant des approches interdisciplinaire et intersectorielle sur les musées dans la perspective de la gouvernance et de ses effets sur la démocratie culturelle. Pour y arriver, il est nécessaire de poser un regard critique sur les tendances et les modèles de gouvernance qui transforment la

mission des musées. Dans ce cadre, on pense plus précisément à la recherche sur les modèles de gestion des conseils d'administration, sur les systèmes de gestion des collections, sur les modèles d'expositions et de diffusion numérique, sur les partenariats et, bien entendu, sur la gestion globale du personnel et en particulier la gestion du changement. La gouvernance nous ramène au cœur même du projet muséal qui se cristallise autour du contrat social c'est-à-dire les engagements que prennent formellement les musées à l'endroit des citoyens et des communautés. On ne doit jamais perdre de vue que les musées n'existent pas pour les collectionneurs, au bénéfice des ministères de la Culture ou du Tourisme ou des gouvernements, mais qu'ils existent d'abord pour les citoyens, car les musées conservent et mettent en valeur des objets du patrimoine matériel et immatériel issus des communautés.

L'étude de la gouvernance des institutions muséales doit tenir compte des ressources humaines, de la créativité et des rapports que les institutions muséales entretiennent avec les publics, les touristes, les communautés culturelles, les citoyens, les partenaires et les bénévoles. Les choix de gouvernance par les gouvernements déterminent en quelque sorte l'écosystème des musées et relèvent d'une approche géopolitique.

L'étude de la gouvernance permet de mesurer à la fois les relations entre les institutions et les communautés de manière à proposer de nouveaux modèles participatifs qui respectent les principes, comme celui du développement durable et de l'Agenda 21 de la culture, adoptés par le gouvernement du Québec. Cette perspective propose un nouveau cadre de référence permettant de tenir compte des dimensions culturelles, identitaires, économiques et légales des musées. Voilà un véritable enjeu pour les musées, mais surtout pour les chercheurs qui ne doivent plus simplement considérer le musée comme une institution culturelle, mais comme un projet de société.

Nous croyons que la stratégie de gouvernance des musées constitue le nouveau contrat social qui permettra de poursuivre le projet de démocratie culturelle qui est à l'origine des musées.

## Références bibliographiques

- Roland, Arpin. 1998. *Le Musée de la civilisation: une histoire d'amour*, Québec, Musée de la civilisation et Fides.
- Bergeron, Yves. 2016. « Musées et muséologie: entre cryogénéisation, rupture et transformations », dans François Mairesse (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, p. 229-246.
- Bergeron, Yves, Daniel Arsenault et Laurence Provencher St-Pierre (dir.). 2015. *Musées et muséologies: au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Bergeron, Yves. 2014. « Les liaisons dangereuses ou les relations troubles entre le politique et les musées canadiens » / « Dangerous Liaisons Disquering Affairs between the two Worlds of Politics and Canadian Museums », *THEMA La revue des Musées de la civilisation*, 1, p. 127-153. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://thema.mcq.org/index.php/Thema/issue/current> (consultée le 8 juin 2016).
- Buzetti, Hélène. 2011. « Musée des sciences et de la technologie du Canada – Une exposition sur les sables bitumineux financée par le lobby », *Le Devoir* (29 septembre). Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.ledevoir.com/environnement/actualites-sur-l-environnement/332470/musee-des-sciences-et-de-la-technologie-du-canada-une-exposition-sur-les-sables-bitumineux-financee-par-le-lobby> (consultée le 8 juin 2016).
- Cameron, Duncan. 1992 [1971]. « Le musée: un temple ou un forum », dans André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris, Éditions W.M.N.E.S., p. 77-118.
- Chaumier, Serge. 2011. « Éducation », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 88-120.
- Desvallées, André et François Mairesse (dir.). 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin.
- Donnat, Olivier. 2009. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, La Découverte et le ministère de la Culture et de la Communication.
- FNC-CSN. 2015. *Conservons nos musées*. Disponible à l'adresse *web* suivante : <https://www.facebook.com/conservonsnosmusees/?fref=nf> (consultée le 8 juin 2016).



- Fortier, Claude. 2016. « La fréquentation des cinémas en 2014 », *Optique culture*, 37, février 2015, p. 1. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-37.pdf> (consultée le 8 juin 2016).
- Garon, Rosaire. 2010. *État des lieux du patrimoine, des institutions muséales et des archives, Cahier 9 Le public des institutions patrimoniales*, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, p. 17. Disponible à l'adresse web suivante : [www.stat.gouv.qc.ca/observatoire](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire) (consultée le 8 juin 2016).
- Garon, Rosaire et Lise Santerre. 2004. *Déchiffrer la culture au Québec. 20 ans de pratiques culturelles*, Québec, Les publications du Québec.
- Lacroix, Isabelle et Pier-Olivier St-Arnaud. 2012. « La gouvernance : tenter une définition », *Cahiers de recherche en politique appliquée*, IV, 3, p. 19-37.
- Mairesse, François (dir). 2016. *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, collection Musées-Mondes.
- Mairesse, François. 2015. « Nouvelles tendances de la muséologie », *ICOFOM, Study Series. Nouvelles tendances de la muséologie / New Trends in Museology / Nuevas tendencias de la Museologia*, 43a, p. 11-14.
- Mairesse, François. 2000. « La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie », *Publics et Musées*, 17-18, p. 33-56.
- Montpetit, Caroline. 2016. « Vers un démantèlement du réseau des musées? », Montréal, *Le Devoir* (13 mai).
- George Washington's Mount Vernon. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.mountvernon.org/visit/index.cfm//cfid/6588475/cftoken/18859828> (consultée le 9 juin 2016).
- Société des musées québécois. 2012. « États généraux des musées du Québec : bilan et prospective », *Musées*, 30.
- Enquête sur les pratiques culturelles au Québec. Les pratiques culturelles selon la génération des baby-boomers et des jeunes de 25 à 34 ans de 1979 à 2009, *Survól*, 23, août 2012. Disponible à l'adresse web suivante : [http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survól23\\_08-2012rev.pdf](http://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survól23_08-2012rev.pdf) (consultée le 8 juin 2016).
- Groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal du Québec. 2013. *Rapport du Groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal du Québec, Entre mémoire et devenir*, Québec.

- Routhier, Christine. 2016. La fréquentation des institutions muséales en 2014 et 2015, *Optique Culture*, 48, 2016. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-48.pdf> (consultée le 5 juin 2016).
- SMQ. 2015. *La gouvernance des institutions muséales: guide à l'usage des directions et des conseils d'administration*. Version 1.0. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/gouvernance/versimprimable.htm> (consultée le 9 juin 2016).
- SMQ. 2016. «Départ du directeur général de la SMQ», *Nouvelles de la SMQ/11 AVRIL 2016*. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/actualites/depart-du-directeur-general-de-la-smq> (consultée le 9 juin 2016).
- SMQ. 2014. *Communiqué*. Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2014-07-14\\_communique\\_la-smq-lance-un-cri-dalarme.pdf](http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2014-07-14_communique_la-smq-lance-un-cri-dalarme.pdf) (consultée le 9 juin 2016).



# Les droits à l'œuvre

## Le vivre-ensemble et la muséalisation des droits de la personne

Jennifer Carter

Cette contribution examinera le concept du vivre-ensemble à travers le sujet des droits de la personne et leur muséalisation. Elle analysera comment le nouveau genre du musée consacré aux droits influe sur les modalités, les formes d'interaction et les dynamiques qui font vivre le vivre-ensemble à l'aube des grandes transformations sociales, culturelles et politiques de notre ère contemporaine au sein des musées des droits de la personne. Loin de se limiter à une simple interprétation judiciaire, ces musées contemporains incarnent une conception plus large – voire une conception culturelle – des droits de par leurs médiations et muséographies. Cet article abordera ce genre muséal évolutif en traçant le parcours de l'entrée des discours sur les droits aux musées, notamment mais pas exclusivement, dans le contexte des musées mémoriaux ayant proliféré dans les années 1980, pour ensuite

devenir une fin en soi, comme c'est le cas au Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP) inauguré à Winnipeg en 2014. En allant au-delà du cadre représentationnel traditionnel, nous examinerons les différentes conceptions des droits que véhiculent ces musées sous trois thématiques qui les caractérisent et caractérisent le domaine et le mouvement des droits au sens large : soit la valeur de la preuve, la prise de parole et la monstration des luttes sociales.

## **1. Les dimensions du vivre-ensemble dans une culture de droits**

Le champ d'action permettant de construire des points de rencontre entre le soi et l'autre est large. Cette relation avec autrui, bâtie sur la reconnaissance et le respect de l'autre, repose sur la coopération et le dialogue, ce dernier étant « une contribution au développement du vivre-ensemble s'il favorise, entre autres, le développement de l'empathie, de la sensibilité à l'autre et au contexte, [et] de la responsabilité par la participation active à un construit collectif qui implique les pairs » (Bouchard et Daniel, 2010 : 47). Porter une attention particulière à la façon dont les institutions culturelles agissent dans ce domaine et sur le vivre-ensemble semble particulièrement pertinent dans la mesure où plusieurs musées, sous l'influence de nouvelles pratiques et de la valorisation du devoir social des musées, promeuvent ces mêmes valeurs de dialogue, d'empathie et d'implication citoyenne dans leurs missions et médiations, et ce, depuis quelques décennies déjà.

Si ces valeurs ont imprégné les pratiques de plusieurs genres muséaux, elles ont une importance singulière au sein des musées qui, plus récemment, abordent le sujet des droits de la personne dans leurs missions institutionnelles. Ces musées font leur travail social, c'est-à-dire non seulement représenter l'histoire de la lutte pour le respect et contre la violation des droits fondamentaux tels que les droits à la liberté, à l'égalité et à la non-discrimination, mais également donner la parole aux citoyens et aux différentes communautés impliqués dans la revendication des droits, touchant ainsi aux identités culturelle,

politique et collective de groupes divers au sein de la société. Il va sans dire que le sujet du respect et contre la violation des droits fondamentaux dans le monde entier – phénomènes dont le XX<sup>e</sup> siècle et ses nombreux musées témoignent indéniablement – touche au cœur même des questions du respect de soi et de l'autre, alors que leur muséalisation lance le défi ultime de la représentation et de la figuration de sujets sur lesquels il existe une multitude de points de vue et des perspectives ou des narrations potentiellement non consensuelles. Les différences sociopolitiques ainsi que les rapports au passé et les processus narratifs relatifs à ce passé résistent à une figuration commune, et encore plus à une figuration harmonieuse. Les musées des droits de la personne doivent donc tempérer des versions de l'histoire non seulement « difficiles », mais litigieuses dans leurs pratiques quotidiennes, et conséquemment cela nécessite l'adoption d'une approche épistémologique et d'un mode de réflexivité sensibles aux différences, pour éviter l'instrumentalisation politique des discours muséographiques, d'une part, tout en permettant la condition d'altérité nécessaire à tout dialogue constructif avec l'autre, d'autre part (Jelin, 2003 : 65).

Cette contribution tracera ainsi le chemin du « redevenir » du vivre-ensemble, à travers sa mise en représentation dans des musées des droits de la personne dans les Amériques, dévoilant comment différents concepts du vivre-ensemble et leurs constructions dans l'espace public sont assujettis à des politiques mémorielles et discursives différentes. Nous proposons que, par leurs processus et leurs pratiques, les musées des droits de la personne ont la capacité de déclencher des réflexions et des actions collectives autour des événements passés et actuels de la vie collective, mais que ce potentiel est grandement limité par les enjeux et volontés politiques, de même que par les choix des figurations discursives et performatives qu'ils opèrent. Il nous incombe de réfléchir aux logiques expographiques et structurelles qui pourraient permettre d'aborder, dans ces musées, les sujets de manière éthique, afin de favoriser une pédagogie capable de susciter un engagement critique et sensible à la différence, et d'enrichir la société de façon à bonifier les bienfaits du vivre-ensemble. Une attention aux similarités, mais également aux distinctions dans l'interprétation et la médiation du domaine des droits de la personne que font les divers

musées consacrés aux droits dans le monde, et aux réalités géopolitiques qui ont contribué à ces appropriations dans des lieux différents, nous permettra d'approfondir notre réflexion sur les approches qui caractérisent tout particulièrement ces institutions.

## 2. Les discours de droits rentrent aux musées

Un survol du paysage muséal mondial depuis les années 1980 mène au constat suivant : un nombre croissant d'institutions culturelles a muséalisé les événements historiques violents et traumatisants du XX<sup>e</sup> siècle, et ce, selon des discours, des expographies, ainsi que des modes de subjectivité et de réflexivité différents. Génocides, régimes totalitaires et esclavage sont aujourd'hui des sujets traités par les musées dans plusieurs pays du monde, dans un genre que Paul Williams a qualifié de musée-mémorial dans son texte éponyme de 2007. Très souvent, la mise en espace de ces histoires et patrimoines sensibles suscite un sentiment d'affect par les choix de conceptions scénographiques analogiques et immersives, dans la continuation de la tradition et de la logique des panoramas et *salles d'époque* qui font « référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée<sup>1</sup> », ainsi que par les stratégies d'identification qui impliquent les visiteurs dans le parcours conceptuel des victimes, telles les cartes d'identité de personnes réelles distribuées aux visiteurs dans certains musées. Partageant la mission de commémorer des événements historiques caractérisés par des souffrances de masse, ces musées, qui peuvent néanmoins se distinguer les uns des autres par leur échelle, statut et orientation politique ont tout de même d'autres approches en commun, dont un dispositif orienté vers les victimes et la volonté de traiter un sujet historique qui est loin d'être consensuel.

Un phénomène muséologique encore plus récent est celui d'intégrer une perspective de justice sociale au sein de ces musées qui, en plus

---

1. Pour une excellente théorisation de la muséographie analogique, voyez l'article de Montpetit (1996 : 58).

de fournir un cadre commémoratif, se transforment en lieux pour la lutte et la prise d'action à l'encontre des violations des droits de la personne. Ce virage est soutenu par ses propres approches discursives et muséographiques. Certaines institutions dites engagées s'inspirent de la culture et des pratiques du mouvement des droits de la personne dans leur appropriation de discours sur les droits et la pédagogie des droits (misant sur les techniques de la mobilisation et de la sensibilisation aux abus de pouvoir) ; leur usage de pratiques de campagnes politiques ; l'établissement de partenariats avec des organisations liées à la défense de droits et à l'humanitaire ; et dans leur développement de nouvelles stratégies dans l'espace expographique qui encouragent la prise d'action par les visiteurs. Le dispositif positionne les visiteurs en tant que citoyens engagés, comme le font : l'US Holocaust Memorial Museum à Washington (États-Unis) dans la salle « From Memory to Action » ; l'International Slavery Museum à Liverpool (Royaume-Uni) avec le recours aux pétitions dans la salle dénommée « Campaign Zone » ; le Museo de la memoria y los derechos humanos à Santiago (Chili) avec les médiations qui outillent les jeunes contre la discrimination.

Plus d'une douzaine de musées sur quatre continents s'auto-identifient ou se nomment « musées des droits de la personne » et ont le concept de droit au cœur de leur mission. Depuis l'année 2000 et plus encore ces dernières années, plusieurs ont été inaugurés, et ce, au Paraguay (2002 et 2008), au Chili (2010), en Belgique (2012), en Corée du Sud (2012), et encore plus récemment au Canada (2014), alors que d'autres sont en voie de le devenir en Asie (Pakistan, Taiwan). Une exception à la règle est le Japon, où les musées consacrés aux droits de la personne sont multiples. Le tout premier, ouvert en 1985 dans la ville d'Osaka, a été suivi peu après par d'autres dans les villes de Sakai et Fukuyama lors d'un boum économique et culturel.

Comme ils sont implantés dans des pays et continents différents, la question de la géopolitique joue pour beaucoup dans les raisons d'être et les stratégies muséographiques de ces musées des droits de la personne. Certains sont issus de sociétés post-dictatoriales et de commissions de vérité, de justice et/ou de réconciliation, comme au



Chili, qui a connu la dictature du Général Pinochet (1973-1989), ou au Paraguay, celle du Général Stroessner (1954-1989). D'autres naissent dans des sociétés fracturées par la violence sectaire : un musée est en développement au Pakistan ; un autre est situé dans un complexe post-Holocauste (Belgique) ; et un autre est issu d'un contexte sans résolution et aborde les violences faites aux femmes dites « de réconfort » (Séoul, Corée du Sud). Pour sa part, le Musée canadien pour les droits de la personne, ayant le statut de musée national, évolue dans un pays démocratique voulant sensibiliser les populations aux droits de la personne au sens large, alors que les musées japonais sont issus d'initiatives gouvernementales locales afin de contrer la discrimination sociale locale et de promulguer la paix et ses valeurs.

Chacun de ces contextes annonce des enjeux profondément différents pour les musées en question. Toutefois, plusieurs rôles fondamentaux sont en train de se dessiner dans les musées des droits de la personne dans les Amériques et en Asie, rôles qui touchent de près ou de loin le projet du vivre-ensemble.

### **3. Les musées des droits de la personne : médiateurs dans le projet du vivre-ensemble**

#### **3.1 La valeur de preuve**

L'initiative de créer des musées des droits de la personne émane des volontés et démarches politiques des pays dans lesquels ils sont situés. En Amérique du Sud, cette démarche est non seulement politique, mais également d'ordre mémoriel. Elle s'est effectuée en grande partie à la suite des commissions de vérité que plusieurs pays ont mis sur pied à partir des années 1990, après les renversements de régimes militaires et dictatoriaux au pouvoir dans certains pays depuis les années 1970,

et au Paraguay, depuis 1954<sup>2</sup>. En plus de leur mandat fondamental de rétablir la vérité sur les actes commis, ces commissions ont prononcé d'importantes recommandations de réparations sociales, dont la création de mémoriaux et de musées de mémoire qui, aujourd'hui, remplissent des rôles politique, social et culturel dans le rétablissement de l'ordre social et politique dans ces mêmes pays.

À ce titre, deux musées de droits de la personne à Asunción, la capitale du Paraguay – le Museo de las memorias : derechos humanos y dictadura de Paraguay (fondé en 2002) et le Museo de la Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos (fondé en 2008) –, ainsi que le Museo de la memoria y los derechos humanos, inauguré à Santiago, au Chili, en 2010<sup>3</sup>, servent d'exemples. Doublement investis avec, d'une part, la fonction commémorative de rendre hommage aux victimes des violations commises par l'État et, d'autre part, une logique de justice transitionnelle et de droits de la personne – de prise d'action et de réparation sociale – ces musées témoignent des fonctions très particulières que remplissent les musées des droits de la personne en pays post-dictatoriaux en abordant l'histoire des dictatures. Ces musées adoptent une perspective universelle sur les droits de la personne dans des muséographies et des installations artistiques, en mettant les sujets abordés en rapport comparatif avec d'autres initiatives du même genre dans le monde (Museo de la memoria y los derechos humanos, Santiago, Chili); en invoquant des droits défendus dans les Déclarations des Nations Unies (Museo de la memoria y los derechos humanos, Santiago, Chili); et en s'alliant avec le contexte judiciaire par l'emplacement du musée (Museo de la

---

2. En Amérique du Sud, il y a eu au moins sept Commissions nationales depuis les années 1980, et notamment depuis le deuxième millénaire, menées par des pays qui ont subi des dictatures.

3. *Commission Rettig*, c'est-à-dire la première *Commission nationale de vérité et de réconciliation* qui a eu lieu au Chili à la suite de la fin de la dictature du Général Pinochet en 1990 (1973-1989), suivie une décennie plus tard par une deuxième commission nationale sur l'emprisonnement et la torture, en 2003, avec un mandat plus large, dirigée par l'évêque Sergio Valech, et qui a mené au paiement de compensation aux victimes de Pinochet.

Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, Asunción, Paraguay).



**FIGURE 1** Vue extérieure du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos à Santiago, Chili, avec le texte de la Déclaration universelle des droits de l'homme des Nations Unies inscrit sur le mur à gauche. Photo courtoisie du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chili



**FIGURE 2** Salle « Derechos Humanos, desafío universal » avec installation nommant les différentes commissions de vérité et réconciliation. Photo courtoisie du Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chili



**FIGURE 3** Entrée du Museo de la Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, situé à la Cour Suprême de Justice, Asunción, Paraguay. Photo de l'auteure

Ces quelques exemples fournissent le cadre communicationnel dans lequel sera située *grosso modo* l'historiographie qui suivra : la mise en exposition d'artéfacts et d'une trame narrative chronologique qui reprend les points saillants de la prise de pouvoir du régime militaire ; la répression et les sévices commis sous ce régime ; les formes de résistance mises en œuvre par les individus, les familles des disparus et les organismes communautaires ; et les politiques de réparation et le rétablissement de la démocratie dans le pays en question.

Mais dans le contexte très particulier de pays ayant vécu des périodes prolongées de répression, de violence et de censure, ce n'est pas uniquement la *monstration* de cette historiographie qui fait que ces

musées se démarquent par leur travail dans le domaine des droits. Le principe fondamental de *l'accès* que ces musées accordent aux traces matérielles des abus de pouvoir, par le biais de leurs collections, et leurs efforts à reconstituer une historiographie des années sous la dictature demeurent des aspects constitutifs et indispensables de leur devoir public. Cette fonction d'accès a donc la valeur symbolique de preuve.

Un exemple très explicite de preuve prend la forme de la collection d'archives et de documents, laquelle occupe une place centrale dans certains de ces musées. Parmi les informations que ces derniers rendent accessibles, les collections de sources primaires et la documentation spécialisée en matière de droits de la personne sont à souligner pour leur rôle de soutien des mécanismes de justice et de démocratie citoyennes<sup>4</sup>. À titre d'exemple, les archives provenant de plusieurs organismes communautaires consacrés aux droits de la personne, des deux Commissions de vérité Rettig et Valech, ainsi que des victimes et familles des disparus constituent, très littéralement, les fondements du Museo de la memoria y los derechos humanos au Chili. Dans le cas du Museo de la Justicia, au Palais de Justice à Asunción, ce sont les archives propres au régime militaire du Général Alfredo Stroessner, contenant les dossiers personnels de milliers de détenus et disparus, qui sont le véritable cœur de cette institution<sup>5</sup>.

---

4. Un exemple très probant est celui du Musée Tuol Sleng à Phnom Penh, au Cambodge, ancienne prison S-21 du régime khmer rouge et lieu de meurtre et de torture. Le régime avait méticuleusement documenté ses propres sévices envers les citoyens par des photographies qui ont été retrouvées sur le site et qui font maintenant partie du Musée. Ces documents illustrant les activités de torture, de viol et de meurtre du régime sont devenus « [...] les principaux éléments de preuves physiques [...] pour un tribunal hybride nommé Les Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens, géré conjointement par les Nations-Unies et le Gouvernement royal du Cambodge » (Caswell, 2010 : 26). Traduction Hélène Dansereau.

5. Malgré son allusion muséale, le cœur de l'institution est en fait une archive, logeant les *Archives de terreur*, découvertes en 1992 par Martin Almeda, un prisonnier politique de l'époque, et le Dr José Augustin Fernandez, juge et directeur actuel du Museo. Ce sont cinq tonnes de documents relatant les activités secrètes du régime de Stroessner pendant les 35 années de sa dictature (1954-1989) et de l'Opération Condor en Amérique du Sud, qui

Ces collections servent de preuve des violations contre les droits de la personne commises pendant la dictature militaire de ces deux pays. La centralité de ces archives au sein de ces institutions démontre la volonté de réactiver le pouvoir et le devoir citoyen en rendant ces documents accessibles à ceux qui veulent les consulter. Cette volonté s'inscrit au-delà du mandat traditionnel des institutions d'archives nationales, qui sont les gardiennes des documents officiels de l'État et dont le modèle est celui de la tutelle<sup>6</sup>. L'apport du savoir-faire de ces musées est donc double puisqu'ils fournissent la main-d'œuvre pour assurer la conservation même des archives pour la postérité, et celle pour les rendre accessibles aux membres du public. Par ce double rôle, ces archives et collections muséales permettent aux citoyens de débiter le travail de récupération de leur histoire collective, et aux individus celui de leur identité.

### 3.2 (Re)donner la parole

En contrepoint de cette valeur de preuve que fournissent les traces matérielles des collections et l'accès aux archives des musées des droits de la personne s'inscrit l'acte, pour ceux et celles qui ont été réduits au silence, de *reprendre* la parole. Parmi l'éventail des modes narratifs déployés par les musées des droits de la personne, la présence de témoignages audiovisuels permet une transmission directe des souffrances des victimes qui expriment leurs expériences vécues et

---

sont maintenant disponibles pour le public. Depuis 2009, elles font partie du *Registre de la mémoire du monde* de l'UNESCO.

6. Il est à noter que le nouveau Musée canadien pour les droits de la personne, à Winnipeg, ne détiendra pas les archives de la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2010-2015), qui seront logées désormais dans la même ville, mais dans un nouveau Centre national de recherche. Le sommaire exécutif de la Commission prévoit un nouveau modèle pour cette institution, le Centre national pour la vérité et la réconciliation, à l'Université du Manitoba, qui hébergera les archives de la Commission sur les pensionnats autochtones. Le fonctionnement de ce site de conscience, déployant un archivage participatif, sera guidé par un « cercle gouvernant » (*Governing circle*) composé majoritairement de membres autochtones. Voyez *The Truth and Reconciliation Commission of Canada* (2015 : 264-267).

inscrivent leurs propres paroles dans les récits encore absents de l'histoire officielle et des narrations de l'État. L'acte de léguer ces « cadeaux terribles » (Simon, 2006)<sup>7</sup> par le biais des mentefacts testimoniaux permet à la société de mieux comprendre le parcours des victimes du pouvoir répressif, parcours caractérisé par la violence non seulement commise contre les individus, mais aussi contre les collectivités. Misant sur leur double fonction dans le contexte muséal, Elizabeth Jelin (2003 : 74) rappelle comment ces témoignages sont :

[...] à la fois des sources d'information essentielles sur ce qui s'est passé durant les régimes répressifs, un exercice de mémoire personnelle et sociale dans la mesure où ces exposés tentent de comprendre ce qui peut être compris de ce passé, et un moyen d'expression créatrice personnelle autant pour le narrateur que pour ceux qui questionnent et écoutent<sup>8</sup>.

À ces narrations personnelles qui font partie intégrante des collections muséales en tant que patrimoine immatériel, s'ajoute encore une autre forme de témoignage : celui du visiteur qui est porté à partager sa propre expérience à la suite d'une visite particulièrement émouvante, et qui livre son souvenir personnel de manière informelle devant un guide, un interprète ou ceux qui l'accompagnent. Comme le souligne Jelin (2013), ces témoignages sont autant l'expression de valeurs personnelles que sociales, dans la mesure où elles permettent de développer une ouverture et une sensibilité à l'expérience de l'autre.

La place qu'occupent les témoignages au sein de ces musées des droits de la personne signale le glissement paradigmatique de l'historiographie pure vers la mémoire collective. Selon les paroles de Silke Arnold-de Simine, « les récits de vies individuelles... les souvenirs personnels... ne sont pas seulement considérés comme plus engageants, mais aussi comme une manière plus appropriée, plus éthique

---

7. Les récits testimoniaux constituent ce que Simon nomme un « terrible gift », et lèguent à ceux qui les écoutent des responsabilités particulières. Cela exige que les musées réfléchissent profondément aux pratiques mémorielles instaurées par l'usage des témoignages et des artéfacts liés aux passés traumatisants, dont les violences de régimes répressifs.

8. Traduction d'Hélène Dansereau.



et responsable d'évoquer le passé<sup>9</sup> » (2013 : 12). Même si la valeur du témoignage est, dans un premier temps, d'ordre personnel, permettant à celui qui le donne de prendre la parole et d'ainsi reconstruire sa propre identité dans un forum public, il permet en même temps d'intégrer une multiplicité de points de vue aux discours principaux (et souvent anonymes) des musées, et d'approfondir la connaissance d'autres contextes et expériences humaines. Mais sa présence s'accompagne autant d'une responsabilité auprès des visiteurs qui deviennent eux aussi témoins en écoutant ; c'est la pédagogie que Roger Simon nomme celle de témoignage (Simon, 2014). Cela nécessite d'aborder le geste d'appréhender avec empathie, afin d'éviter toute exploitation ou indifférence dans l'acte d'écouter, et pose un défi aux musées pour qui ces témoignages nécessitent des encadrements interprétatifs (Jelin, 2003 : 65).

Au Paraguay, la collecte de témoignages est essentielle à l'aboutissement des activités amorcées, mais toujours inachevées, par la Commission Vérité et Justice (2004-2008). Pour plusieurs, cette collecte est moins motivée par un désir de faciliter la réconciliation que pour établir la vérité des sévices commis sous le régime militaire : d'où l'urgence d'amasser les histoires de victimes à ce jour. Quoique ces témoignages ne fassent pas partie de ses collections, le *Museo de las memorias: derechos humanos y dictadura de Paraguay* ajoute au travail national de la Commission Vérité et Justice (qui n'était pas axée sur la réconciliation) en se consacrant aux activités de guérison et à la reprise de la parole. C'est un premier degré de réconciliation, à l'échelle des familles, auquel s'engage ce musée. À titre d'exemple, la programmation au *Museo* observe un calendrier de cérémonies commémoratives pour réunir la communauté des survivants et leurs familles, lors desquelles les victimes et les survivants parlent (peut-être pour la première fois) publiquement et devant leurs proches de leurs expériences d'enlèvement, d'emprisonnement ou de torture<sup>10</sup>.

9. Traduction d'Hélène Dansereau.

10. Ce musée-mémorial occupe l'édifice (surnommé La Technica pendant presque 50 ans) qui logeait autrefois le bureau de renseignements de sécurité, connu sous le nom de la Direction nationale des affaires techniques, un ancien lieu de torture et de répression des opposants politiques au régime de Stroessner. Le

### 3.3 Les droits à l'œuvre : la monstration des luttes sociales

Nous terminerons avec quelques observations sur le plus récent des musées des droits de la personne, qui, par sa mission et son approche hybrides du sujet ainsi que par la diversité de ses muséographies (didactique, sensorielle, immersive, réflexive et participative), mérite une analyse particulière. Contrairement à des musées au Chili et au Paraguay, le plus récent des musées nationaux du Canada n'a pas été fondé pour commémorer un événement historique ou une transgression de droits particuliers – quoique sa réalisation et son inauguration coïncident avec les années d'une Commission de vérité et de réconciliation consacrée aux pensionnats autochtones au Canada. Et contrairement à des musées au Japon, il n'est pas né dans l'optique d'une politique identitaire locale visant à éduquer contre la discrimination sociale. Ces distinctions politiques méritent d'être soulignées puisque, par son mandat élargi et ambitieux, celui d'étudier « le thème des droits de la personne en mettant un accent particulier, mais non exclusif, sur le Canada, dans le but d'accroître la compréhension qu'a le public des droits de la personne, de promouvoir le respect des autres et de favoriser la réflexion et le dialogue »<sup>11</sup>, le MCDP présente plusieurs thèmes liés au sujet des droits de la personne (les perspectives autochtones, la protection des droits, le génocide, l'activisme ainsi que les actions individuelles et collectives) dans une logique éducative, historique et contemporaine, mondiale et parfois réflexive en suscitant les réactions des visiteurs. Ce musée est ainsi vite devenu un terrain de concurrence de politiques mémorielles dans le choix, la

---

*Muséo* est consacré à l'acquisition, la conservation, la recherche et la communication sur la période dénommée « Terrorisme de l'État », mais il a également comme objectif de faire comprendre l'histoire actuelle du Paraguay et de l'Amérique latine ainsi que les questions actuelles des droits de la personne, dont l'oppression des peuples autochtones, la pauvreté, les revendications territoriales et les droits des ouvriers.

11. *La Loi sur les musées*, citée sur la page web du Musée canadien pour les droits de la personne. Disponible à l'adresse web suivante (Mandat et expérience muséale) : <https://droitsdelapersonne.ca/propos/mandet-et-experience-museale> (consultée le 30 juin 2016).

place et la sémantique qu'il accorde aux sujets dans ses galeries. Les questions suivantes en sont des exemples probants : la désignation de « génocide culturel » pour parler des pensionnats autochtones ; la place accordée à la famine soviétique intentionnelle dénommée Holodomor, ayant eu lieu dans l'Ukraine des années 1932-1933 durant la période stalinienne (qualifiée de « génocide » par les Ukrainiens, mais pas reconnue par l'ONU) et qui a fait plusieurs millions de victimes<sup>12</sup>.

Depuis son idéation au tournant du deuxième millénaire, ce musée rappelle lui-même une conception particulière des droits de la personne qui vaut la peine d'être soulignée dans une réflexion sur le vivre-ensemble. Les multiples controverses autour du choix et du traitement des sujets lors de son développement et de sa réalisation sur une dizaine d'années rappellent en effet la conception des droits de la personne que propose Issa Shivji. Selon sa théorie, les droits de la personne prennent forme dans le contexte de luttes sociales et d'oppression politique plutôt que par le droit investi en nous en tant qu'êtres humains, cette dernière approche rappelant les conceptions religieuses et laïques des lois naturelles à la Renaissance (Carter et Orange, 2012 : 120). Ce pourrait être une idée intéressante à explorer dans les années à venir, dans cette conjonction particulière de muséologie et de droits de la personne. Comment envisager non seulement la présentation des sujets par le Musée, mais la *monstration* de ses propres négociations dans la prise de décisions commissariales et muséographiques par rapport aux sujets aussi litigieux et souvent non consensuels que sont ceux issus du domaine des droits de la personne ? Est-ce possible de faire preuve de transparence dans la gouvernance et le processus décisionnel pour révéler les droits à l'œuvre ? Déjà le MCDP est une

---

12. La question de la place accordée à la représentation de l'Holodomor au MCDP a été très contentieuse, car une communauté ukrainienne canadienne très mobilisée est intervenue de façon importante pendant la planification du parcours du Musée. Mais qu'en est-il pour d'autres communautés minoritaires moins mobilisées et qui cherchent à avoir leurs expériences représentées au Musée ? Il faut éviter à tout prix qu'un « concours » s'instaure parmi les communautés différentes. Aujourd'hui, le traitement du sujet de l'Holodomor est non négligeable, notamment dans la galerie « Briser le silence », consacrée au sujet des génocides, et dans un théâtre consacré à un documentaire sur l'Holodomor.

institution qui est fondée – conceptuellement, spatialement, muséographiquement – sur des tensions. Depuis ses origines, quand l'idée d'un musée de l'Holocauste s'est transformée en musée des droits de la personne, et ceci, bien avant qu'il y eût de nombreux autres modèles de musées de ce genre dans le monde, le MCDP a généré énormément de débats dans l'espace public. Rappelons aussi que le site qu'occupe ce musée national est sur le territoire du Traité 1, terre ancestrale des autochtones, et que plusieurs consultations publiques sur les contenus du musée ont eu lieu à travers le pays. Ainsi, le processus de création de ce musée a fourni de nombreux et fort utiles exercices de démonstration et de défense des droits de la personne.

\* \* \*

Le terrain est fertile dans le champ de la muséologie pour s'investir dans la coopération et le dialogue sur les droits de la personne, afin qu'une culture de droits puisse s'enraciner au sein des pratiques muséologiques et ainsi assurer la possibilité d'un engagement éthique et participatif pour les professionnels du musée, autant que pour les individus et communautés impliqués dans les enjeux actuels et évolutifs dans le domaine des droits. Des questions liées aux droits des autochtones, aux droits relatifs aux langues, aux droits des citoyens et des immigrants, autant que celles concernant la sauvegarde de l'environnement, les changements climatiques, la migration, les diasporas et les nombreux réfugiés du monde entier fournissent des revendications qui constituent les enjeux incontournables de notre époque postcoloniale et mondialisée.

L'évolution des musées abordant la justice sociale, allant d'un cadre commémoratif axé sur les victimes à l'activisme et à des expositions comparatives sur des thématiques communes, démontre comment les institutions culturelles ont agi pour enrichir les notions du vivre-ensemble dans l'ensemble de leurs médiations et pratiques. Mais une reconnaissance des limites ou des dangers de ces musées des droits de la personne ne doit pas échapper à l'analyse que nous faisons de ces institutions et de leurs apports au vivre-ensemble. De par leur statut dans la société, les musées – et notamment les musées

nationaux – sont investis d'une certaine autorité qui doit toujours faire l'objet d'une lecture critique. C'est justement par les dispositifs communicationnels multiples que déploient les musées (messages émis par leurs architectures iconiques, leurs parcours, leurs discours expographiques et leurs médiations publiques) qu'ils promulguent les valeurs des pouvoirs qui les soutiennent. Dans le contexte néolibéral de notre époque contemporaine, ces valeurs liées au pouvoir peuvent aller à l'encontre des luttes effectuées par des groupes minoritaires et marginalisés. En soutenant les discours de l'État, les musées effectuent alors une double infraction contre la notion de droits de la personne qui est leur raison d'être<sup>13</sup>.

Donc, s'ils doivent contribuer de façon à tout le moins signifiante au bien-être de la société, c'est par leur capacité collective à faire preuve de *leadership*, à promouvoir un mandat social et à encourager la capacité collective d'agir, et à créer l'espace requis pour habilitier dialogue critique et discours transgressifs dans une éthique d'affiliation sociale (Bhabha, 1994 : 250), de façon à faciliter les conditions d'altérité nécessaires à l'expression de la différence.

C'est ainsi que ces musées peuvent intervenir de manière productive dans le domaine des droits de la personne, en présentant les enjeux complexes liés à la lutte pour la reconnaissance et contre la violation des droits fondamentaux, tout en encourageant les visiteurs et différents acteurs sociaux par des modalités d'engagement, de prise de parole et de réseautage. Dans le domaine toujours évolutif des droits de la personne, les musées ont la capacité de démontrer dans leurs propres savoir-faire : la coopération, la pensée critique, l'empathie et le dialogue, ainsi que les mécanismes de la citoyenneté responsable. Lieux de témoignages, ils peuvent aider à réconcilier les passés et mémoires traumatisants en proposant aux visiteurs des pratiques mémorielles qui servent à mobiliser les actions du présent et du futur. Lieux de subjectivité, ils peuvent, par leurs muséographies et leurs figurations, incarner aussi des lieux d'humanité, où les publics sont amenés à se confronter à la précarité des autres, et ce, avec empathie

---

13. Pour une excellente analyse de la rhétorique déployée au Musée canadien pour les droits de la personne, voyez Nicole Ritchie (2015).

(Butler, 2009). Ils peuvent également outiller ce même public en lui fournissant les compétences et les capacités requises pour mieux négocier cette précarité afin d'améliorer la condition humaine. Après tout, nous avons besoin de plus d'endroits où exprimer notre humanité, afin de mieux vivre ensemble, et de plus de musées qui fourniraient un tel cadre d'action.

### Références bibliographiques

- Arnold-de Simine, Silke. 2013. *Mediating Memory in the museum: Trauma, empathy, nostalgia*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire et New-York, Palgrave Macmillan.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Bouchard, Nancy et Marie-France Daniel (dir.). 2010. *Penser le dialogue en éducation éthique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Butler, Judith. 2009. *Frames of war: When is life grievable?* Brooklyn, New York, Verso.
- Carter, Jennifer et Jennifer Orange. 2012. « Contentious terrain: Defining a human rights museology », *Museum Management and Curatorship*, 27, 2 (mai), p. 111-127.
- Caswell, Michelle. 2010. « Khmer Rouge archives: Accountability, truth, and memory in Cambodia », *Archival Science* 10, p. 25-44.
- Golic, Nora. 2015. « Les témoignages audiovisuels aux sujets traumatisants : deux modèles, deux expertises », Travail dirigé non publié à la maîtrise en muséologie, Université du Québec à Montréal.
- Jelin, Elizabeth. 2003. *State repression and the labors of Memory*, traduit de l'espagnol par Judy Rein et Marcial Godoy-Anativia, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Montpetit, Raymond. 1996. « Une logique d'exposition populaire », *Publics & Musées*, 9, p. 55-103.
- Moyn, Samuel. 2010. *The Last Utopia: Human rights in history*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ritchie, Nicole. 2015. « Queering Museums: Questions of Space, Affect, and the (Non)Normative », Thèse de maîtrise en muséologie non publiée, Faculty of Information, University of Toronto.

- Simon, Roger. 2006. «The terrible gift: Museums and the possibility of hope without consolation», *Museum Management and Curatorship*, 21, 3, p. 187-204.
- Simon, Roger. 2014. *A Pedagogy of Witnessing: Curatorial practice and the pursuit of social justice*, Albany, New York, Suny Press.
- The Truth and Reconciliation Commission of Canada. 2015. *Honouring the truth, reconciling for the future: Summary of the final report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*.
- Williams, Paul. 2007. *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford, Berg.

# **Promouvoir l'inclusion et le dialogue**

Comment les musées de ville  
au Québec, en Flandre  
et aux Pays-Bas relèvent le défi  
de la diversité urbaine

Hannelore Franck, Yasmine Heynderickx,  
Anaïs Masure et Pierre Tanguay

Les migrations internationales ont profondément transformé le visage démographique de nombreuses villes, entraînant une diversification culturelle de leurs populations. Les musées de ville sont particulièrement touchés par ces mutations : caractérisés par leur ancrage territorial et leur inscription structurante dans une communauté (Postula, 2013), ils doivent soulever des questionnements sur des identités urbaines de plus en plus complexes, les documenter et les représenter. Bon nombre de musées de ville se demandent comment relever ce défi. En vue de les soutenir, une équipe de chercheurs de



Flandre et du Québec a réalisé, en 2014, une étude sur les moyens aujourd'hui mis en œuvre par différents musées de ville pour favoriser le *dialogue interculturel* – c'est-à-dire l'interaction entre groupes et individus aux identités diversifiées, de même que la compréhension et l'apprentissage mutuels<sup>1</sup>.

Cette étude s'est penchée sur quatre musées de ville au Québec, en Flandre et aux Pays-Bas, en comparant leurs approches respectives : le Centre d'histoire de Montréal (CHM), le Museum aan de Stroom d'Anvers (MAS), le Musée de la ville de Gand (STAM) et le Museum Rotterdam. Quel mandat interculturel ces musées de ville se donnent-ils ? Quelles activités interculturelles offrent-ils à leurs publics ? L'étude visait à soutenir les musées en leur proposant diverses pistes de réflexion et d'action, notamment l'échange de pratiques exemplaires.

Bien que leurs réalités démographiques diffèrent à bien des égards, Montréal, Anvers, Gand et Rotterdam ont plusieurs points communs. Les quatre villes sont d'importants centres de population dans leurs pays respectifs, elles présentent une grande diversité d'origines et d'appartenances ethnoculturelles et elles sont traversées par des mouvements migratoires très significatifs<sup>2</sup>. Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam présentent eux aussi des profils très variés, mais les enjeux communs ne manquent pas. Le texte qui suit traitera plus particulièrement de quatre de ces enjeux et débutera par un survol de la grille interculturelle qui a permis de les analyser. Ces quatre enjeux illustrent certaines des principales difficultés pratiques auxquelles les institutions muséales se voient confrontées lorsqu'elles s'engagent dans le questionnement du vivre-ensemble, de sa représentation et de sa promotion. Ils témoignent également du rôle social de plus en plus complexe que les musées sont appelés à jouer à l'ère de la

- 
1. Les données et les exemples cités dans cet article sont tirés des rapports préparés par l'équipe de recherche (Franck, Heynderickx et Masure, 2014; Tanguay, 2014). Des références supplémentaires sont fournies lorsque cela est nécessaire.
  2. Ces importants mouvements de population sont dus à des migrations tant internationales qu'interrégionales et intrarégionales.

« super-diversité » contemporaine, largement tributaire des migrations (Vertovec, 2014).

## 1. Un nouvel outil pour les intervenants muséaux : la grille interculturelle

Une grille originale a été développée pour encadrer la collecte, l'analyse et la comparaison de données sur le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam. L'élaboration de cette grille a été guidée par deux objectifs. Premièrement, elle devait permettre d'observer les similitudes et les différences significatives entre les musées, d'identifier les enjeux communs et de faciliter le partage de pratiques exemplaires ; pour ce faire, une série d'indicateurs ont été définis en vue de recueillir des données comparables sur les quatre institutions. Deuxièmement, la grille devait faciliter la formulation de recommandations spécifiques à l'intention de chacun des musées ; la collecte d'une vaste gamme de données environnementales et contextuelles a été prévue à cette fin, en vue de nourrir une réflexion bien adaptée à la réalité de chaque institution.

Le développement de la grille d'analyse s'est appuyé principalement sur les outils du programme Cités interculturelles (ICC), une initiative lancée en 2008 par le Conseil de l'Europe et la Commission européenne<sup>3</sup>. La grille comporte sept sections relatives soit à l'analyse *environnementale* (contexte sociodémographique, politiques publiques, acteurs institutionnels, mécanismes de gouvernance), soit à l'analyse *muséale* proprement dite (portrait d'ensemble du musée, place de l'interculturel dans son fonctionnement général, projets interculturels

---

3. Lancé dans le contexte de l'Année européenne du dialogue interculturel en 2008, le programme ICC est destiné à promouvoir les approches interculturelles dans les espaces urbains. Il s'appuie sur des recherches approfondies dans divers domaines et sur les évolutions récentes en matière de législation et de jurisprudence. Il est également nourri par les expériences concrètes de ses quelque 60 villes membres en Europe et à travers le monde, parmi lesquelles figurent Montréal et Rotterdam (Conseil de l'Europe, en ligne).

spécifiques développés à l'intention des publics). La grille est disponible sur le site Internet du programme<sup>4</sup>.

## 2. Premier enjeu : articuler une vision en matière de promotion de la diversité et du dialogue interculturel

Comment le musée se positionne-t-il sur les questions de la diversité ? Comment ce positionnement influence-t-il les processus de planification du musée, ses choix de programmation ou ses méthodes de travail ? Dans le cas du CHM, du MAS, du STAM et du Museum Rotterdam, on constate que les musées font preuve d'humilité et de pragmatisme. Les musées reconnaissent que la diversité culturelle est un enjeu complexe – trop complexe, en fait, pour permettre la formulation de stratégies globales *a priori* – et qu'ils doivent apprendre sur le terrain, dans un processus d'essai-erreur. C'est là ce que les spécialistes de la gestion qualifieraient d'approche émergente : la vision et la stratégie se construisent et se cristallisent au fil de l'expérience et des projets. Cette approche évolutive fait également en sorte que les musées ne se cantonnent pas dans des positions rigides. Par exemple, bien qu'il préfère ne pas établir de distinction entre communautés immigrantes et société d'accueil dans son approche générale de segmentation des publics, le MAS développe des initiatives spécifiques afin de rejoindre des communautés immigrantes ciblées. Pour sa part, le CHM préfère prioriser les projets aux thématiques rassembleuses susceptibles de rejoindre plusieurs communautés (la maternité<sup>5</sup>, l'histoire de différents quartiers de la ville<sup>6</sup>, etc.) plutôt que les initiatives consacrées à des groupes particuliers (une exposition portant sur une seule communauté culturelle, par exemple). Toutefois, le CHM

---

4. ICC (Infolettre n° 35). Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter35/museums\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter35/museums_en.asp).

5. Exposition *Bébé s'en vient – 100 ans de naissances à Montréal* (2007).

6. Exposition *Quartiers disparus* (2011-2013).

n'exclut pas ces dernières dans la mesure où elles pourraient s'avérer pertinentes<sup>7</sup>.

La flexibilité dont les musées font preuve renforce leur capacité à expérimenter et à innover. Cette capacité d'expérimentation est fondamentale, puisque les approches non traditionnelles de collectionnement, d'exposition et de médiation constituent souvent des moyens plus efficaces pour la réalisation de projets interculturels. La promotion de la diversité appelle en effet à une redéfinition des méthodes de travail, des outils et des formats, et les musées doivent être disposés à consentir les efforts et les ressources nécessaires à ce travail parfois difficile et incertain. Quelques exemples seront abordés dans les sections qui suivent.

Aux approches de planification évolutives et à la nécessité d'expérimenter s'ajoute un troisième ancrage pour l'articulation d'une vision muséale de la diversité : la prise en compte des politiques publiques. Le muséologue et administrateur David Fleming (2002) a déjà souligné que ces politiques n'étaient pas à négliger ; dans le cas des musées de ville, elles sont particulièrement significatives, tant pour des motifs financiers que de gouvernance<sup>8</sup>. Or, l'environnement des politiques peut s'avérer très complexe. Les politiques relatives à la diversité culturelle sont nombreuses aux échelles municipale, régionale, nationale et internationale. Dans le cas du CHM, par exemple, l'action du musée pour la promotion de la diversité fait écho à pas moins d'une quarantaine de politiques, d'énoncés et d'engagements des différents paliers de gouvernement<sup>9</sup>. Par ailleurs, les rapports entre le patrimoine, la diversité et l'interculturel sont rarement développés en profondeur

---

7. Le CHM a développé des expositions consacrées aux communautés syrienne-libanaise (2002), portugaise (2003-2004), rwandaise (2010) et haïtienne (2004, 2015) de Montréal, par exemple.

8. Outre le fait qu'une proportion importante du financement des musées provienne de sources publiques, certains d'entre eux (CHM, MAS) sont directement intégrés aux administrations municipales tandis que d'autres (STAM, Museum Rotterdam) leur sont intimement liés par différents mécanismes (dotation en personnel, nomination des administrateurs, propriété des collections, etc.).

9. Selon un recensement des politiques effectué en avril 2014 (Tanguay, 2014).

au sein des mêmes politiques<sup>10</sup>. Par conséquent, les musées doivent prendre les devants : 1) en articulant leur discours patrimonial aux politiques existantes en matière de diversité – politiques situées bien sûr dans les portefeuilles culturels, mais que l'on retrouve également dans d'autres secteurs tels que les services sociaux ou l'urbanisme ; ou 2) en formulant leur propre politique relative au patrimoine, à la diversité et au dialogue interculturel. À ce jour, aucun des quatre musées étudiés ne semble s'être engagé dans la première de ces deux voies. Le Museum Rotterdam, par contre, s'est résolument engagé dans la seconde : le musée a élaboré sa propre politique patrimoniale de la diversité, *Verbinding door erfgoed*, et l'a fait entériner par les autorités municipales.

### **3. Deuxième enjeu : se rapprocher des milieux de vie des populations locales**

Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam déploient une multitude d'interventions hors les murs sur le territoire municipal. Ces interventions visent soit à faire participer les résidents aux processus de collectionnement et de développement des projets, soit à inciter les visiteurs à se rendre dans les quartiers et les communautés, soit les deux. Les exemples sont nombreux et variés, souvent audacieux et parfois d'une envergure surprenante. Au STAM, par exemple, le projet *Blijven Plakken* (« Déposer ses valises », 2014), consacré à l'histoire des migrations contemporaines à Gand, a donné lieu à des promenades urbaines, des circuits de baladodiffusion et des interventions patrimoniales sur mobilier urbain – le tout décliné en une trentaine de lieux et en neuf langues, choisies en fonction des réalités démographiques locales.

---

10. Soulignons, néanmoins, le cas de la Politique du patrimoine de la Ville de Montréal : celle-ci prend, depuis dix ans, des engagements explicites en faveur de la promotion de la diversité et du dialogue des cultures par les intervenants patrimoniaux (Ville de Montréal, 2005).



**FIGURE 1** Projet *Blijven Plakken*, STAM, Gand. Visite guidée avec Tina de Gendt, coconceptrice du projet. © Amaury Henderick.

Naturellement, un projet de cette envergure exige des ressources très importantes. Or, la capacité du musée à intervenir hors les murs – et, plus largement, à s’investir dans toute initiative expérimentale ou innovante – est en grande partie déterminée par les possibilités, mais aussi les exigences et les limites prescrites par la localisation du musée et son infrastructure bâtie. Le Museum Rotterdam, par exemple, préparait ces dernières années sa relocalisation dans de nouvelles installations permanentes, opérant sans lieu d’exposition fixe. Cette situation

lui a donné l'occasion d'intervenir auprès d'une multitude de communautés sur le territoire de Rotterdam, mais la capacité du musée à maintenir ce niveau d'engagement une fois qu'il aura réintégré une infrastructure permanente reste à démontrer. Dans le cas du CHM, l'emplacement actuel du musée dans le Vieux-Montréal n'offre pas les conditions idéales pour rejoindre les populations locales, ce qui limite le potentiel et l'impact de l'approche citoyenne préconisée par l'institution. Le MAS, pour sa part, dispose de vastes installations offrant un potentiel remarquable pour la programmation *intramuros* (4 675 m<sup>2</sup> de surfaces d'exposition), mais ces mêmes installations monopolisent la très grande majorité des ressources humaines et financières du musée et limitent considérablement les avenues de programmation hors les murs. En somme, le défi consiste à équilibrer, d'une part, les exigences et les besoins des infrastructures bâties et, d'autre part, la marge de manœuvre et les ressources nécessaires au déploiement d'une action hors les murs et à l'expérimentation.

#### 4. Troisième enjeu : être plus inclusif

Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam manifestent le désir de représenter l'ensemble de la population locale par l'entremise de leurs collections et de leurs expositions. Afin de raconter une histoire locale plus inclusive, ils interagissent avec diverses communautés en vue de collectionner et même produire des artefacts et des mentefacts<sup>11</sup>. Cette démarche permet d'établir des liens avec les communautés locales et de favoriser leur sentiment d'inclusion dans le tissu urbain et l'histoire de la ville.

---

11. L'artefact est un objet témoignant du patrimoine matériel d'une collectivité (patrimoine immobilier, mobilier, archéologique, archivistique et documentaire). Le mentefact est un témoin de son patrimoine immatériel, qui comprend « les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel » (UNESCO).

L'histoire orale joue un rôle majeur dans ce processus. Elle constitue un outil clé tant pour le réseautage que pour le collectionnement de la mémoire des communautés. Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam ont investi tous les quatre le champ de l'histoire orale dans le cadre de leurs projets sur la diversité culturelle; ils produisent eux-mêmes des mentefacts d'histoire orale, ce qui pose quelques défis. Le premier de ces défis se rapporte aux méthodes de production, de documentation et de conservation des mentefacts. Quels membres d'une communauté doit-on choisir comme témoins? Quels types de témoignages doit-on recueillir et comment doit-on les interpréter? Sur quels supports doit-on les fixer et les conserver? Le CHM a réalisé les avancées les plus significatives sur ces questions. Au cours de la dernière décennie, le musée montréalais a perfectionné un outil original de collecte des témoignages: la Clinique de mémoire, une « unité d'intervention mobile » inspirée des cliniques de don sanguin, grâce à laquelle le musée recueille le patrimoine oral de quartiers, de groupes et d'individus dans un cadre festif facilitant les contacts intergénérationnels et interculturels. Le CHM a également développé des outils en matière de conservation, de gestion des actifs numériques et d'analyse des contenus d'histoire orale, et ce, avec le soutien de plusieurs centres de recherche universitaires<sup>12</sup>.

Le second défi concerne le développement de formats d'exposition et de médiation pour la diffusion de l'histoire orale. Les quatre musées l'ont relevé avec brio en élaborant un éventail diversifié d'initiatives, illustrant une fois de plus l'importance de l'innovation. Par exemple, l'exposition *Echte Rotterdammers. Wie denken we wel dat we zijn* (« Les vrais Rotterdamois. Qui nous pensons que nous sommes », 2013-2014) du Museum Rotterdam aborde l'identité locale dans ses perspectives historique, urbaine, anthropologique, sociologique et culturelle. Grâce à des stations « pop-up » installées dans la ville, des témoignages oraux et visuels ont été recueillis auprès d'un millier de résidents, puis ont été intégrés à l'exposition. Au MAS, le projet

---

12. Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia, Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal de l'Université du Québec à Montréal, Laboratoire de recherche en relations interculturelles de l'Université de Montréal.



*Spoorzoekers* (« Chercheurs de patrimoine », 2013-2014) examine l'histoire de la présence marocaine à Anvers. Les deux expositions du projet ont été développées sur la base de récits, de témoignages et de traces matérielles recueillis par une quinzaine de citoyens-chercheurs bénévoles. Pour sa part, le projet éducatif *Vous faites partie de l'histoire!* (2006) du CHM se penche sur les parcours migratoires et les histoires familiales de jeunes Montréalais nouvellement établis dans la métropole québécoise. Au cours des dix dernières années, cette initiative a donné lieu à plus de 400 activités incluant ateliers, visites guidées, sites Internet, publications et expositions au CHM et hors les murs (hôtel de ville, bibliothèques, maisons de la culture).



**FIGURE 2** Clinique de mémoire du CHM aux Habitations Jeanne-Mance, à Montréal, avec la muséologue Catherine Charlebois. © Centre d'histoire de Montréal.

Cependant, l'enjeu de l'inclusion dépasse les champs du collectionnement et de la programmation. Il soulève, plus largement, les modalités

de participation à la vie institutionnelle du musée et à sa gouvernance. La gouvernance participative peut prendre différentes formes : mécanismes de consultation et comités-conseils, mais aussi participation directe aux décisions et coprogrammation. De plus, elle peut viser soit des projets particuliers, soit l'institution dans son ensemble. Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam ont chacun expérimenté plusieurs de ces modèles. Si, dans l'ensemble, une meilleure représentation de la diversité s'avère souhaitable, on doit reconnaître que la gouvernance participative est une question complexe qui soulève de nombreux enjeux éthiques et pratiques pour les musées. Comment définir une communauté et identifier ses représentants légitimes ? Comment éviter les catégorisations et les simplifications abusives des identités et des appartenances ? Et comment faire face aux afflux de nouvelles demandes et aux conflits potentiels ? Ces questionnements invitent les musées à la réflexion et à la prudence.

## **5. Quatrième enjeu : susciter davantage d'interaction avec et entre les communautés locales**

Comment susciter, au-delà de l'inclusion, de l'accès ou de la participation, un véritable échange ? Cet appel invite les musées à s'inscrire dans une perspective que les chercheurs François Rocher et Bob W. White (2014) qualifient d'« interactionniste » : il est ici question d'être guidé par une éthique relationnelle, de créer les conditions nécessaires au dialogue et de promouvoir une attitude d'écoute et d'apprentissage mutuel.

Pour les musées, le défi consiste à multiplier les interactions à plusieurs niveaux : entre le musée et les communautés locales, entre les diverses communautés elles-mêmes, entre les nouveaux arrivants et la société d'accueil. Pour stimuler ces interactions, les musées ont, entre autres, imaginé de nouvelles fonctions patrimoniales consacrées à la promotion de la diversité et du dialogue. Par exemple, le MAS a créé un poste de Coordonnateur, patrimoine et diversité et le Museum Rotterdam, une fonction de Commissaire urbain. Ces nouvelles



**FIGURE 3** Installation *Whare Tupuna* par George Nuku, MAS, Anvers. © Noortje Palmers.

fonctions ont eu plusieurs retombées positives, notamment, la sensibilisation des équipes muséales aux enjeux de la diversité, un démarchage plus soutenu auprès des milieux communautaires et l'accroissement du nombre et de l'ampleur des initiatives interculturelles.

Les musées mettent également de l'avant de nouvelles perspectives d'interprétation et de médiation dans le cadre de leurs programmes d'exposition, d'éducation et d'animation en vue de favoriser une plus grande interaction et de créer des traverses entre les savoirs, les expériences et les patrimoines. Au CHM, par exemple, les animateurs appuient leur travail d'interprétation sur des éléments communs, comme l'expérience migratoire que les immigrants d'aujourd'hui partagent avec les colons d'hier, afin de créer des « points de contact », déclencheurs d'un dialogue. Dans d'autres cas, ce rôle de déclencheur et de médiateur est confié à l'artiste. L'œuvre *Whare Tupuna*, aujourd'hui intégrée à l'exposition permanente du MAS, en est un bel exemple. Commandée à George Nuku, artiste néo-zélandais d'origine

mãorie, cette œuvre a été en partie développée avec la collaboration d'étudiants des classes OKAN, des cours d'immersion linguistique destinés aux adolescents immigrants ne maîtrisant pas le néerlandais. L'un des aspects les plus remarquables de ce projet tient au fait que, dans le cadre de leurs parcours d'intégration linguistique, les jeunes sont invités à se pencher non pas sur une conception restrictive de la culture ou du patrimoine « national », mais plutôt sur les collections ethnographiques et l'histoire coloniale, en dialogue avec un artiste dont la démarche critique les représentations du pouvoir. Une approche assurément plus nuancée et réflexive, et plus soucieuse de la différence.

\* \* \*

La promotion de l'inclusion et du dialogue invite le musée à développer une vision interculturelle, à se rapprocher des populations locales et à interagir avec elles. Le CHM, le MAS, le STAM et le Museum Rotterdam se sont engagés dans cette voie et ce texte témoigne des principaux défis qu'ils ont dû – et doivent encore aujourd'hui – relever. Ces défis soulèvent à leur tour de nouvelles questions : comment pérenniser les liens noués avec les communautés locales ? De quelle manière mesurer l'impact des initiatives interculturelles à court et à long terme ? Comment bâtir des équipes muséales plus représentatives de la diversité<sup>13</sup> ? Ces questionnements illustrent la grande complexité des enjeux interculturels et la nécessité pour les institutions muséales d'intervenir à de nombreux niveaux.

Soulignons, en terminant, que c'est peut-être « l'expertise du musée de ville en matière de communication et de médiation de l'histoire », pour reprendre une expression chère au CHM<sup>14</sup>, qui constitue son atout le plus important. Autrement dit, la capacité du musée à faciliter la contestation et la redéfinition des représentations de l'histoire et de

---

13. Les lecteurs désireux d'en apprendre davantage sur ces questions pourront se référer aux rapports de l'équipe de recherche, disponibles à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université d'Anvers.

14. Propos de Jean-François Leclerc, directeur du CHM (Tanguay, 2014).

la culture, dans une démarche qui se veut participative et dialogique, est tout aussi importante que ces représentations elles-mêmes. Cet appel à de meilleures aptitudes communicationnelles et relationnelles n'est pas sans évoquer l'empathie, faculté souvent qualifiée d'intuitive, mais dont on néglige parfois qu'elle est un effort consenti. S'efforcer de voir les autres à travers leurs propres yeux, de se voir soi-même à travers les yeux des autres ou de voir les autres avec les yeux d'autrui.

### Références bibliographiques

- Conseil de l'Europe. *Cités interculturelles : gouvernance et politiques pour communautés diversifiées*. Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/cities/default\\_FR.asp](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/cities/default_FR.asp) ? (consultée le 26 juillet 2015).
- Fleming, David. 2002. « Positioning the Museum for Social Inclusion », dans Richard Sandell (dir.), *Museums, Society, Inequality*, Londres, Routledge, p. 213-224.
- Franck, Hannelore, Yasmine Heynderickx et Anaïs Masure. 2014. *Stadsmusea op weg naar een interculturele strategie. Een vergelijkende studie naar de interculturele strategieën van de stadsmusea van Antwerpen, Gent, Montréal en Rotterdam*, Thèse (M. A.), Universiteit Antwerpen.
- Franck, Hannelore, Yasmine Heynderickx, Anaïs Masure et Pierre Tanguay. 2014. « An Intercultural Tool for Museums », *Infolettre de l'ICC*, 35 (novembre). Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter35/intercultural\\_museum\\_tool.pdf](http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Newsletter/newsletter35/intercultural_museum_tool.pdf) (consultée le 26 juillet 2015).
- MAS. 2012. *Le MAS dévoilé*, Anvers, MAS.
- Postula, Jean-Louis. 2013. *Le musée de ville, une nouvelle catégorie muséale ?*, Thèse (Ph. D.), Université de Liège.
- Rocher, François et Bob W. White. 2014. « L'interculturalisme québécois dans le contexte du multiculturalisme canadien », *Étude IRPP*, 49 (novembre), 42 p. Disponible à l'adresse *web* suivante (IRPP) : <http://irpp.org/wp-content/uploads/2014/11/study-no49.pdf> (consultée le 8 août 2015).
- Tanguay, Pierre. 2014. *Musée de ville et interculturalité. Susciter des dialogues dans les espaces urbains culturellement diversifiés : regards croisés sur*

*Montréal, Anvers, Gand et Rotterdam*, Travail dirigé (M. A.), Université du Québec à Montréal.

UNESCO. *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel?* Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003> (consultée le 23 janvier 2016).

Vertovec, Steven. 2014. « Reading 'Super-Diversity' », dans Bridget Anderson et Michael Keith (dir.), *Migration: A COMPAS Anthology*, Oxford, COMPAS. Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://compasanthology.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/Vertovec\\_COMPASMigrationAnthology.pdf](http://compasanthology.co.uk/wp-content/uploads/2014/02/Vertovec_COMPASMigrationAnthology.pdf) (consultée le 6 février 2016).

Ville de Montréal. Mai 2005. *Politique du patrimoine*. Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://www2.ville.montreal.qc.ca/patrimoine/doc\\_enonce/politique.pdf](http://www2.ville.montreal.qc.ca/patrimoine/doc_enonce/politique.pdf) (consultée le 26 avril 2014).



# Partie 2

**DISPOSITIFS DE RECHERCHE  
ET DE CRÉATION POUR CAPTER  
LE VIVRE-ENSEMBLE**





# Quand l'art, la création et la santé mentale font corps

## Une expérience de socialisation alternative

Marcelle Dubé et Ève Lamoureux

Depuis 1990, enracinée dans une pratique où l'art et la création collective détiennent le pouvoir de générer la rencontre, l'École nationale d'apprentissage par la marionnette (ENAM) offre à des adultes de la ville de Saguenay, souffrant de divers problèmes de santé mentale, la chance de cocréer un spectacle de marionnettes et de pratiquer d'autres activités artistiques. La réalisation d'une recherche évaluative participative menée avec l'ENAM<sup>1</sup> nous a donné à voir et à comprendre les multiples facettes du travail de groupe qui s'y réalise, les dynamiques qu'il fabrique et l'esprit qui préside dans les activités. Au cœur de ce projet de médiation culturelle, la diversité et les différences présentes au sein de l'équipe, dans les partenariats, et chez les

---

1. Pour connaître la méthodologie et les résultats de cette recherche, voir Dubé et Lamoureux (2015).

participant.e.s s'amalgament sous des formes et des représentations du vivre-ensemble assez étonnantes et inspirantes. Ainsi, créer et jouer collectivement conduisent à sortir des stigmates associés à la maladie mentale pour miser sur les potentiels que chacun.e des participant.e.s a à offrir en regard de l'imagination et de la création de sketches où l'écriture, la confection, la gestuelle et la prestation scénique sont au rendez-vous. L'ENAM fait du social son principal matériau de création, et de la création son matériau d'intervention sociale. Elle porte un regard critique sur la société et propose des façons d'être, de voir et de faire alternatives.

Cet article se propose d'analyser cette pratique de médiation culturelle singulière qui réunit les territoires de l'art et du social. Notre propos s'articulera en trois temps : nous décrirons la vie du groupe et comment ses activités fabriquent du vivre-ensemble à l'interne ; nous expliciterons les effets de la pratique déployée et les modèles alternatifs mis de l'avant pour transformer le vivre-ensemble au-delà de l'espace ENAM, et finalement nous montrerons comment la reconnaissance fait œuvre et agit comme pivot central de la création-intervention dans cet organisme, malgré certaines difficultés.

## 1. La fabrique du vivre-ensemble à l'interne

L'ENAM, qui est à la fois une « école<sup>2</sup> », un « milieu de vie », une « troupe de théâtre », un « lieu de travail », accueille une cinquantaine de participant.e.s adultes fort diversifié.e.s, de tous les âges, de tous les milieux, de tous les niveaux de scolarisation, et ayant également des expériences de vie et des problèmes en santé mentale fort différents, allant de la simple dépression à la psychose.

---

2. Tous les extraits de cet article entre parenthèses et sans référence proviennent d'entrevues réalisées en 2012-2013 avec l'ensemble des acteurs/actrices de l'ENAM : travailleurs/travailleuses, participant.e.s, collaborateurs/collaboratrices, spectateurs/spectatrices. Pour plus d'informations, voir Dubé et Lamoureux (2015 : 8).

Le principal but poursuivi dans ce cadre est de favoriser, au moyen de la création d'un spectacle de marionnettes, la reprise de pouvoir, le mieux-être et la remise en mouvement. Trois choses essentielles y contribuent : une équipe de travail hétérogène et aux compétences variées<sup>3</sup>, un montage complexe de partenaires et de bailleurs de fonds<sup>4</sup>, et surtout des participant.e.s qui rendent possible cette aventure de création collective.

La pratique de médiation culturelle telle que mise de l'avant à l'ENAM repose sur une définition assez large, ne se limitant pas au rapport existant entre une œuvre et son destinataire (acception souvent appelée médiation artistique), mais faisant plutôt appel à toutes les formes de participation au développement culturel d'une société (Fontan, 2007). Elle s'incarne bien dans la définition proposée par Chaumier et Mairesse qui entrevoient la médiation comme ce qui permet « [...] par l'action elle-même à des hommes et des femmes de mieux s'appartenir en se saisissant d'une opportunité de confrontation à eux-mêmes et aux autres, au travers du médium » (2013 : 32). Ainsi, se situant sous le registre de la démocratie culturelle plutôt que sous celui de la démocratisation de la culture (Santerre, 2000), elle est

- 
3. Au moment de la cueillette des données de la recherche (2012-2013), l'équipe de travail comprenait huit personnes (6 temps plein, 2 temps partiel) avec des postes relativement stables : directeur général, coordonnateur, adjointe administrative, technicienne en fabrication, travailleuse sociale, travailleur du milieu, enseignante de français et enseignante en art thérapie. Six personnes étaient aussi contractuelles et occupaient diverses fonctions liées à la vidéo, au chant, à la scénarisation et à la confection de marionnettes. Il s'agissait d'une année exceptionnelle pour l'ENAM qui fonctionne généralement avec une équipe beaucoup plus réduite.
  4. Les différents partenaires étaient en 2012-2013 : le Centre de formation générale des adultes (CFGGA) des Rives du Saguenay (principal partenaire qui fournit, notamment, les locaux, des ressources humaines et matérielles) ; le ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale (qui permet à des personnes ayant des contraintes sévères à l'emploi de bénéficier d'une mesure de réinsertion au travail, et de devenir participant.e.s à l'ENAM) ; l'agence de la Santé et des Services sociaux, et la Ville de Saguenay. À noter que l'apport financier des organismes subventionnaires liés à la culture est quasi absent et que c'est un des enjeux importants pour l'organisme.

en rupture avec la hiérarchisation des différentes formes culturelles et mise sur des façons de faire qui relèvent de l'éducation informelle (Beillerot, 2000 : 679). Située à la jonction du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, elle a comme horizon des visées éducatives, récréatives et citoyennes. L'éducation envisagée ici s'apparente moins à la logique de l'instruction – un transfert entre celui/elle qui sait vers l'apprenant.e – qu'à celle de l'éducation populaire, plus circulaire et, souvent, plus politique, liée au développement d'une citoyenneté effective.

L'ENAM s'inscrit aussi largement dans l'approche prônée par les arts communautaires<sup>5</sup> (Chagnon, Neumark et Lachapelle, 2011 ; Lamoureux, 2010) et dans la catégorie des projets artistiques participatifs de cocréation (Casemajor, Lamoureux et Racine, 2016). Les personnes participantes ici sont coauteures au sens plein du terme, engagées concrètement dans les discussions et décisions entourant l'élaboration, la confection et la diffusion de l'œuvre. L'artiste détient donc une autorité faible, même si son expérience et son expertise lui permettent, souvent, de jouer un rôle de « facilitateur ».

Divisées en deux groupes, les personnes participantes sont présentes à l'ENAM trois jours par semaine et s'inscrivent dans un cycle de création qui s'échelonne sur une durée totale de deux ans. Durant la première année, elles sont invitées à créer deux spectacles distincts qui seront joués aux mois de mai ou juin. L'année suivante, elles perfectionnent et rejouent plusieurs des sketches à diverses occasions. Elles choisissent leur équipe et les thèmes sur lesquels elles vont travailler. Bien que certains sketches abordent les problèmes liés à la santé mentale, plusieurs des créations touchent d'autres sujets tels que le rêve, la maladie, la famille, l'amour, la pauvreté, l'itinérance, l'amitié, la colère, et certains explorent même les dimensions poétiques et symboliques de l'art sans « message ». Une des spécificités de l'organisme est de mobiliser largement les personnes participantes dans presque toutes les phases de création (Dubé et Lamoureux, 2015 : 21) :

---

5. Bien qu'à l'ENAM les acteurs/actrices en présence ne soient pas égaux, mais plac.e.s dans différentes positions hiérarchiques : l'artiste et le/la participant.e, l'enseignant.e et l'élève, l'intervenant.e et le/la patient.e.

1. la période d'idéation de la thématique du sketch grâce à des remue-méninges ;
2. l'élaboration d'un canevas de l'histoire et des personnages ;
3. l'écriture du scénario, des dialogues et leur transcription sur support informatique ;
4. le choix des types de marionnettes ;
5. la confection des marionnettes, des décors, parfois des costumes ;
6. la pratique du jeu à deux niveaux : la voix et la manipulation des marionnettes, notamment en faisant des improvisations et en se filmant (afin « d'apprendre à se voir et à s'aimer ») ;
7. l'enregistrement des voix (pour éviter le stress de se remémorer un texte devant un public et se concentrer sur le jeu et la manipulation des marionnettes, et puisque l'élocution de certain.e.s est parfois difficile) ;
8. l'enregistrement filmé d'extraits qui s'insèrent « dans la pièce », soit des parties vidéo du spectacle projetées sur écran ;
9. l'élaboration de la mise en scène (assurée seule par les travailleurs et travailleuses) ;
10. les répétitions générales ;
11. les spectacles.

Au cœur de cette séquence de création de deux ans, de multiples visées se déploient, qui sont à la fois éducatives, créatives, actives et contributives. Déjà la cible constituée par l'ENAM (figure 1) propose une représentation où s'articulent quatre pôles d'action maillés au quotidien dans la réalisation des spectacles de marionnettes, mais également pour toutes les autres activités offertes (comme la chorale, les Énamoureux, qui crée aussi des spectacles chant et marionnettes avec les participant.e.s, diverses sorties culturelles, des ateliers de français, d'informatique et de mieux-être).

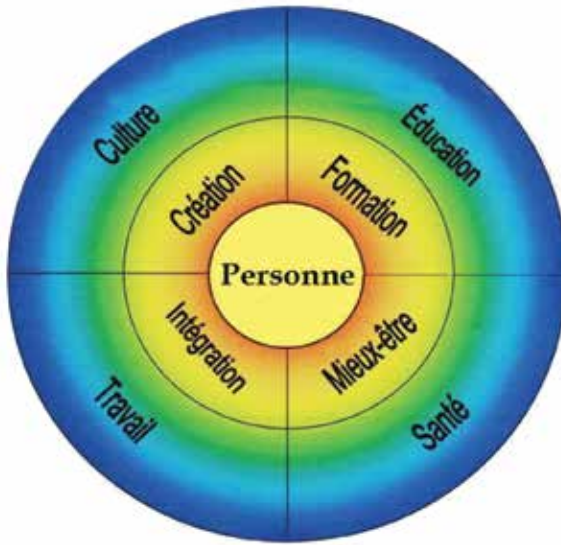


FIGURE 1 Cible de l'ENAM. Crédit photo : L'ENAM.

Alors comment qualifier l'approche développée « à » et « par » l'ENAM? Voici comment en parlent les participant.e.s. Ce que l'on retient en décrivant l'ENAM c'est « l'accueil et l'ouverture d'esprit, à l'autre, à la différence », « le non-jugement et l'inclusion », « la diversité et la différence », « l'humour », « le respect de la personne », « la collaboration », « l'apprentissage ». On souligne aussi le fait de « vivre et agir en groupe : faire corps », « la créativité » qui fait « place aux émotions, au rire, à l'imagination et à la folie » ainsi que le rôle actif donné aux personnes leur permettant une « réappropriation et une redécouverte de leurs forces ». En somme, l'ENAM est un milieu de vie agréable et stimulant : « c'est un théâtre vivant ».

Au cœur de ce « théâtre vivant », cinq éléments s'activent et s'associent dans la constitution du modèle d'intervention, formant ainsi les ingrédients propres à la fabrication du vivre-ensemble dans ce groupe.

## 1.1 La personne au centre

Bien que la majorité des activités se réalisent en groupe, la présence accordée et le regard posé sur chacune des personnes qui constitue ce groupe sont loin d'être anodins. Ici on voit l'individu qui s'active et qui a des projets plutôt que la personne qui a des problèmes de santé mentale. Les valeurs qui se rattachent à l'intervention sont empreintes d'humanisme ; on cherche à « comprendre l'univers de la personne » afin de lui rendre hommage et de la valoriser.

## 1.2 Une approche artistique mixte

Évidemment, l'art et la cocréation se retrouvent au cœur des modèles d'intervention. La marionnette est le médium qui se situe à la base de l'existence du groupe. Selon les personnes interrogées, elle détient un potentiel expressif et libérateur extrêmement riche. Témoignant de « tranches de vie » sans mettre l'acteur/actrice à l'avant-scène, elle offre aussi l'occasion et « l'art de tout dire », puisque la marionnette détient une liberté et un potentiel « clownesque » qui octroie le privilège d'énoncer ce qui ne passerait pas autrement. Elle dégage donc un espace créatif qui, potentiellement, permet aux participant.e.s d'envisager autrement leur réalité vécue et favorise d'autres expériences et perspectives que celles liées à la représentation qu'ont d'eux/elles les proches et les moins proches. L'ensemble du processus de création d'un spectacle mené à bien, joué devant un public le plus souvent très enthousiaste et touché par la représentation, montre aussi l'expertise et le talent des personnes participantes et leur permet de vivre une réussite, une expérience collective heureuse dans laquelle elles sont réellement partie prenante.

L'originalité de l'ENAM est de jumeler et de reconfigurer, dans un projet cohérent, des modèles artistiques et socioartistiques différents : une troupe de marionnettistes professionnel.le.s ; l'art thérapie envisagée dans une perspective d'action/création collective ; l'art communautaire (Chagnon, Neumark, Lachapelle, 2011 ; Lamoureux, 2010), du moins par certains de ses principes – une cocréation étendue, un travail collaboratif entre des artistes professionnel.le.s et non



professionnel.le.s, la combinaison des sphères privée, sociale et politique, et la mobilisation de l'art comme stratégie d'émergence dans l'espace public d'un groupe social marginalisé.



FIGURE 2 Processus de création de masques, ENAM. Crédit photo : Rachel Lorrain.

### 1.3 L'accompagnement psychosocial

L'accompagnement psychosocial a ceci de particulier dans ce groupe : il se fait de concert avec les participant.e.s, établissant avec chacun d'eux/elles les objectifs à atteindre durant leur séjour à l'ENAM. Il va sans dire que ces objectifs sont réalisables dans la mesure où le facteur temps, un incontournable, peut offrir à tout le moins une possibilité d'action allant du moyen au long terme. Le rétablissement implique des avancées et des moments de recul. Ici, tout comme dans la création, une grande part est donnée à l'expérimentation, par « essais/erreurs », de même qu'à l'idée « d'agir » : l'action est ce qui permet

d'apprendre, de développer ou de renforcer diverses aptitudes et habiletés (artistiques, mais aussi émotives, relationnelles, sociales, etc.), d'améliorer le mieux-être.

## 1.4 L'apprentissage informel

Cette façon de faire propose une multitude de stratégies éducatives qui prennent des couloirs plus informels et expérientiels. Ici, apprendre se conjugue avec innovation et plaisir. L'ENAM, « est une école de la vie<sup>6</sup> » où les personnes participantes sont fières et heureuses d'y être et où l'humour est une stratégie fondamentale d'action/création.

## 1.5 La conscientisation sociale

À l'ENAM, l'idée de sensibiliser les gens aux vécus, aux besoins, aux idées, au potentiel des personnes vivant des problèmes de santé mentale est fondamentale. Cette conscientisation sociale se fait à de multiples niveaux et commence, bien sûr, à l'interne, au sein du groupe puisque les participant.e.s, l'équipe de travail, les membres du conseil d'administration ont aussi certains préjugés à l'égard de cette maladie. Elle vise également tant les partenaires et les bailleurs de fonds que les familles, les réseaux de proximité et la population en général.

## 1.6 Une approche unifiée, malgré les différents modèles d'intervention

Ainsi le vivre-ensemble de l'ENAM est activé et entretenu par le créer ensemble, le faire ensemble, le réaliser ensemble, le jouer ensemble et l'être ensemble. Le groupe vise ainsi, par un « savoir-faire » créatif, à outiller la personne d'un « savoir-dire » lui permettant de mieux communiquer et de mieux vivre avec soi, avec les autres et dans sa communauté. Cette « parole qui agit » favorise un processus

---

6. La moitié des personnes participantes interrogées considèrent qu'elles sont dans une école, et l'autre moitié se considèrent au travail.

d'autonomisation (*empowerment*) qui permet de se remettre en mouvement, d'être l'auteur.e de sa propre histoire et de s'inscrire comme acteur/actrice au sein du groupe, de son réseau et de la collectivité. Ce lien est en droite ligne avec « l'approche globale » prônée par les Ressources alternatives en santé mentale du Québec (2006) et par certains théoriciens (notamment Touraine et Khosrokhavar, 2000) : une intervention personnalisée, ancrée dans un milieu de vie, qui envisage la personne dans sa globalité en tenant compte des multiples dimensions qui la composent (trajectoire de vie, valeurs, genre, culture, conditions socioéconomiques) – bref, comme un sujet à part entière –, et qui mise sur ses habiletés et compétences pour l'engager dans un processus de rétablissement.

## 2. Le vivre-ensemble hors des murs de l'ENAM

Puisque l'ENAM représente en soi une microsociété qui offre un lieu, un espace, où l'on re-prend pied et où l'on re-prend goût à la vie, se fabrique alors et se travaille « du commun » qui équipe chaque personne à agir de concert. Les effets débordent largement l'heureuse expérience vécue au sein même de l'organisme et se font sentir tant d'un point de vue individuel, collectif que sociétal.

C'est dans l'assemblage singulier de ces trois types d'apports que se retisse un vivre-ensemble hors des murs de l'ENAM permettant à plusieurs de « sortir de l'isolement et de l'enfermement en soi-même », de « reprendre confiance en soi et dans les autres », de développer un réseau social (amical, amoureux). En s'exprimant davantage, en exposant des expériences, des connaissances et des réalisations dont elles sont fières, en dévoilant leurs talents artistiques, les personnes participantes montrent qu'elles sont « autre chose qu'une maladie ». Elles se « remettent en mouvement », acquièrent une routine de vie plus saine qui occasionne souvent une diminution des effets liés aux problèmes de santé mentale (crises, angoisse, insomnie, dépression, pensées suicidaires, etc.), une stabilisation et même une baisse de

la médication réduisant l'utilisation des services sociaux et de santé (dont les séjours à l'hôpital), allant même, pour une minorité, jusqu'à une certaine forme de réintégration au travail.

Plusieurs affirment ainsi reprendre un rôle actif en société. Fréquenter l'ENAM, c'est sortir de la maison, sentir qu'on appartient à une communauté, développer une certaine fierté liée à cette appartenance, avoir des responsabilités et devenir de plus en plus autonome tout en s'ouvrant à des horizons souvent inconnus. Comme le souligne une participante : « ça fait voir d'autre monde, d'autres lieux. Comme [si] je partais en voyage dans les pays... Je ne sais pas là, voir d'autres mentalités, d'autre monde, d'autres cultures, d'autres langues, d'autres religions, d'autres personnes ».

Quant aux impacts les plus importants de l'ENAM dans la communauté, ils se situent, selon les acteurs/actrices de l'organisme, principalement sur deux plans. D'abord, donner « une place à des gens qui n'en ont pas » et qui (ré)apprennent à mieux fonctionner et à mieux intégrer la société, puis, en second lieu, offrir des spectacles qui permettent de faire entendre la voix des participant.e.s et de montrer leurs nombreuses habiletés acquises ou renforcées lors de leur passage à l'ENAM. À des degrés divers, d'autres apports sont aussi identifiables. Nous pensons ici aux effets liés aux rapports qu'ont les participant.e.s avec leur famille et leurs proches – qui parfois s'améliorent – ; à la possible évolution du regard porté par les autres intervenant.e.s de la santé, des services sociaux, voire du milieu communautaire, sur l'état de santé des personnes participantes et sur leur potentiel de rétablissement (même relatif) ; puis, bien sûr, à la sensibilisation de la population – du moins de ceux et celles qui assistent aux représentations – aux différents préjugés qui existent encore en regard des problèmes de santé mentale. Soulignons, enfin, que l'existence même de l'organisme, actif depuis plus de 25 ans, et ses nombreux combats pour se faire reconnaître et financer contribuent à promouvoir un modèle alternatif d'intervention sociale, de même qu'à valoriser le pouvoir de l'art dans d'autres sphères d'activités sociales.

### **3. La reconnaissance comme pivot central du vivre-ensemble à l'ENAM**

Des pratiques performatives dans l'espace public jusqu'à l'engagement culturel ou créatif dans l'espace du soin, quelles sont certaines des limites de ce vivre-ensemble, et quels enjeux soulève-t-il ?

Là où il semble plus difficile d'évaluer les apports de l'ENAM c'est notamment du côté de l'agir collectif dans le vivre-ensemble, agir collectif entendu ici comme la part citoyenne qui revendique ses droits, les fait reconnaître et porte un projet politique de transformation sociale (visant l'inclusion, la reconnaissance de tous et toutes, et la mutation des conditions économiques, sociales, culturelles et politiques à l'origine de la marginalisation). Force est de reconnaître que la dimension de combat politique qu'exige la reconnaissance n'est pas la mission première que s'est donnée l'ENAM – le travail fondamental se situe dans l'intervention/création auprès des participant.e.s. Cependant cette dimension se trouve souvent freinée par les usages et les règles des nombreux partenaires et bailleurs de fonds. L'approche innovante intersectorielle favorisée par l'organisme rend déjà extrêmement complexes les partenariats et exige un remodelage des façons d'intervenir et de fonctionner (ne serait-ce que dans la rencontre des diverses cultures organisationnelles, des objectifs variés, des valeurs et principes différents, voire parfois divergents). En outre, la recherche perpétuelle de financement et les règles strictes de programmes en provenance de plusieurs instances et secteurs gouvernementaux et de sources privées rendent également difficile l'action politique revendicatrice, voire, parfois, menacent les principes fondamentaux d'action/création de l'ENAM. Comme pour bien d'autres organismes communautaires et culturels, il existe une tension importante entre le besoin de ressources qu'exige la survie d'un modèle alternatif et les conditions auxquelles on doit répondre afin d'y avoir accès. Jusqu'où est-il possible de contester les normes que ces institutions publiques et privées mettent de l'avant ? Jusqu'où l'ENAM, en souscrivant à ces programmes, se lie-t-elle aux logiques qui les orchestrent ?

Une autre limite se pose quant à l'isolement que vivent des initiatives artistiques innovantes du type de l'ENAM, et ce, malgré l'adoption par le gouvernement québécois de l'Agenda 21 de la culture<sup>7</sup>. Bien que la portée de son action commence à être un peu mieux documentée – la recherche que nous avons réalisée avec ce groupe y contribue en partie – l'ENAM demeure toujours peu reconnue, pour ne pas dire encore bien souvent méconnue. Elle rencontre une méfiance dans le champ artistique – ce n'est pas de l'art professionnel et l'intérêt de tels projets réside essentiellement dans des effets individuels et sociaux et non dans la valeur intrinsèque de l'art –, et une méfiance dans les autres secteurs de l'éducation, de la santé et de l'emploi (« ce n'est que de l'art ») ou une forme occupationnelle pour des gens qui ne cadrent pas dans le rôle intégrateur qui est octroyé au travail dans nos sociétés). Ce groupe fait également les frais du désengagement de l'État, de la normalisation institutionnelle découlant des exigences liées à l'octroi de subventions, de même que de difficultés engendrées par son action intersectorielle. Notons à titre d'exemples : un manque récurrent de moyens (occasionné notamment par le fait que chacun des secteurs renvoie la balle à l'autre) ; un financement par projet qui engendre une instabilité dans l'équipe de travail, une dispersion des énergies dans des projets ponctuels et un surmenage ; une difficulté à adopter un plan de développement à long terme ; et la remise en cause du temps d'action moyen et long, auprès des participant.e.s, qu'exige la philosophie de l'ENAM.

\* \* \*

---

7. L'Agenda 21 de la culture est un cadre de référence international qui fait de la culture le 4<sup>e</sup> pilier du développement durable au côté de l'environnement, de l'inclusion sociale et de l'économie. Les signataires « [...] s'engagent dans les domaines des droits de l'homme, de la diversité culturelle, du développement durable, de la démocratie participative et de la création de conditions pour la paix » (Commission de la culture du CGLU, « mission », en ligne). Cette convention inscrit l'art au cœur du développement culturel au sens large, assurant ainsi, du moins théoriquement, son rayonnement dans toutes les sphères de la société. Au Québec, le gouvernement a adopté l'Agenda 21 de la culture en 2011, à la suite d'une vaste consultation du milieu culturel.

En conclusion, l'ENAM est en elle-même une communauté forgée au fil du temps et renforcée par chacune des années qui passent, des processus de création collective menés, des représentations offertes. Cette communauté encourage un acte énonciatif performatif public de personnes qui partagent non seulement des problèmes de santé mentale, mais aussi ce que Renault (2004) appelle la souffrance sociale, et Fraser (2011) et Honneth (2013) le déni de reconnaissance, soit les effets qu'engendre la marginalisation sociale qui découle de cette maladie. De là l'importance d'une approche globale, d'une action/création qui vise un soutien dans le rétablissement individuel (sphère privée), la réinsertion sociale, voire professionnelle (sphère sociale) et la remise en cause des normes qui génèrent cette souffrance (sphère politique). Cette action/création favorise des processus de subjectivation, en ce sens qu'elle contribue à ce que des personnes inaudibles et invisibles (re)deviennent d'abord « sujet » acteurs/actrices de leur vie, puis, idéalement, de celle de leur collectivité.



FIGURE 3 *Les retrouvailles* (2013), ENAM. Crédit photo : Paule Coutu.

L'ENAM devient ainsi un milieu de vie qui, pour plusieurs, se transforme en motivation à vivre. C'est un lieu qui offre le respect et l'épanouissement, tous deux absents du vivre-ensemble extérieur, générateur de souffrance, de stigmates, de mépris, d'exclusion. Ce n'est pas pour rien que plusieurs participant.e.s se détachent très difficilement de l'organisme. Nous sommes ici dans un espace/temps à la fois ancré et autre, une hétérotopie au sens foucauldien (Foucault, 2001 [1984] : 1574), soit une utopie en quelque sorte réalisée, qui, bien qu'imparfaite, propose un vivre-ensemble plus adéquat pour les participant.e.s : un espace d'exploration créatif ouvert qui fait corps, qui lie des personnes en tenant compte de leur singularité, qui table sur leur potentiel et fonctionne uniquement au moyen de leur participation effective, réelle.

### Références bibliographiques

- Beillerot, Jacky. 2000. « Médiation », dans Philippe Champy et Christiane Étévé (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan, p. 679-681.
- Casemajor, Nathalie, Ève Lamoureux et Danièle Racine. 2016. « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.
- Chagnon, Johanne, Neumark, Devora et Louise Lachapelle (dir.). 2011. *Célébrer la collaboration : art communautaire et art activiste humaniste au Québec et ailleurs / Affirming Collaboration : Community and Humanist Activist Art in Québec and Elsewhere*, Montréal et Calgary, Engrenage noir / LEVIER, Lux Éditeurs et Detselig entreprises.
- Chaumier, Serge et François Mairesse. 2013. *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- Dubé, Marcelle et Ève Lamoureux. 2015. *L'école nationale d'apprentissage par la marionnette : un théâtre vivant*, Rapport de recherche, Université du Québec à Chicoutimi, Groupe de recherche et d'interventions régionales (GRIR).



- Fontan, Jean-Marc. 2007. « De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, 6, 2, p. 4-14.
- Foucault, Michel. 2001 [1984]. « Des espaces autres », dans Daniel Defert et François Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988. Tome II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, p. 1571-1581.
- Fraser, Nancy. 2011. *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte.
- Honneth, Axel. 2013. *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Folio/Essais.
- Lamoureux, Ève. 2010. « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, numéro thématique : « Faire face, pratiques de résistance dans les sociétés contemporaines : Europe-Amérique (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », Disponible à l'adresse web suivante : <https://amnis.revues.org/314> (consultée le 4 juin 2016).
- Regroupement des ressources alternatives en santé mentale du Québec. 2006. *Balises pour une approche alternative des pratiques de soutien communautaire en santé mentale*, Montréal, RRASMQ.
- Renault, Emmanuel. 2004. *L'expérience de l'injustice : reconnaissance et clinique de l'injustice*, Paris, La Découverte.
- Santerre, Lise. 2000. « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy Bellavance (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, les Éditions de l'IQRC, p. 47-63.
- Touraine, Alain et Farhad Khosrokhavar. 2000. *La recherche de soi. Dialogue sur le Sujet*, Paris, Fayard.

# Exploration photographique et déambulations urbaines d'adultes en situation d'itinérance

Une passerelle vers  
un *mieux-vivre ensemble*

Mona Trudel, Sophie Cabot et Pierre Lauzon  
avec la collaboration  
d'Émilie Fortier, d'Ariane Castonguay  
et de Jean-Marie-Tremblay

C'est en lisant l'essai de Simon Harel (2013) *Médiations urbaines autour de la place Émilie Gamelin* qu'est né le projet de création, *Marcher et investir la ville autrement*, offert à un groupe d'hommes en situation d'itinérance séjournant pour des soins de santé à la Mission Old Brewery (OBM). Cette lecture soulève des questions concernant l'espace urbain comme lieu d'intégration, mais aussi d'exclusion sociale et culturelle. L'espace urbain est composé de zones publiques

invitant les citoyens aux rassemblements festifs. Mais en est-il ainsi pour tout le monde? Habitons-nous et vivons-nous la ville de la même façon? Selon Harel, il en va tout autrement pour les «laissés-pour-compte», ceux qui doivent «fuir sans relâche sans savoir au juste ce qu'est l'objet du délit; craindre une incarcération dont rien ne justifie la mise en œuvre; marcher encore et encore comme si le sol nous brûlait les pieds [...]» (2013: 71). Contrairement à certains autres promeneurs ayant une destination précise, la marche de l'itinérant «ne rime à rien», voire ne mène à rien (*ibid.*).

C'est pour donner un sens à ces errances urbaines, mais aussi à cet entredeux que constitue un séjour pour des soins de santé dans un refuge pour sans-abris, que nous avons offert, de janvier à septembre 2015, des ateliers de création dans lesquels des résidents de l'OBM ont été invités à porter un regard artistique sur l'espace urbain et à s'investir en tant qu'acteurs dans un univers duquel ils sont parfois exclus.

Une étude de faisabilité impliquant trois partenaires, soit l'OBM, le Service de médecine des toxicomanies du Centre Hospitalier de l'Université de Montréal (CHUM) et l'Université du Québec à Montréal (UQAM), visait à identifier les conditions favorables et les obstacles à la mise en place d'un tel programme. L'étude de nature participative (Anadon et Couture, 2007) a favorisé la prise en compte du point de vue des différents partenaires et les a mis à contribution dans la recherche de solutions. La collecte des données inclut: des observations conduites au cours des déambulations urbaines et des ateliers, des conversations informelles avec les participants, une entrevue de groupe avec des membres du personnel de la mission.

## 1. De l'autre côté du miroir: l'itinérance

L'intervention artistique dans un refuge pour sans-abris est une expérience nouvelle pour les deux chercheuses qui œuvrent dans le domaine des arts. Les hommes qui se retrouvent en situation d'itinérance sont d'abord des individus porteurs d'une histoire. Certains ont une famille, des enfants et un métier qu'ils ont longtemps exercé.

La malchance, des problèmes de santé mentale et de toxicomanie ou une situation économique difficile les ont fait basculer de l'autre côté du miroir.

Le Québec s'est doté en 2014 d'une politique dans le but de contrer l'itinérance (*Ensemble pour éviter la rue et en sortir*, 2014) et d'un plan d'action (Gouvernement du Québec, 2014). Cette politique a pour but d'amener tous les acteurs concernés par ce phénomène à travailler en concertation. Les rédacteurs y notent qu'au-delà de la pauvreté et de l'absence d'accès au logement, plusieurs facteurs viennent aggraver la situation et augmenter le risque de chronicisation de l'itinérance. Parmi ceux-ci : la stigmatisation, l'exclusion, la perte de liens sociaux, le non-exercice des droits sociaux et de citoyenneté, la judiciarisation, les conflits avec les autres utilisateurs des lieux publics, les difficultés d'accès à des services adaptés à leurs besoins ainsi que la victimisation viennent accroître la vulnérabilité de l'itinérant et compliquent la réintégration sociale. Également, ces personnes présentent plus communément des problèmes médicaux, psychiatriques et des troubles liés à l'usage de substances psychoactives<sup>1</sup>. La sortie de l'itinérance requiert donc des interventions diversifiées qui permettent d'agir concurremment sur l'ensemble de ces facteurs.

## **2. Une approche concertée pour contrer une problématique complexe : les partenaires**

L'OBM existe depuis 125 ans et intervient auprès des personnes sans-abris de Montréal pour répondre à leurs besoins essentiels et les soutenir dans leurs démarches de réinsertion sociale. Elle se distingue par sa grande tolérance envers les personnes ayant des problèmes psychiatriques et de consommation de substances psychoactives. Conséquemment, l'organisme accueille des personnes en grande difficulté, vivant dans une précarité extrême et souvent depuis plusieurs années.

---

1. Inclut l'alcool, les drogues illicites comme le cannabis, la cocaïne ainsi que les médicaments ayant des effets sur le système nerveux central comme les tranquillisants, les médicaments contre la douleur comme la morphine.



**FIGURE 1** Façade Mission Old Brewery. Crédit photographique Fondation de la Mission Old Brewery

Localisé au centre-ville, le CHUM offre environ les deux tiers des soins hospitaliers dispensés à des personnes sans-abri de Montréal. Le département de psychiatrie et le Service de médecine des toxicomanies ont été sollicités, il y a plus de deux ans, par l'OBM, pour le développement de programmes de santé dans ses murs. Le programme de psychiatrie comporte des lits d'hébergement et une équipe de psychiatres, des infirmiers et des travailleurs sociaux qui fournissent des services sur place. Le programme médical comprend une unité accueillant des patients porteurs de l'hépatite C qui sont en cours d'investigation et de traitement, et d'autres qui sont en convalescence après une hospitalisation au CHUM.

Depuis 2000, des étudiants de premier cycle de la Faculté des arts de l'UQAM effectuent un stage d'accompagnement par l'art dans des organismes publics et communautaires. L'objectif est de rendre accessibles l'art et la culture à des personnes en situation de vulnérabilité qui en sont privées en raison de leur état de santé, de leur marginalité ou de leur statut socioéconomique. Le Service de Médecine des Toxicomanies du CHUM est l'un des organismes partenaires bénéficiant de la présence d'étudiants en art à son unité hospitalière. À la suite de cette expérience, l'invitation nous a été lancée de collaborer

avec l'équipe du CHUM et de l'OBM dans le cadre de l'implantation des programmes « convalescence » et « hépatite C ». Les parcours de ces hommes sont souvent difficiles, ponctués de retour à la rue, de rechutes et de périodes d'incarcération. La transition qu'ils vivent à l'OBM nous est apparue une occasion de les engager, pendant quelques semaines, dans des activités artistiques et culturelles ayant un sens pour eux, et pouvant les soutenir dans leur persévérance et leur engagement dans des interventions visant à stabiliser leur état de santé et à transformer leurs habitudes de vie.



**FIGURE 2** Dortoir Mission Old Brewery. Crédit photographique Fondation de la Mission Old Brewery

### **3. L'art dans une perspective d'inclusion sociale**

L'approche privilégiée pour penser et mettre en œuvre l'intervention artistique à l'OBM s'inscrit dans des pratiques d'artistes et d'artistes pédagogues préoccupés par les questions sociales (Keifer-Boyd, 2008).

Le terme artiste pédagogue<sup>2</sup> se réfère dans ce texte à la présence d'artistes dans le champ éducatif, qu'il soit scolaire ou communautaire, et dont le travail est associé à une forme de laboratoire démocratique dans lequel s'inventent et se tissent d'autres relations éducatives et créatives, d'autres relations adulte/enfant, d'autres relations adulte/adulte (Kerlan, 2011/12). Les artistes pédagogues optent pour une démarche d'accompagnement par l'art dans laquelle ils incitent « l'accompagné à passer d'une position de prise en charge à celle de sujet-acteur » (Maela, 2009 : 17). Ainsi, de manière à soutenir et à encourager le désir de création des participants, les contenus abordés lors des activités artistiques se réfèrent à des sujets pouvant avoir des résonances pour eux et suscitant l'interaction avec l'environnement social. Cette approche qui induit l'autonomisation (*empowerment*) « [...] favorise la mise à contribution des personnes ou des communautés concernées dans l'élaboration et la mise en œuvre de solutions adaptées à leur réalité et à leurs aspirations » (Ninacs, 2008 : 5). Dans ce sens, l'intervention artistique à l'OBM se définit également comme une cocréation puisque les différents acteurs sont appelés à collaborer dans la production du projet artistique (Harding, 2005).

Dans cette perspective, l'art peut permettre aux participants d'exprimer leur vision du monde, de dépasser les difficultés qu'ils rencontrent, de retrouver une capacité d'agir malgré les pertes vécues et le sentiment d'impuissance qui les habite (Levine, 2011). Dans l'aboutissement du projet de création, les œuvres exposées en public manifestent cette volonté de dialogue et de reconnaissance de soi-même et de l'autre. Dans une large mesure, l'expérience et la pratique de l'art contribuent à un changement social, ne serait-ce que par le fait de rendre visible la place traditionnellement accordée aux personnes marginalisées (Freire, 1974).

---

2. Il est à noter que l'artiste pédagogue qui conçoit et anime les activités artistiques à l'OBM est la coauteure de cet article, Sophie Cabot.

## 4. Description du projet de création : marcher et investir la ville autrement

Les ateliers de création visent à amener les participants à découvrir, à investir et à vivre autrement l'espace urbain. La photographie convie les participants à s'approprier leur environnement en développant et en communiquant leur vision de la ville, des endroits qu'ils fréquentent et de la place qu'ils y occupent. Le dessin, autre médium privilégié, sollicite le sens du toucher et renforce la présence immédiate dans l'espace. La présentation publique des travaux réalisés par les participants constitue ensuite le point culminant du projet. Elle est considérée comme l'achèvement de l'œuvre et les initiateurs du projet souhaitent que cette étape motive et mobilise les participants (Anzieu, 1981 ; Gosselin *et al.*, 1998).

Le projet s'est déroulé de février à septembre 2015. Il était constitué de trois séries d'ateliers de huit semaines offerts deux fois par semaine. La forme de l'atelier était adaptée au contexte, au nombre de participants et à leur état d'esprit, à la température et à la disponibilité d'un local à l'OBM. La marche dans la ville est un principe fondateur de l'atelier et s'articule autour de trois questions : comment habites-tu la ville ? Comment voudrais-tu habiter la ville ? Quels liens aimerais-tu tisser avec les gens qui l'habitent ? Les déambulations urbaines favorisent la réflexion, l'observation et les échanges sur différents sujets d'ordre artistique, social ou politique. En complément, des visites dans des institutions culturelles<sup>3</sup> permettent aux participants d'être en contact direct avec des œuvres et de fréquenter des lieux qui leur deviennent tout à coup accessibles.

### 4.1 Au fil des rencontres : survol des ateliers de création

De quatre à six hommes ont participé à la première série d'ateliers, certains sur une base régulière et d'autres de façon sporadique. Des

---

3. Deux visites ont été effectuées au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre du *Musée en partage* développé par le Service de l'éducation et de l'action culturelle.



exercices visaient à explorer le langage photographique et la prise de vue à l'aide d'un téléphone cellulaire. À cause du temps très froid, les déambulations urbaines ont presque toutes eu lieu dans le Montréal souterrain, ce qui fut une occasion de découvrir l'art public et de visiter l'évènement « Art souterrain » dont le thème *Sécurité: que reste-t-il de nos espaces de liberté?* était propice aux discussions. Les participants ont été sensibilisés au dispositif de présentation de la photographie en découvrant de quelles façons des artistes tels que Raymonde April et Yann Giguère installent leurs œuvres. Quatre participants ont complété cette dernière étape. Ils ont déterminé le titre de l'exposition et contribué au contenu du panneau didactique l'accompagnant. Les résidents de l'OBM, la direction et les membres du personnel de l'OBM et du CHUM ont été invités à l'exposition des travaux qui a eu lieu dans un local de l'organisme. Les participants le souhaitant ont présenté leurs photographies et échangé avec l'assistance. Au cours de cette première série d'ateliers, neuf participants ont visité le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Ils y ont découvert les collections d'art moderne et contemporain et des images photographiques faisant écho au projet de création dans lequel ils étaient engagés.

Dans la deuxième série d'ateliers, nous souhaitions donner davantage de sens aux déambulations urbaines en axant la réflexion sur la grande et la petite histoire. Le *lieu mémoire*, le *lieu histoire*, le *lieu important pour moi* et le *lieu où j'aimerais vivre* ont servi de déclencheurs à la création. Le groupe était composé de cinq à six participants. L'un vivait en appartement et revenait à l'OBM pour les activités artistiques, et deux en étaient à leur seconde série d'ateliers. Munis de téléphones cellulaires, les participants partaient à la quête d'indices leur permettant de découvrir comment l'architecture, les monuments et certains lieux publics pouvaient refléter l'histoire de Montréal, et en quoi cette histoire faisait éventuellement écho à la leur. Par la narration, nous désirions encourager l'impulsion naturelle qu'ont les personnes à se raconter et à donner ainsi un sens à leur propre expérience (Zander, 2007). La visite de l'exposition des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de la concentration éducation de l'UQAM a été un moment important dans la préparation du projet final. Certaines

œuvres ont fait émerger des discussions autour de l'appropriation d'images sur Internet et du devoir éthique de l'artiste. Les participants étaient eux-mêmes en questionnement sur l'engagement personnel du créateur dans une œuvre narrative. Devaient-ils dire toute la vérité dans leur propre narration? Devaient-ils dire ou ne pas dire qu'ils avaient pris des images sur Internet? Ces discussions étaient le reflet des débats sur les enjeux éthiques actuels en art et dans notre société de communication. Les participants ont pu exprimer leurs idées à ce sujet, et cette ouverture sur les débats d'actualité a permis de favoriser leur engagement dans le projet de création. La présentation publique a eu lieu à l'OBM et de nombreuses personnes se sont déplacées pour assister à l'évènement. Comme pour la première série d'ateliers, un groupe de huit participants s'est rendu au MBAM visiter les salles d'art canadien.

Dans une troisième série d'ateliers, le projet proposé aux participants avait pour objet le portrait ou l'autoportrait. Six personnes y ont pris part. La série d'ateliers a commencé par la présentation du projet *Waste Land* (2010) de l'artiste Vik Muniz. Ce dernier utilise les déchets d'un des plus grands dépotoirs au monde, *Jardim Gramacho*, situé dans la banlieue de Rio de Janeiro, pour réaliser des portraits des gens qui y travaillent. La période estivale a permis de multiplier les moments de création à l'extérieur. Ainsi, à la grande satisfaction des hommes, des séances de dessin au frottis ont été réalisées. Des passants curieux posaient des questions et échangeaient avec les participants à propos de la technique de dessin au frottis. La bonne humeur était palpable.

L'idée de dresser le portrait rêvé du square Viger comme projet final a surgi dès la première rencontre. L'intérêt pour ce lieu est sans doute attribuable au fait qu'il se trouvait alors au centre de l'actualité. En effet, la destruction de l'œuvre conçue par l'artiste Charles Daudelin, *Agora*, considérée comme une œuvre d'art public importante par la famille de l'artiste et le milieu culturel et devenue avec le temps un haut lieu de l'itinérance à Montréal, faisait l'objet d'une controverse. Les discussions ont porté sur la place accordée aux sans-abris dans une ville comme Montréal. Pour approfondir leur réflexion, les membres du groupe ont voulu connaître le travail de l'artiste Charles Daudelin et, plus spécifiquement, l'œuvre, *Agora et Mastodo* (*L'œuvre*

*fontaine*). Une déambulation urbaine autour du parc a été l'occasion pour les participants de prendre connaissance de l'œuvre en question, de la commenter, et d'exprimer leur point de vue sur le sort qui lui était réservé. Au moment où s'achève la rédaction de ce chapitre, nous accompagnons les participants dans un processus individuel et collectif de réflexion afin qu'ils découvrent le sens qu'ils souhaitent donner à leur projet et le message qu'ils voudraient communiquer au public lors de l'exposition.



**FIGURE 3** Frottis à la Basilique Notre-Dame de Montréal. Crédit photographique Sophie Cabot

## 5. Points de vue des différents acteurs

Le but de cette étude étant de s'assurer de la faisabilité de l'implantation d'ateliers d'art dans un refuge pour hommes sans-abris, nous

avons recueilli de façon informelle les témoignages des participants concernant les bénéfices retirés de cette expérience. Une entrevue formelle, avec la coordonnatrice des programmes de l'OBM et les deux conseillers ayant accompagné le travail en ateliers, a aussi eu lieu un peu avant la fin de la troisième série d'ateliers. Les questions portaient sur les perceptions des participants face à la présence d'une artiste pédagogue au sein de l'organisme, les éléments facilitant ou entravant l'implantation d'un programme d'art, et les impacts pour l'organisme.

## 5.1 Le point de vue des participants aux ateliers

*L'art pour se reconstruire.* La reconnaissance et l'intérêt que les conseillers, le personnel médical et les visiteurs de l'exposition témoignent envers leur travail font en sorte que les hommes se sentent reconnus pour leurs compétences et non pour leurs lacunes, ce qui soutient une reprise graduelle d'un rôle social. Dans cette perspective, l'exposition venant clore chaque série d'ateliers met leurs réalisations en valeur et répond au besoin de partager avec d'autres l'expérience vécue et le travail qui en résulte. Se rendre au bout d'une démarche malgré les obstacles revêt une connotation spéciale pour eux et éveille beaucoup de fierté. Pour plusieurs, la participation aux ateliers et à l'exposition fait contrepois à la honte associée à un séjour dans un refuge pour sans-abris. Les ateliers donnent une visibilité à ceux qui sont souvent invisibles à nos yeux et leur permettent de se raccrocher à la vie en s'investissant dans un projet de création. Les hommes considèrent les ateliers offerts comme étant valorisants, structurants, car ceux-ci leur ouvrent un univers de possibles souvent insoupçonnés.

*L'art pour se faire du bien.* Les séjours à l'OBM sont marqués par un sentiment de perte associé à une phase pénible de la vie. La participation aux activités de création permet aux hommes d'éprouver un sentiment de mieux-être qu'il leur est difficile de nommer, mais qui est bien présent. Les sorties au musée sont particulièrement appréciées et perçues comme une bouffée d'air dans la mesure où elles leur permettent de se retrouver ailleurs qu'à l'OBM. Les ateliers contribuent aussi à atténuer le stress associé à leur situation et à les amener, du

moins momentanément, à s'extraire de leurs soucis. Ainsi, les ateliers sont qualifiés de baumes pour l'âme, d'évasions et améliorent leur santé mentale. Enfin, leur situation étant marquée par la vulnérabilité, les ateliers les aident à se constituer de nouveaux repères leur laissant entrevoir leur avenir de façon plus positive.

*L'art pour renouer avec des habiletés et en découvrir de nouvelles.* Les apprentissages accomplis au cours des ateliers constituent un point important pour les participants. Les ateliers interviennent dans une période de leur vie où ils sont disponibles et ouverts à ce qui leur est proposé. Suivre un cours de photo, apprendre à dessiner et à discuter d'art constituent des activités stimulantes qui les amènent à se dépasser. Les hommes se sentent nourris par les ateliers. Ils y développent leur créativité et de nouvelles habiletés, ce qui les amène à voir les choses autrement. Une partie des ateliers est consacrée à la présentation de pratiques d'artistes suscitant de nombreux échanges sur des sujets variés qui semblent très appréciés parce qu'ils sont source d'apprentissages et éveillent de nouveaux intérêts.

*L'art pour entrer en relation.* L'OBM accueille un grand nombre de résidents et les espaces d'intimité sont quasi inexistants. Si cette vie en groupe pèse sur les résidents, les ateliers constituent une occasion de développer des relations différentes et même de se faire des amis. Les liens qui se tissent entre eux, avec l'artiste-pédagogue et avec des citoyens au cours des déambulations, ne sont pas axés sur la résolution de problèmes, les soins de santé ou l'intervention psychosociale, mais sur la conception et la création d'un projet. Ce dernier leur permet d'être reconnus pour eux-mêmes, de s'approprier une place nouvelle et de se percevoir d'une façon plus positive, grâce à l'art et malgré les difficultés vécues.

## 5.2 Le point de vue des membres du personnel de l'OBM

*Une intervention artistique qui se démarque des autres types d'interventions.* Selon le personnel, la façon dont l'artiste pédagogue interagit

avec les hommes est très différente de celle des conseillers<sup>4</sup> qui eux interviennent au quotidien dans un objectif d'encadrement et de réinsertion sociale. L'artiste pédagogue leur semble moins encadrante, et elle mise sur les intérêts et les forces des hommes. Elle s'adresse à des adultes ayant un potentiel de création tandis que les conseillers composent avec des hommes itinérants « ayant des problèmes et des besoins ». Le personnel souligne aussi la capacité de l'artiste pédagogue à traiter les hommes sur un pied d'égalité et à s'adresser à eux en personnes responsables, peu importe leur statut social. Selon les membres du personnel interviewés, c'est la confiance dans le potentiel créateur des hommes et la mise en place d'un « cadre plus souple qui permet que ça fonctionne » et que ces derniers s'approprient le projet proposé.

*Un programme d'art qui a des retombées insoupçonnées sur les participants.* Les conseillers mentionnent que les activités artistiques permettent aux hommes de « changer d'atmosphère, d'oublier (leurs tracés) pendant deux après-midis par semaine, d'avoir des activités plus constructives, plus positives ». Selon eux, les déambulations urbaines font que les hommes « se rendent compte qu'il y a beaucoup de choses à voir ». Les visites culturelles, notamment au MBAM, leur permettent de faire de nouvelles expériences et de réaliser « que l'art [est] aussi pour eux ». Les membres du personnel constatent un changement chez les hommes lors des présentations publiques. Ces derniers semblent plus détendus, souriants et semblent avoir retrouvé une certaine fierté « qu'on ne sent pas souvent dans un milieu comme ici ».

*Un programme d'art qui amène une autre façon de voir les hommes.* Selon les conseillers, les ateliers d'art modifient le regard porté sur l'intervention puisqu'ils constituent une nouvelle source d'information pour eux. Les activités artistiques favorisent la communication entre les hommes et les placent dans une situation où ils peuvent faire valoir le meilleur d'eux-mêmes, ce qui se traduit par un contact plus « positif avec eux, loin de ce qui va mal ». En somme, les ateliers contribuent à

---

4. Il est à noter qu'un conseiller de la Mission Old Brewery était presque toujours présent lors des activités artistiques.

découvrir la personne derrière l'itinérant, ce qui, du point de vue des conseillers, recadre et ouvre l'intervention individuelle vers d'autres sujets de discussion.

*Faire sa place dans l'organisme.* L'expérience et la capacité de l'artiste pédagogue à adapter ses approches sont mentionnées comme étant essentielles à la réussite d'un tel projet. Un des conseillers interviewés décrit ainsi les propos de l'artiste pédagogue : « au début, elle précise son projet, et plus elle avance avec le groupe, plus elle ouvre. Si les participants ne veulent plus s'en aller par là, elle les dirige vers une autre direction. » Faire sa place dans l'organisme est également relié à la prise en compte des suggestions, des idées et de l'expertise du personnel en place. Les personnes interviewées ont particulièrement apprécié être consultées et « associées à la démarche ». Elles ont aussi apprécié l'approche de l'artiste pédagogue qui n'est pas de l'art thérapie, mais de « l'art pédagogie », évitant ainsi de créer des interférences avec le travail des intervenants sociaux de l'organisme.

*Un programme d'art qui soulève des questions.* Si les membres du personnel soulignent que l'impact des ateliers d'art sur les résidents va au-delà de ce qu'ils avaient imaginé, il est aussi question des difficultés rencontrées pour mettre en place un tel programme. Ainsi, les conseillers ne s'attendaient pas nécessairement à déployer autant de temps et d'énergie pour recruter les hommes et les maintenir motivés pour la durée de l'atelier. Le rôle des conseillers de l'OBM lors des ateliers est mal défini et complexifié en raison de la lourdeur de leur tâche de travail. Les membres du personnel soulignent également la difficulté de trouver un local adéquat pour les ateliers d'art. Enfin, il est mentionné que ce type de projet n'est pas nécessairement une priorité dans un contexte financier difficile où il faut payer des salaires, nourrir et loger des hommes sans-abris. Toutefois, les retombées positives des ateliers sur les différents acteurs laissent entrevoir que ce type de projet « va alimenter » la réflexion de l'OBM sur ses moyens d'intervention. « Comment ? À quelle échelle ? Il y a beaucoup de questions encore. »

Cette étude de faisabilité a démontré que, malgré les obstacles, il est possible et souhaitable d'offrir des activités artistiques dans un refuge pour hommes sans-abris. Comme nous l'avons constaté, il y a des retombées bénéfiques pour les participants et les membres du personnel plus directement mobilisés. Des bénéfices sont également notables pour l'artiste pédagogue qui en était à ses premières armes auprès de cette population. Le travail de l'artiste pédagogue auprès d'hommes en situation d'itinérance étonne, surprend, suscite de la curiosité, car sa présence apporte un élément inattendu et nouveau dans un contexte comme celui de la Mission Old Brewery. Comment peut-on penser à l'art dans un lieu de tant de souffrances ? Comment accorder de l'importance à l'art dans un organisme sous-financé et dont la mission est de répondre, au quotidien, à des besoins essentiels ? Ces questions se traduisent par une ambivalence du milieu puisque l'artiste pédagogue est accueillie, mais elle dérange et doit composer avec ces éléments pour faire sa place au sein de l'organisme. Dans ce laboratoire artistique et pédagogique inusité, l'artiste pédagogue doit régulièrement faire le point avec elle-même, parfois avec les autres et s'adapter à des situations changeantes. Rester en contact avec son propre élan créateur, qui ne va pas toujours dans le même sens que celui des participants, met en lumière toute la difficulté du processus de création en groupe, aussi fragile que les personnes qui y participent, mais vivant parce qu'il parle d'humanité. Toutefois, aussi complexe que soit l'expérience, accompagner par l'art des adultes en situation d'itinérance constitue un enrichissement sur le plan personnel et professionnel. Le regard de l'artiste pédagogue sur l'art auprès de personnes marginalisées et novices en art s'enrichit et se transforme par l'appropriation graduel du refuge et des personnes qu'il abrite. S'engager par l'art auprès de ces personnes est une expérience extrêmement valorisante qui implique surtout d'y croire et de prendre en compte que ces hommes vivent une période de transition importante dans leur vie où de multiples choix restent à faire.

En effet, au départ, les participants aux programmes de santé de l'OBM sont contraints par leur état de santé de faire une pause dans leur errance et leur usage de substances. Ils doivent aussi prendre soin



d'eux-mêmes, recevoir de l'information, prendre des décisions pour leur santé, accepter ou refuser des interventions, revoir leur organisation de vie. Ce processus ne se fait pas seul, mais en interaction avec le personnel soignant, les conseillers de l'OBM, l'artiste pédagogue, leurs pairs. C'est déjà le début d'un nouveau *vivre ensemble*. D'autres gestes peuvent suivre : s'occuper de son apparence, avoir une carte d'assurance maladie, un revenu, éventuellement un logement. Cependant, ces éléments matériels ne suffisent pas à eux seuls à entraîner la sortie de l'exclusion. Les activités d'art peuvent soutenir ce processus en se concentrant sur des éléments immatériels : la créativité ; la création, qui implique une prise de risques qui ne comporte aucun danger pour leur propre santé physique et mentale ; la confiance en eux, qui croît et qui les amène à oser prendre la parole dans l'espace public lors de la présentation du travail artistique. Au cœur de cette expérience en construction et en devenir, l'art constitue une passerelle vers un *mieux-vivre ensemble* qui se traduit ici par la socialisation en dehors du milieu de l'itinérance, et par un éventail plus étendu de choix et de moyens par lesquels ces hommes peuvent rattacher les fils de leur vie personnelle et sociale. Enfin, l'art leur permet de vivre une expérience positive dans laquelle ils peuvent être reconnus autrement que par le marqueur identitaire réducteur de l'itinérance.

## Références bibliographiques

- Anadon, Marta et Christine Couture. 2007. « La recherche participative, une préoccupation toujours vivace » dans Marta Anadon (dir.), *La recherche participative : multiples regards*, Presses de l'Université du Québec, p. 3-7.
- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre. Les cinq phases du travail créateur*, Paris, Gallimard.
- Brainard, Joe. 1997. *I remember*. (Je me souviens), traduction de l'américain et préfacé par Marie Chaix, Arles, Actes Sud.
- Freire, Paulo. 1974. *Pédagogie des opprimés*. Paris, Maspero.
- Gosselin Pierre, Gérard Potvin, Jeanne-Marie Gingras et Serge Murphy. 1998. « Une représentation de la dynamique de création pour le

- renouveau des pratiques en éducation artistique », *Revue des sciences de l'éducation*, 24, 3, p. 647-666.
- Harel, Simon. 2013. *Médiations urbaines autour de la Place Émilie-Gamelin*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Harding, Anna. 2005. *Magic Moments: collaboration between artists and young people*, London, Black Dog Publishing.
- Gouvernement du Québec. 2014. *Plan d'action interministériel en itinérance 2015-2020. Mobilisés et engagés pour prévenir et réduire l'itinérance*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://publications.msss.gouv.qc.ca/acrobat/f/documentation/2014/14-846-02W.pdf> (consultée le 10 septembre 2016).
- Gouvernement du Québec. 2014. *Politique nationale de lutte à l'itinérance. Ensemble pour éviter la rue et en sortir*. Disponible à l'adresse web suivante : <http://publications.msss.gouv.qc.ca/acrobat/f/documentation/2013/13-846-03F.pdf> (consultée le 31 juillet 2015).
- Keifer-Boyd, Karen. 2008. « History of Social Theory in Art Education, 1980-2005 », dans Karen Keifer-Boyd, Michael J. Emme et Jan Jagodzinski (dir.), *Incite InSight Insite Journal of Social Theory in Art Education The first 25 years*, Reston, National Art Education Association, p. 3-12.
- Kerlan, Alain. 2011/12. *L'atelier de l'artiste, laboratoire démocratique d'une nouvelle normativité?* Sens [public]. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.sens-public.org/article894.html> (consultée le 9 mars 2016).
- Levine, Stephen K. 2011. « Arts Opens to the World: Expressive Arts and Social Action », dans Ellen G. Levine et Stephen K. Levine (dir.), *Art in Action expressive Arts Therapy and Social Change*, London et Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, p. 21-30.
- Maela, Paul. 2009. L'accompagnement dans le champ professionnel. *Revue Savoirs*, 20, 2, p. 11-63.
- Ninacs, William A. 2008. *Empowerment et intervention: développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Zander, Mary Jane. 2007. « Tell Me a Story: The Power of Narrative in the Practice of Teaching Art », *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research*, 48, 2, p. 189-203.



# Faire sonner les gouffres qui nous rassemblent

## Une autre approche de la médiation culturelle

Anne-Marie Ouellet

C'est un vendredi en début d'après-midi, je marche dans les couloirs du Centre d'hébergement et de soins de longue durée Saint-Georges, sur la rue Saint-Urbain, à Montréal. En chemin vers la chambre de madame Dionne, j'entends cette femme qui crie. Chaque fois que je viens, c'est pareil. Son chant d'effroi est d'une régularité métronomique. Je regarde les autres (préposés et résidents), personne ne semble l'entendre. Je me dis que moi non plus je ne donne aucun signe de quelqu'un qui l'écoute et pourtant sa plainte résonne dans tout mon corps. Je ne la vois pas, mais je me l'imagine : assise dans son fauteuil, le regard tourné vers la fenêtre, adressant sa plainte à quelqu'un en particulier ou au ciel. Elle ne sait pas que je l'écoute, mais son cri sonne dans mon ventre et devient le mien. Je suis « ravie ». J'oublie tout et surtout moi-même. Ces sons qui viennent jusqu'à moi me

projetent vers cette vieille femme. Je ne pense plus rien, je suis ravie à moi-même. Selon Maurice Blanchot (1984: 19), « Le ravissement est une expérience troublante, fulgurante, qui abolit les identités établies, mêle les contraires, favorise l'abandon au vécu, et paraît ainsi mettre en échec la parole et la pensée. »

C'est ce ravissement de soi que nous traquons en sortant du théâtre pour créer, dans des lieux déstabilisants, avec des étrangers. Au sein de L'eau du bain<sup>1</sup>, collectif qui se voue à la création d'œuvres entrelaçant théâtre, performance et dispositifs sonores, Thomas Sinou et moi cherchons essentiellement à instaurer des situations d'écoute. Pour cela, nous entamons les projets par une délocalisation. Nous sortons du théâtre pour nous mettre à l'écoute d'autres paysages, d'autres personn(ag)es. L'idée est de travailler dans un espace poreux à la rumeur du monde, de se déstabiliser, se délocaliser vers des espaces parfois inhabités (une cabane sur un lac gelé, un local commercial désaffecté), mais parfois peuplés d'habitants qui viennent participer au processus de création (Centre commercial, CHSLD). Lorsque nous choisissons de nous mettre à l'écoute de membres de la communauté par des stratagèmes technologiques et ludiques, nous entrons dans la catégorie que les subventionneurs et diffuseurs nomment médiation culturelle. Ceux-là qui soutiennent nos projets demandent que nous clarifiions notre démarche en établissant des objectifs précis, des indices de réussite qualitatifs et quantitatifs. Que cherchons-nous à comprendre par ces rencontres ? Quelles connaissances ou aptitudes acquerront les participants ? Combien de personnes seront touchées ? Comment participerons-nous à l'amélioration de leur qualité de vie ? Et j'en passe. Il faudrait défendre une possibilité de communion entre des personnes marginalisées par leur âge et leur perte d'autonomie et nous, alors que cela va radicalement à l'encontre de notre démarche. Bien sûr nous pouvons trouver des réponses pour les formulaires, là n'est pas le problème. Le défi est de nous préserver en tant qu'artistes de cette dictature de l'éclaircissement afin de garder active la matière première de ce type d'art, le lieu où ça tremble, où ça s'effrite

---

1. Site du collectif L'eau du bain. Disponible à l'adresse *web* suivante : [www.eaudubain.com](http://www.eaudubain.com).

en s'essayant. Chercher à expliquer nos rencontres, les élucider pour les spectateurs équivaldraient à les réduire, puisque la force qui nous unit est le mystère qui nous éloigne. Si nous sortons de notre milieu naturel, ce n'est pas pour aller expliquer comment c'est ailleurs, car cela voudrait dire ramener l'autre chez nous en le plongeant dans notre propre subjectivité. À propos de la pensée psychanalytique, André Green (1997 : 155) parle d'une attitude qui :

[...] vise à la restitution d'une expérience, moins soucieuse de purifier la démarche intellectuelle que d'en rendre les multiples facettes, s'efforçant avant tout d'en rétablir sa richesse, fût-ce en devant admettre que la complexité puisse déboucher sur une indécidabilité, à juger, à conclure, et... à agir.

Il me semble que cela peut aussi concerner la démarche artistique, particulièrement lorsqu'elle découle d'expériences relationnelles. Comment ce qui fait la force de ces processus – c'est à dire, une valorisation de ce qui nous sépare, l'étrangeté qui résonne entre nous – peut être non seulement maintenue dans l'œuvre mais exacerbée pour inviter d'autres à y participer ? L'expérience du ravissement, qui, comme la définit Blanchot (voir citation plus haut), abolit les contours identitaires, entraîne le ravissement de la pensée qui voudrait l'expliquer, du geste artistique qui voudrait le représenter. Cet article prendra appui sur la méthodologie de création du projet *Nous voilà rendus*, présenté à l'Usine C du 2 au 5 mars 2016, qui se crée avec des personnes âgées, résidentes en CHSLD ou autonomes. Quelles stratégies de création et de médiation culturelle peuvent avant tout valoriser nos différences et les gouffres qui nous séparent ? De notre volonté éthique découlent des procédés esthétiques. Ainsi deux axes de travail principaux soutiennent notre visée. Le premier consiste à sonoriser le manque et le deuxième s'inspire de la pratique de la minoration telle que l'expose Deleuze (1979). Rappelons que c'est à partir de l'élaboration de l'œuvre que nous ancrons notre réflexion. Notre objectif est esthétique avant d'être social. Bien sûr, toutes les précautions sont prises pour que tout le monde soit respecté et y trouve son compte. Mais, c'est à partir et en direction de la scène que nous construisons nos modes d'énonciation. Le théâtre, en réunissant des individus autour de mots amplifiés et de corps éclairés, me semble un lieu de prédilection pour restituer

l'énigme du monde, pour mettre le manque en partage, pour s'essayer au devenir, mais pour cela il nous faut remettre en question sa forme et les lourdes traditions qui l'écrasent.

## 1. Sonoriser le manque

C'est un autre vendredi après-midi, nous sommes assis en cercle dans la salle communautaire du CHSLD. Nous nous rassemblons sans objectifs précis. Nous récoltons de la matière. Les participants prennent la parole à tour de rôle. Je leur pose des questions à l'apparence banale. Je leur demande de répondre dans un micro. Quand madame Aubertin aborde un sujet qui éveille des souvenirs douloureux, son bras qui tient le micro se met à trembler vivement. Sur son poignet, il y a plusieurs bracelets qui tintent sous ses tremblements. Sur l'enregistrement, la rythmique aiguë de ses minces bracelets en argent vient accompagner et parfois même couvrir ses propos. Une étrange harmonie lie le souffle qui est court, les mots hésitants et la percussion des bijoux.

Dans leurs prises de parole, en atelier ou sur scène en répétition, leurs hésitations, bégaiements, trous de mémoire, résistance à respecter la consigne, tendance à parler à six pouces du micro sont aussi touchants et évocateurs, sinon plus, que ce qu'ils nous racontent. Pas simplement parce que cela nous fait entendre en partie leur perte d'autonomie et la nôtre qui viendra un jour, mais surtout, parce qu'ils sont vivants tout simplement, faillibles et manquants. « À la base de chaque être, il existe un principe d'insuffisance », dit Bataille (cité par Blanchot 1984 : 15), « d'incomplétude », ajoute Blanchot (1984 : 15). D'après ces penseurs, entre autres, c'est ce principe qui serait le prérequis de toute possibilité d'un être, et ce serait autour du vide et du manque que pourrait dorénavant subsister l'idée d'une communauté. Cette communauté du manque partagé peut-elle faire l'objet de l'œuvre théâtrale (que je résiste à nommer spectacle ou représentation) ? Y a-t-il de la place sur la scène dans l'échange entre les acteurs et le public, pour l'insuffisance, afin que le devenir puisse sourdre du manque qui nous rassemble ? Selon Jean-Frédéric Chevallier (2015 : 22), « Si le théâtre

n'est pas une plateforme adéquate pour le devenir, c'est qu'il y manque l'ouverture suffisante». Dans la pratique théâtrale, est-ce possible de travailler le vide, la perte? De mettre le manque en partage? Quelle place y a-t-il sur nos scènes pour cette faille qui nous serait commune? Un des premiers obstacles selon moi, c'est la tradition de l'interprétation théâtrale, ce qu'on nomme dans les écoles de comédiens: les techniques de jeu. Car la perte ne se répète pas et elle s'oppose à la maîtrise que travaillent à acquérir les interprètes qui veulent contrôler leur image en toutes situations, et donner l'impression que les mots leur viennent toujours aisément, naturellement et comme par magie.



**FIGURE 1** Tania Gagné, Répétition de *Nous voilà rendus* avec Raymonde Dionne, 2015, © Tania Gagné

En travaillant avec des amateurs, en les mettant dans des situations de jeu, en les faisant entrer dans une écoute soutenue, ce que nous tentons de faire c'est de réunir des conditions pour que la perte puisse survenir et qu'on l'accueille le cas échéant. Pour cela, à la représentation d'actions, d'histoires ou de personnages, nous substituons des dispositifs sonores qui viennent ouvrir des écarts plus que des communications



directes. Nous mettons les participants à l'écoute de quelque chose ou de quelqu'un d'autre et nous les écoutons écouter. Nous venons perturber les relations, troubler encore plus l'élocution. À partir de ces canaux troubles, des jeux s'inventent. Ils captent la voix de quelqu'un d'autre dans leurs écouteurs et doivent simplement répéter ce qu'ils entendent. Ils reçoivent des questions venant de différentes personnes et répondent à celles de leur choix. Ils parlent et entendent leur voix revenir avec un léger délai. À l'écoute d'une chanson, ils doivent s'adresser à quelqu'un d'absent... Ces jeux simples nous permettent d'emblée de sortir du face à face de la rencontre. Grâce à ses écouteurs, la personne entend autre chose que celui qui l'écoute, elle. Elle s'entend moins, n'entend presque pas ceux qui sont devant elle, ce qui amenuise sa vigilance de ce qu'elle dit et sa conscience des gens qui l'écoutent. Elle peut se sentir protégée, dans une bulle sonore.

Le processus de création théâtrale, traditionnellement, se déroule dans une salle de répétition, une boîte noire qui est censée rompre avec le monde extérieur. Le metteur en scène et les acteurs doivent alors aller chercher à l'intérieur d'eux et dans les mots d'un auteur pour construire l'événement théâtral. Bien sûr, je sais qu'ils ramènent le monde avec eux, que celui-ci s'accroche à leurs cheveux et leurs vêtements... Mais, il y a quand même un basculement déterminant rendu possible par ces activités de médiation, un basculement qui ouvre une perspective inversée chez l'artiste metteur en scène : l'œuvre est au-dehors, je suis au centre de la matière. Un basculement des plus jouissif qui donne l'impression que la rencontre travaille à notre place, que tout est là, que nous n'avons qu'à écouter. On expérimente physiquement cette idée de Jean-Luc Nancy (2002) qui dit que l'écoute nous jette hors de nous. Le dispositif ne révèle rien, mais peut-il simplement exciter la relation ? Je reçois l'environnement, je reçois l'autre, je suis la carte mémoire d'un outil à la fois charnel et technologique. Le dispositif est aussi extension du corps et peut momentanément nous aider à taire le « je » volontaire. Nous devenons ainsi l'espace d'un instant la boîte noire d'une trajectoire que nous avons planifiée mais que nous ne contrôlons plus. « On installe une chambre, un lit, voire un gouvernement... mais on dispose un jeu – d'échecs, par exemple – ou une armée » écrit Arnaud Ryckner (2010 : 19) qui a largement contribué

à théoriser la notion de dispositif dans un contexte scénique. En ce sens, le dispositif serait plus dynamique que l'installation, proposerait des éléments avec lesquels nous pourrions interagir, entre lesquels nous agirons. Le préfixe « dis », dans « dispositif », signifie écart. Nous posons donc des éléments distanciés entre lesquels nous circulons et entre lesquels le public circulera également. Est-ce que les dispositifs d'écoute dans lesquels des humains non acteurs se prêtent à des jeux tout simples peuvent s'actualiser et éveiller simplement, comme le dit Deshayes (2001), « une écoute désirante », exciter un désir intarissable de relation ? Ce n'est pas la rencontre, le résultat de la rencontre, qui sera offerte aux spectateurs, mais plutôt le dispositif de tentatives de rencontre, l'ouverture des fossés qui nous séparent, qui nous poussent à nous mouvoir. Le dispositif sonore vient avant tout éviter la rencontre frontale qui fait que l'on se cache, il cherche à biaiser la rencontre. Avec des micros et des écouteurs, nous cherchons essentiellement à jouer dans les fossés qui nous séparent afin de créer une œuvre qui surgira de la « jouissance de ce qui nous distend », pour reprendre les mots de Deleuze (1979 : 89). Avec nos participants, ça hésite, ça tremble, ça bégaie mais ça s'essaie avec cœur.

Dans *L'espace littéraire*, Blanchot (1955 : 21) écrit :

Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers « toi », me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps.

Si écrire comme le suggère Blanchot c'est briser le lien, écouter ce pourrait être s'écarter. Les dispositifs de création que nous proposons, s'ils ne viennent pas briser le lien, viennent du moins, en troublant les écoutes, brouiller les liens, afin que l'esprit ne puisse que s'engager dans des tentatives infinies et impossibles de reconstruction de liens, d'une rencontre avec ce qui fuit sans cesse. « Ce n'est pas l'exigence d'une œuvre communautaire (d'une communion ou d'une communication). C'est ce qui échappe aux œuvres, nous laissant exposés les

uns aux autres.» (Nancy, 1986: 4<sup>e</sup> de couverture.) Avec nos micros et nos casques d'écoute, pouvons-nous ouvrir une microcommunauté qui serait sans communion ni communication ?



**FIGURE 2** Yves Dubé, *Nous voilà rendus*, 2016 avec Lise Desjardins et Conrad Chamberlain, © L'eau du bain

## 2. Minorer pour ouvrir

« Il s'agit de se tenir très exactement sur la ligne où le sens se propose et se dissout, où il se dissout dans sa proposition. C'est cela, une ligne d'écriture. C'est cela, un dessin ou une peinture qui n'est pas une *vision*. » (Nancy, 1994: 107) Et sur scène, le problème se pose de la même façon. Comment proposer un sens qui se dissout dans sa proposition ? Au théâtre, souvent l'attente du spectateur se situe du côté du récit ou de l'exposition d'une thématique, de la défense d'un point de vue. Pour s'en sortir, il faut peut-être attaquer la forme théâtrale afin de laisser de la place à autre chose. Au lieu de se demander « De quoi ça parle ? », j'aimerais que le spectateur cherche « D'où ça

parle?» et qu'il ne puisse pas nécessairement y répondre. Qu'il se mette ainsi simplement à l'écoute de ce qui advient en ce moment avec et devant lui. Pour faire de la place à de nouveaux surgissements, ce que propose Deleuze est de se débarrasser de certaines choses. L'acte de minorer, qui est un terme mathématique, consiste à soustraire des éléments stables « pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou des disgrâces contre le dogme. » (Deleuze, 1979 : 89) La minoration apparaît alors comme un procédé qui rend possible la multiplicité plutôt que l'unique, afin de donner toute la place au devenir, de révéler des potentialités, d'exciter des désirs, d'ouvrir des devenirs possibles... En sortant du théâtre, comme nous le faisons, en appauvrissant le texte par la perturbation de l'acte d'écrire, en trouant le décor de paysages réels pour créer des œuvres dispositifs qui ne sont que des rencontres biaisées, brouillées, jamais données, pouvons-nous faire naître une œuvre désœuvrée ? En fragilisant le jeu, en rendant l'énonciation et l'apparition périlleuses, nous cherchons à aller à l'encontre de l'œuvre, à construire et déconstruire en même temps, à avancer tout en s'échappant, à murmurer dans un micro, à affirmer en hésitant, à inventer en oubliant... Pour être sûr qu'entre nous, sous le toit de l'Usine C, un soir de mars, ne reste pas grand-chose d'autre à partager que notre mort certaine et plus ou moins prochaine. Est-ce en partie pour ça que les vieux sont sous-représentés dans l'art vivant et très peu valorisés dans notre société ; parce que leur mort s'imprime plus fortement sur leur visage que sur celui des plus jeunes ?

Leur perte de mémoire effrite leur récit et les met dans un état de remémoration qui augmente l'éveil mis dans l'énonciation. Puisque les personnes avec lesquelles nous travaillons sont plus fragiles, elles acceptent peut-être plus facilement que des acteurs d'être dans l'errance et de ne pas chercher à faire sens, à construire. Et, je ne cesse de leur dire que tout ce qui surgit est parfait. Et c'est vrai, d'une certaine façon, tout simplement parce que ça surgit, je ne veux rien savoir sur eux, je n'ai rien besoin qu'il nous raconte, ce qui nous intéresse est ailleurs... Qu'ils se prêtent ou non au jeu, qu'ils comprennent ou non les règles, ils sont parfaits. C'est le dire qui nous intéresse et non pas

le dit. Voilà pourquoi c'est toujours réussi. Georges-Didi Huberman (2005 : 16) en se référant à Lévinas écrit :

Nous oublions cette condition du dire chaque fois que notre attention se porte unilatéralement sur le dit, comme le remarque Lévinas dans *Autrement qu'être*. Le dit est tenu aux corrélations sujet-objet, signifiant-signifié; le dire, en revanche, suggère « une respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiante même »; il est, en cela « témoignage », pur « vocatif », « sincérité », « proximité » à autrui; il « s'expose » et il « s'exile » à la fois, « tenant ouverte son ouverture, sans excuse, sans évasion ni alibi ».



FIGURE 3 Yves Dubé, *Nous voilà rendus* avec Lise Caudal, 2016, © L'eau du bain

\* \* \*

Dans *Un manifeste de moins*, préface à une pièce de Carmelo Bene, Deleuze (1979 : 89) qui n'aimait pas beaucoup le théâtre demande : « Comment faire valoir sans que ce valoir soit un valoir pour ? Comment produire et donner de la valeur sans chercher à

l'échanger ? Comment sortir de la représentation théâtrale comme celle de la représentation capitaliste puisque c'est la même ? » Dans la soustraction d'éléments stables que propose Deleuze, par la minoration, la première chose que nous devrions évacuer pourrait être le préfixe « re » pour passer du représenter au présenter. Ainsi, le théâtre s'éloignerait de la logique marchande du spectacle pour se rapprocher de ce qui fait son essence : une expérience réelle et non reproductible. Il faut que nous fassions toujours attention avec nos participants pour les faire apparaître sans leur faire dire quelque chose d'imposé. Ils sont ce qu'ils sont, ils ne représentent rien. C'est en cela que le dispositif nous aide, il permet que chacun s'abandonne au jeu et qu'il sorte de lui. Nous agissons sur la circulation des flux sonores, sur la lumière qui les fait apparaître. Nous cadrons la parole juste assez pour qu'il puisse s'y engager sans avoir à trop réfléchir. Ainsi, nous travaillons par soustraction plutôt que par addition (ajouter des idées, des images ou des effets). Créer en détruisant, agonir dans l'accouchement, c'est peut-être ce qui reste au théâtre comme force. Partir du réel, mais rendre son apparition ardue. Venir voiler le regard, brouiller les voix, assombrir les images, contrarier les idées, fragmenter les récits, oublier le spectacle. Mettre en place des activités de médiation oui, mais sans pouvoir, sans message, sans communication directe.

Ainsi le vivre-ensemble pourrait se visiter sous un mode ludique, en cherchant à voir l'autre, à l'entendre. En sortant de l'organisation « texte, message, destinataire », en abolissant la limite entre les sphères artistique et sociale, l'évènement théâtral peut se muer en espace de rencontre qui préserve et déploie son caractère énigmatique et irrésoluble. Comment pourrais-je comprendre ce que vit un homme de 79 ans ? Le médiateur ce n'est pas moi, c'est le flux sonore que nous manipulons pour brouiller le chemin entre la source et l'oreille, pour exacerber l'écart avec l'autre. Le flux sonore qui vient faire sonner les gouffres qui nous séparent et qui nous animent. Ouvrir et partager des écoutes entre des individus étrangers, mais des écoutes qui ne cherchent pas la compréhension. Un espace d'écoute qui serait du côté de « l'entendre bruite » plutôt que « l'entendre dire » (Nancy, 2002).

## Références bibliographiques

- Bataille, Georges. 1967. *La part maudite*, Paris, Minuit.
- Blanchot, Maurice. 1984. *La communauté inavouable*, Paris, Minuit.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Chevallier, Jean-Frédéric. 2015. *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, Solitaires intempestifs.
- Deleuze, Gilles. 1979. « Un manifeste de moins », dans Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Deshays, Daniel. 2001. *Écouter et inscrire l'écoute, À propos du livre de Peter Szendy Écoute. Une histoire de nos oreilles (Minuit, 2001)*, Paris, Ircam. Disponible à l'adresse web suivante : [www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html](http://www.entretiens.asso.fr/Samedis/Szendy2.Deshays.html) (consultée le 25 septembre 2015).
- Didi-Huberman, Georges-Didi. 2005. *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Minuit.
- Green, André. 1997. *Les chaînes d'Éros*, Paris, Odile Jacob.
- Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*, Paris, Galilée.
- Rykner, Arnaud. 2010. « Dispositif », dans Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Presses universitaires du Mirail.

# Le dispersif acouspatial et l'écoute éthérée

Michaël La Chance

Nous constatons un intérêt grandissant pour la création d'environnements acoustiques : ce qui nous conduit à nous défaire de la métaphore de l'espace (l'« espace sonore » n'est pas plus un espace que le cyberspace), pour introduire une nouvelle notion : le *dispersif acouspatial*. Ces nouvelles situations d'écoute nous invitent à penser autrement la proximité (la proxémie entre coauditeurs) et la distance, l'intérieur et l'extérieur, dans une régression vers des systèmes de traces présémiotiques où la matière sonore est vécue comme extension corporelle, membrane illimitée. Nous tentons de décrire ces nouvelles expériences de simultanéité vibratoire, dans un partage d'expérience où l'autre se révèle comme insondable.

## 1. Abandon et participation

Certaines œuvres récentes, dans un registre nouveau de la performance sonore, proposent des situations d'écoute qui font de nous des auditeurs en présence de sons furtifs et d'interventions légères. Que ce soit des performances de longue durée ou des gestes éphémères, nous voulons interroger notre façon d'être là, de nous abandonner



au moment, d'entrer en résonance avec les bruissements du lieu. Nous voulons aussi attirer l'attention sur notre façon de nous côtoyer et de prendre acte de la présence d'autrui. Cette contribution se veut une réflexion sur la tension entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience des autres. Car l'expérience est double : d'un côté, le progrès des moyens technologiques favorise la plongée immersive, vers une totalisation du moment esthétique ; de l'autre côté, nous faisons le constat d'une diversité dans la réception de l'œuvre : ma participation n'est pas celle de mon voisin, la singularité de mon expérience met en relief le caractère inaccessible de l'autre.

Le « moment esthétique » serait en premier lieu une unité sensori-temporelle qui remplit le monde du spectateur – qui submerge complètement la *Umwelt* du sujet vivant. Or cette unité de l'expérience est contestée par une insuffisance épistémologique : nous sommes plusieurs à partager ce moment d'écoute – et d'hospitalité – avec divers intervenants qui s'affairent sur des instruments et des micros, des ordinateurs et des projecteurs, sans que nous puissions nommer ce moment : concert ou performance, spectacle ou improvisation. Nous sommes nombreux, répartis dans l'espace disponible, qui nous côtoyons sans savoir ce que les autres sont, ce qu'ils ressentent et ce qu'ils attendent. Je ne sais pas davantage quand l'œuvre commence et quand elle finit, je ne sais jusqu'où il est possible de participer à la création de l'œuvre et d'interagir avec les spectateurs. Il s'agit bien d'une tension, selon Adorno, entre *abandon* et *participation* : « L'œuvre d'art demande plus que le simple abandon en elle-même. [...] elle demande de] participer, dans le rapport qu'on a avec elle, aux réactions de tous ceux qui l'ont vue auparavant. » (Adorno, 1991 : 208)

La promiscuité de l'écoute met en relief les gouffres qui nous séparent. Le *nous* éphémère de l'hospitalité, ou de la liaison, nous renvoie finalement à notre solitude et à notre singularité. Je suis assailli par une foule de perceptions et de pensées, appelons ça un essaim ouvert d'impressions microsensibles. Ma tête est bourdonnante, mon esprit encombré. Je m'*abandonne* aux fluctuations de l'océan hertzien. Je présuppose qu'il en va de même pour les autres, quoiqu'ils m'apparaissent comme des essaims fermés et me laissent dans la perplexité de leur *participation*. La notion de participation, introduite en anthropologie par

Lévy-Bruhl, sur laquelle insiste Adorno, trouve une acception nouvelle avec Sheldrake : mon expérience personnelle est surdéterminée par le phénomène collectif que constitue le *champ morphique* de toutes les expériences d'autrui (Lévy-Bruhl, 1960 ; Sheldrake, 2011 : 271).

Le travail d'expérimentation, auquel nous assistons aujourd'hui, sur les *situations d'écoute* remet en cause le fondement sonore – dans notre culture occidentale – de l'expérience de l'*ensemble* comme unité de notre participation. Je ne ferais pas ici l'analyse de la mise en œuvre du consensus intelligent dans le *République* (III, 395 a) de Platon comme interdit de la plurivocité et exigence d'une concordance des voix. Je m'intéresse à l'émergence d'un consensus sensible, quand l'*être ensemble*, dans son expérience la plus profonde, sinon archaïque, serait déjà un *écouter ensemble* : écouter les oiseaux dans la forêt, écouter la criée au marché du village, écouter la multitude des voix dans la foule. Il s'agit du brouhaha de notre entourage immédiat, il s'agit aussi du bain acoustique que nous trouvons dans des lieux exotiques. C'est ainsi qu'Élias Canetti (1978 : 27) s'est laissé fasciner par les humeurs (*Stimme*) et les ambiances du Maroc ; c'est ainsi également qu'E.M. Forster (1988) s'est efforcé d'explorer la dimension érotique – et traumatique – des réverbérations profondes de l'Orient. Il s'agit de prendre acte de la présence sonore du collectif, clameur ou murmure, de s'accorder à celle-ci et tout à la fois de noter les discordances entre les voix, recueillir en celles-ci une expérience brute du fusionnel et du discontinu. En fait, la notion même d'« ensemble » se révèle porteuse d'une expérience de la rumeur, vocalisations ou piétinements, vêtements froissés ou murmures réciproques. N'est-il pas seyant que les biologistes nomment *murmuration* les nuages d'oiseaux où chaque volatile ajuste son comportement en fonction de ses voisins immédiats ?

## 2. Consensus et différence

Roland Barthes s'est montré particulièrement attentif à l'expérience de cohésion sociale qui est sous-entendue dans nombre d'œuvres littéraires, il s'est efforcé d'enregistrer la diversité des expériences sensibles

qui accompagnent notre utilisation du langage, il a parlé du musée humain, il a parlé aussi du bruissement de la langue lorsque la diversité des intonations, avec le brouhaha des voix, se perd dans une *scène sonore* qui met à nu un tumulte d'humeurs et un désordre des affects. La perte d'emprise des codes ne manque pas de provoquer une jubilation enfantine, une circulation de la jouissance. C'est une expérience d'*immersion dispersive* – et régressive – qui n'exclut pas la possibilité d'articuler cette scène sonore : « Percevoir en elle la différence, sans que cette différence ne soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage, communication ou vulgarité. » (Barthes, 2002 : 352) En règle générale, le consensus est considéré comme un produit de la communication, synonyme de progrès et valeur phare de l'humanisme progressiste : Roland Barthes manifesterait son intérêt pour des consensus régressifs, ouverts et ambivalents. Il nous invite à exprimer notre intérêt pour ces lieux et ces moments où nous subissons un décalage dans l'intelligibilité des choses, dans notre rapport au corps, le corps propre et aussi tous les corps.

Aujourd'hui la notion de consensus est fortement chargée, elle signifie le décloisonnement des esprits et des groupes humains, elle est habitée par un fantasme de connexion universelle, elle incarne un fétichisme des technologies de la communication avec ses appareils dits « intelligents » et ses réseaux « sociaux ». Nous avons tous eu l'occasion de constater dans nombre d'œuvres contemporaines l'omniprésence des technologies du visuel et du sonore comme moyen d'exhiber un consensus malgré le chaos sensoriel. Les technologies s'invitent sur scène, avec leurs panoplies de câbles et d'éclairages, dans une quadruple fonction des appareils : a) générer des effets ; b) les enregistrer ; c) les diffuser (radio, webcast) ; d) interrelier les auditeurs. Ces appareils mettent en évidence, en cherchant à y remédier, l'obstacle épistémologique qui grève l'unité du moment : qui sommes-nous ? Qu'avons-nous à nous dire ? Que faisons-nous ensemble ? Quel prétexte nous permet de nous dérober à l'urgence du monde ? Ces questions ont leur importance, autrement l'art ne ferait qu'ériger de grandes façades culturelles, se rendre complice d'une connectivité creuse. L'art devient communication lorsqu'il a pour finalité le

consensus et propose des homophonies de pensées, des homologies d'états, des homogénéités sensorielles.

Indice de l'omniprésence des technologies sur la scène, il faut noter l'arrivée du casque d'écoute: le spectateur de ces œuvres contemporaines découvre que tous les intervenants (musiciens, acteurs, performeurs, etc.) portent un casque d'écoute. En tant que spectateur classique, il serait la dernière tête nue. Il conviendrait de noter à quel moment précis, dans l'histoire du théâtre, le spectateur s'est trouvé confronté à des acteurs coiffés d'écouteurs: comme si les acteurs étaient alors en présence les uns avec les autres d'une façon que le spectateur aux oreilles nues ne peut pas deviner. Reliés par des casques, les acteurs sont des coécouteurs d'un espace de résonance que nous pouvons appeler une *camera phonurgia*, une désignation inspirée par Athanasius Kircher (1673). Comme si les porteurs de *casques d'écoute* étaient connectés à un espace invisible dans lequel ils sont émetteurs autant que récepteurs, branchés sur l'ici autant que sur l'ailleurs. D'un côté, ils sont isolés dans la parenthèse des écouteurs, de l'autre ils sont branchés sur un flux invisible: ce qui est donné à voir c'est le fait de la communication, non le contenu de celle-ci. Dans *Liaisons sonores* (2015), un poète autochtone lit des poèmes, coiffé d'un tel casque, superposant sa connexion au monde totémique avec une autre connexion, celle qui relie les prestations numériques (La Chance, 2015: 84-87). Pendant ce temps, le spectateur est resté tête nue; relégué à la périphérie du *sonarium*, il écoute quelqu'un qui écoute<sup>1</sup>. Il assiste à la représentation d'un consensus sensoriel, ayant toute liberté d'aller et venir, mais sans participer outre mesure.

---

1. La performance radiophonique *Liaisons sonores*, est une recherche création de l'équipe de la CRC «Dramaturgie sonore au théâtre» de Jean-Paul Quéinnec. Elle a été le fruit d'une pratique collaborative entre artistes du théâtre, de la poésie, de la performance installative et de la médiation radiophonique. Cette performance radiophonique était en collaboration avec les artistes invités: Andrée-Anne Giguère, Édouard Germain, André Éric Létourneau, Alain Mahé, Sonia Robertson et Guillaume Thibert; elle a été l'occasion d'une rencontre entre des Ilnus, des Québécois et des Bretons. Ce projet était en partenariat avec la Fondation Diane Robertson (Musée amérindien de Mashteuiatsh, Conseil des Montagnais), le centre d'art actuel Langage Plus, le centre Bang et le Groupe de recherche en médiatisation du son (GRMS) de



FIGURE 1 « Le son de l'ère est froid », © collectif *L'eau du bain* (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou), Lac Saint-Jean 2015.

Certains voudraient qualifier ces œuvres performatives *d'espaces de médiation*, car elles favoriseraient le dialogue de cultures et s'ouvriraient aux publics les plus divers. Cet intitulé me semble incorrect : que ce soit dans le sous-sol d'une galerie, dans un musée autochtone, une chambre d'hôtel ou sur la glace d'un lac gelé, nous transportons avec nous le champ artistique, avec ses valeurs et ses critères. Nombre d'entreprises artistiques se disent *médiations*, car elles prennent place dans la rue, parce qu'elles prennent des passants à témoin, parce qu'elles

---

Montréal. Il a été diffusé en 2014 et 2015 dans les galeries d'art Centre Bang et Langage Plus, dans le Pavillon des arts du site Uashassihstsh en collaboration avec le Musée amérindien, sur la wikiradio du GRMS et à la radio communautaire CHUK à Mashteuiatsh. Elle est disponible à l'adresse *web* suivante : [<http://dramaturgiesonore.com/component/k2/item/165-liaisons-sonores/165-liaisons-sonores>].

font monter sur scène des représentants de différentes cultures. En fait, nous faisons jouer à ces «étrangers» un simulacre d'altérité, ils sont des faire-valoir pour incarner les «autres», tandis que nous tentons de nous parler à nous-mêmes dans un espace fermé, tandis que nous nous efforçons de jouer, les uns pour les autres, un simulacre de consensus. Souligner ce fait n'est pas disqualifier de tels projets, c'est rappeler que, fondamentalement, il y a, au cœur de la rencontre, un solipsisme qu'il faut s'efforcer d'entendre.

### 3. Régressions et éruptions

Reprenons notre réflexion sur le dispositif acouspatial. Certains théoriciens de la genèse du langage postulent l'existence de (pré) systèmes de traces, de traces présémiotiques et prés spatiales qui précèdent la formation des structures langagières et la centralité du sujet. La pensée, avant d'être résonance d'une intériorité, a été essaim d'impressions dispersées, superposition de systèmes de traces : lorsque le système de traces acoustiques se rabat sur les traces kinesthésiques et visuelles. Cette superposition conduira à l'émergence des signes et leur double codage, selon les thèses du phonéticien Iván Fónagy (1991 ; Kristeva, 1974 : 225). Ainsi le *dispersif sonore* s'arrime à une *dispersion de traces gestuelles et visuelles* dans l'expérience d'une antériorité des signes, d'une organisation présymbolique des traces. Cette régression qui n'est pas sans malaise lorsque cette scène sonore nous reconduit à une expérience endopsychique antérieure à la formation des métaphores spatiales et des représentations visuelles de cohésion.

Nous pouvons envisager un état de la culture qui précéderait l'organisation des signes et l'apparition d'une intériorité, du moins sa métaphore spatiale (Rosa, 2010 : 44). Une culture qui aurait la capacité de ressaisir les événements de la conscience sans reproduire les dichotomies classiques entre l'intériorité et le monde extérieur, quand la *polyvoté* de la conscience s'éprouve comme multitude extérieure et comme surgissement interne (Jayne, 1976 : 85). Il s'agit d'une écoute

régressive qui fait remonter des résidus inconscients, des traces pulsionnelles. Athanasius Kircher, qui a dessiné la *camera phonurgia* il y a trois cent cinquante ans, aurait été fasciné par cette « remontée » du son. Il s'intéressait à la propagation du son, il avait analysé les phénomènes sonores à partir de lieux célèbres pour leurs propriétés acoustiques, dont il avait dressé un répertoire dans sa *Musurgia universalis* (Kircher, 1970). Il a été le premier à articuler une théorie des affects, l'*Affektenlehre* qui jouera un rôle important dans la musique baroque (Glassie, 2012 : 123). Il aurait été fasciné par la *contamination* des affects, lorsque la profusion des sons évoque des retours hallucinatoires où le « dedans » fait irruption dans le « dehors », et inversement.



**FIGURE 2** Jean-Paul Quéinnec, *Liaisons sonores*, 2015. Crédit photo Valérie Essiambre.

Je donnerai comme exemple de cette perte des repères spatiaux le craquement des glaces dans « Le son de l'ère est froid », que le collectif *L'eau du bain* (Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou) nous fait entendre sur un lac Saint-Jean gelé<sup>2</sup>. On ne sait plus si le son se pro-

2. « Le son de l'ère est froid » est un projet d'installation sonore prenant la forme d'une cabane à pêche interactive sur l'aire glacée du lac Saint-Jean au mois de

page à la surface, s'il court (horizontalement) sur les glaces, ou plutôt s'il surgit (verticalement) d'une profondeur abyssale. S'il gronde telle une résurgence tellurique, ou plutôt s'il est issu des profondeurs du corps. Le dispersif fait état d'une dimension *paléologique* de l'expérience, antérieure à l'établissement des chaînes causales, dans laquelle c'est le brouillage, ou encore le raté et l'accident, le déchirement passionnel qui révèle une connectivité profonde avec le lac, avec l'hiver, avec la Terre. Ce que j'entends dans le monde est la perturbation d'un rapport à soi, tel le « Boum » entendu par Mrs Moore, le personnage principal du roman d'E. M. Forster (1988), dans les cavernes résonantes de Marabar, un des lieux célèbres dans le monde pour la richesse de l'écho et l'amplification quasi surnaturelle du son. Kircher aurait été fasciné par cette éruption sonore, il aurait intégré celle-ci à sa *Musurgia*, quand ces cavernes se révèlent bien davantage qu'une *architecture aurale* (Blessner et Ruth-Salter, 2007), elles sont aussi des plages d'échecs, des dépôts de gestes échoués, des éruptions des traces et, peut-être aussi, un viol de la conscience.

#### 4. Délocalisation et décalage

Le travail artistique remobilise les formes symboliques verrouillées sur elles-mêmes, il provoque un effritement du signe en tant que signe : déliaison des bases pulsionnelles, séparation des systèmes sensoriels, redistribution des traces. Nous pouvons inaugurer des sémioses ouvertes, proposer de nouvelles *musurgies*. Par exemple, le projet *Liaisons sonores* s'annonçait comme une occasion de « se délocaliser pour écouter ensemble ». La notion de *non-localité*, empruntée

---

janvier 2014, lors d'une retraite de plusieurs semaines. Le duo Anne-Marie Ouellet et Thomas Sinou invite le public à entrer dans un paysage sonore où des bribes de pensées se mélangent au vent, au train qui passe au loin, à la glace qui craque, etc. Ce projet a fait l'objet d'une publication *Prendre le nord*, avec des textes d'Anne-Marie Ouellet et des images de Thomas Sinou, parue chez Sagamie Édition d'art en 2015. « Le son de l'ère est froid » a été de nouveau présenté au Mois Multi à Québec en février 2016.



à la mécanique quantique, désigne la simultanéité d'un même événement en plusieurs lieux. Les distances sont franchies par leur abolition simple, l'invention d'une proximité nouvelle. La problématique de l'abandon et de la participation, évoquée par Adorno, se déplace dans une figure du rapprochement qui, paradoxalement, met en relief une nouvelle distance : le caractère insondable de l'autre et de ses dispositions affectives (*Stimmung*).

Depuis Descartes, le sujet est centré dans l'espace de ses jeux spéculaires. Autant dire que ce sujet recherche son unité dans un jeu de réciprocités fermé. Ce qui signifie qu'en fait il est excentré, émotionnellement détaché de son entourage, de la Terre et de lui-même. Que cela soit une vue de l'esprit, une œuvre, ou un discours, il accepte de se laisser solliciter par des sensations pour autant que celles-ci l'acheminent vers la plénitude d'un moment totalisant, qu'il soit logique ou esthétique. Mais voilà que dans un tel moment, il est confronté à des sujets insondables, dans l'obligation de les côtoyer. Il découvre que dans un tel moment, alors qu'il s'abandonne à l'œuvre musicale, performative... son expérience vient se superposer à celles des autres. Alors le moment d'écoute devient une interrogation sur l'altérité des consciences lorsque nous sommes confrontés à ce que Wittgenstein (1988 : 214 ; Cavell, 1999 : 329) appelait *le problème de l'autre* : chacun serait conscient comme je peux l'être, pourtant je ne sais rien de son expérience d'être ce qu'il est.

On peut le constater dans un certain nombre d'œuvres contemporaines, dans le foisonnement des sons et des images, les intervenants sont absorbés par leurs instruments et appareils, occupés par leurs tâches spécifiques, en phase les uns avec les autres, dans une unité de composition qu'ils seraient les seuls à percevoir. En général, il y a un décalage (*mismatch* dit Cavell) entre ce que les gens sont et ce qu'ils font, entre ce qu'ils peuvent et ce qu'ils accomplissent. C'est un décalage entre nos intentions et le résultat de nos actions, entre nos désirs et nos choix. Ici le décalage est différent, il nous plonge dans la perplexité d'une expérience kaléodophonique, il introduit une schize dans notre expérience, il dénonce l'*enchevêtrement de nos écoutes* dans une extériorité affolée.

## 5. Trouver sa cohérence hors de soi

Un passage du roman *The Waves* de Virginia Woolf décrit une *expérience acouspatiale* ou l'abandon compose avec la participation, ou le consensus sensible met en relief la singularité de l'expérience individuelle. Les événements soniques viennent illuminer un espace de partage et composent un paysage sonore qui semble à première vue/écoute une occasion de se recentrer en soi-même, mais qui invite à une expérience de la multiplicité où nous trouvons notre cohérence hors de nous-mêmes.

Donc, en 1931, Virginia Woolf fait dire à Louis [ce serait T. S. Eliot], dans la traduction de Yourcenar :

Tâchons de fixer la minute présente [*the moment*] par un suprême effort de volonté [...] Il faut que ce moment laisse une trace. [...] mon esprit mis en pièce se sent reconstruit par une perception soudaine. Je prends les arbres, les nuages à témoin de ma complète intégration. [...] En cet endroit, nous sommes assis en cercle sur l'herbe l'un près de l'autre, unis par on ne sait quelle immense force intérieure [*some inner compulsion*]. Les arbres s'agitent, les nuages passent. Le moment approche où tous ces soliloques se transformeront en dialogues<sup>3</sup>. (Woolf, 1957 : 51-52 ; 1972 : 28)

Passage admirable où, de s'abandonner dans un moment dispersif, « mon esprit mis en pièce », Louis [T. S. Eliot] fait l'expérience d'une unité d'être, « se sent reconstruit par une perception soudaine. » Non pas la résonance d'une intériorité, mais la cohérence d'un murmure du monde – peut-on dire *murmuration*. Certains commentateurs de Woolf ont vu dans ce moment la genèse d'une conscience recentrée et la fondation d'une réciprocité. J'éprouve un certain scepticisme devant une telle interprétation, car elle suppose que j'ai la capacité

---

3. « Now let me try [...] to fix the moment in one effort of supreme endeavour [...] This will endure [...] my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds, to be witnesses of my complete integration [...] Here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared. » (Woolf, 1972 : 28).

de connaître l'expérience de l'autre, et de lui prêter une cohérence qu'elle n'a pas.

Pour Virginia Woolf, *The Waves* n'était pas un roman, c'était plutôt un *playpoem* : Woolf préfigurait ainsi nombres d'œuvres de recherche-crédation d'aujourd'hui qui relèvent effectivement du *poème-jeu* lorsqu'elles nous proposent une expérience de la multiplicité : ainsi les *Liaisons sonores* (2015) de Jean-Paul Quéinnec sont un euphémisme pour parler de déliaisons, tout comme le *Théâtre et hospitalité*<sup>4</sup> de Anne-Marie Ouellet (2014) est également un euphémisme pour accueillir le non-familier (*Unheimlich*), quand il s'agit « de puiser en soi sa propre compréhension de l'hospitalité » (Kawczak, 2014 : 77).

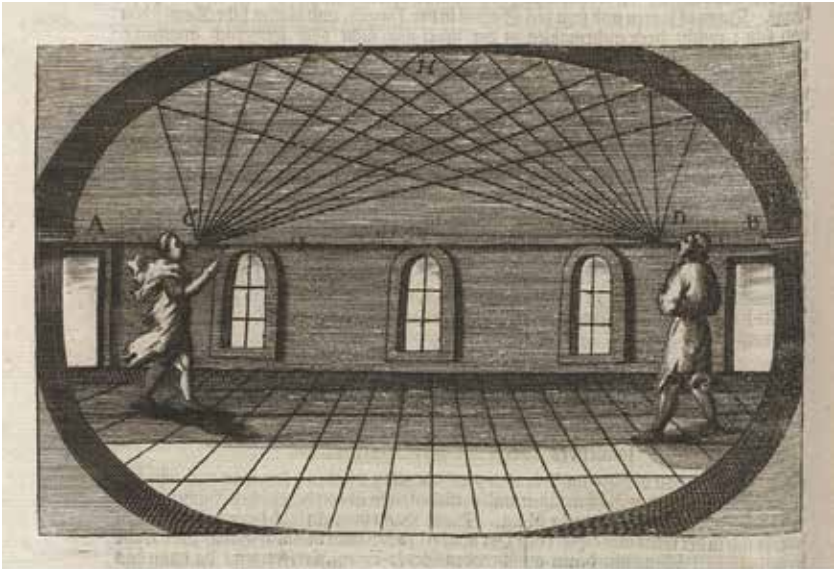
Les scènes sonores, en tant qu'exercices de régression, permettent de tester nos limites : de l'audibilité et de l'intelligibilité, de la distance qui nous sépare des autres. Ce sont autant d'occasions de mettre en question les formes de l'attention, les motifs et les désirs de notre attention pour les autres, de réfléchir finalement sur le caractère insondable de l'expérience d'autrui, de remettre en question le consensus apparent, dans lequel nous serions tous recueillis malgré la cacophonie, l'entropie sonore et le naufrage des ondes. Ces exercices de régression s'emploient à relier (autrement) des gestes sonores à des gestes performatifs, à provoquer un brouillage de la logique des sens. En effet, notre culture privilégie le visible sur l'audible, cependant il importe de rappeler que, dans la tradition aristotélicienne du *logos* et de la *phonè*, c'est le discours parlé qui amène les choses à la vue lorsque l'être est déjà « saisissable en un  $\lambda\epsilon\gamma\epsilon\iota$  (faire voir) privilégié » (Heidegger, 1985 : 55). Par cet ébruitement qui fait voir, nous faisons retour à une nuit d'avant les signes qui a intéressé de nombreux théoriciens depuis le *Timée* : la *chora* de Derrida (Kristeva, 1974 : 25), la communication préverbale de Fónagy (et Kristeva), l'audition intra-utérine de Tomatis (1981 : 50), le partage des voix de Nancy (1982).

---

4. « Théâtre et hospitalité » de Anne-Marie Ouellet, était un atelier d'exploration collective, qui a eu lieu le vendredi, 14 mars 2014 à l'UQAC, à l'occasion de son stage de postdoctorante au CELAT. Avec la participation de Constanza Camelo-Suarez, Jonathan Lamy, Michaël La Chance et Jean-Paul Quéinnec.

Woolf met en scène une dispersivité acouspatiale où les événements soniques composent (sont saisis dans) une membrane vivante, où chaque son est une production corporelle et finalement un état de la membrane tout entière. Je fais partie de celle-ci dans une simultanéité vibrante de toutes les parties :

Le domaine de nos sens s'est élargi. Des membranes et des fibres nerveuses [*webs of nerve*], jadis pâles et sans force, se sont gonflées et s'étendent, flottent autour de nous comme des racines [*filaments*]; c'est elle qui nous permet de toucher du doigt l'espace et de capter des sons lointains et jadis inouïs<sup>5</sup>. (Woolf, 1957 : 150 ; 1972 : 97)



**FIGURE 3** « Chambre à écho ». Athanasius Kircher et Tobias Nislen, *Neue Hall-und Thon-Kunst, Oder Mechanische Gehaim-Verbindung der Kunst und Natur, durch Stimme und Hall-Wissenschaftt gestiftet*, Heyl : Ellwangen, 1684. Gravure de Friedrich Schultes. Deutsche Fotothek.

5. « [...] *our senses have widened. Membranes, webs of nerve that lay white and limp, have filled and spread themselves and float round as filaments, making the air tangible and catching in them far away sounds unheard before.* » (Woolf, 1972 : 97).

Telle est l'unité de l'expérience, la vérité d'un moment qui serait complet si ce n'était de la présence des autres, ceux qui sont déjà là, assis et debout, et aussi ceux qui entrent et qui sortent. J'éprouve un décalage de l'écoute : d'un côté c'est une expérience totalement immersive, et de l'autre c'est une expérience interpersonnelle où les autres demeurent inaccessibles et insondables : c'est cela écouter ensemble, les autres ont l'air de savoir ce qu'ils font là, ils ont le regard fixe, le visage inexpressif, les gestes discrets. Ils semblent au fait de la situation, ce qui me renvoie à ma propre perplexité.

\* \* \*

Ainsi, il m'est arrivé, en certaines œuvres performatives et phonuriques, de me retrouver à la fois immergé et délocalisé. Mon décentrement provoque un suspens des sens, ma *dislocation* approfondit l'écoute, à la rencontre d'une simultanéité vibratoire. Alors le bruit gouverne mon écoute, *le bruit est l'écoute qui se gouverne*. Tel est le dispersif, il n'y a plus d'événement central, rien n'est ce qu'il semble, j'attends une immédiateté dans les regards de ceux qui partagent la durée de l'œuvre. La décélération de mon attention contrarie le caractère précipité des impressions, éparses et jubilatoires. J'ai l'impatience de tout relier et de tout rassembler dans ce moment où nous accordons nos temporalités. Ce ralentissement du monde me procure un apaisement et aussi une forme de béatitude lorsque je retrouve le ravissement esthétique d'une cohérence externe et sensible, intime et dispersée. J'aperçois alors, comme le dit Novalis, que : « Le paradis est dispersé sur toute la terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits épars » (Novalis, 1983 : 446).

L'expérience esthétique devient moment ontologique : je sors du champ artistique, je ne suis pas devant une œuvre, mais tout simplement devant le monde, tel qu'il est, jour après jour, insensé comme toujours. Hors champ et déconcerté, décentré et fragmenté. Dans cette dispersion même j'éprouve ce que Kircher appelait la *paranympha phonosophia*, une écoute savante et sensible, un rassemblement des affects, des épousailles de l'art et une étreinte de la nature. Je vais de l'avant dans un écouter ensemble qui n'est pas redevable à une

compréhension mutuelle. Le tumulte des impressions laisse une texture de conscience différente en chacun, me rappelle que je suis multitude : c'est ce qui me rapproche des autres et tout à la fois exacerbe ma perplexité devant ceux-ci.

### Références bibliographiques

- Adorno, Theodor. 1991 [1951]. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot.
- Barthes, Roland. 2002. *Cœuvres complètes, Livres textes, entretiens, 1968-1971*, présentation Eric Marty, tome III *L'Empire des signes*, Paris, Seuil.
- Blesser, Barry et Linda Ruth-Salter. 2007. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, The MIT Press.
- Canetti, Élias. 1978. *Les Voix de Marrakech*, Paris, Albin Michel.
- Cavell, Stanley. 1999. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press. Traduction : *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, traduit par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996.
- Fónagy, Iván. 1991. *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- Forster, Edward Morgan. 1988. *Route des Indes*, Paris, 10/18.
- Glassie, John. 2012. *A Man of Misconceptions. The Life of an Eccentric in Age of Change*, New York, Riverhead Books.
- Heidegger, Martin. 1985. *Être et temps*, Paris, Authentica.
- Jaynes, Julian. 1976. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Toronto, University of Toronto Press. Traduction : *La Naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*, traduit par Guy de Montjou, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Kawczak, Paul. 2014. « Narr/a/c/tions », *Zone occupée, Arts culture, réflexions*, p. 74-77.
- Kircher, Athanasius. 1673. *Phonurgia nova, sive conjugium mechanico-physicum artis & natvrae paranympa phonosophia concinnatum* [Nouvel ouvrage sur la production des sons, quand, par une combinaison mécano-physique, le mariage de l'art et de la nature produit une connexion phonosophique harmonieuse], Campidoniae,

- Rodolphum Dreherr (dir.). Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111869n>.
- Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*, Rome, Corbelletti, 2 volumes.
- Kristeva, Julia, 1974. *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1960 [1922]. *La Mentalité primitive*, Paris, Presses universitaires de France.
- La Chance, Michaël. 2015. « Simultanités vibratoires dans les dispersifs sonores et gestuels: l'écoute ensemble et l'insondabilité de l'autre », *Inter Art Actuel*, 120, p. 84-87.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. *Le partage des voix*, Paris, Galilée.
- Novalis. 1983. *Schriften*, Richard Samuel *et al.* (dir.), Stuttgart, Kohlhammer.
- Rosa, Hartmut. 2010. *Alienation and Acceleration, Towards a Critical Theory of Late Modern Temporality* [Summertalk, vol. 3], Malmo, NSU Press.
- Sheldrake, Rupert. 2011. *The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature*, New York, Icon Books.
- Tomatis, Alfred. 1981. *La Nuit Utérine*, Paris, Stock.
- Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Tractatus Logico-Philosophicus, suivi de Investigations Philosophiques*, Paris, Gallimard.
- Woolf, Virginia. 1972. *The Waves*, London, Hogarth Press. Traduction: Woolf, Virginia, *Les vagues*, traduit par Marguerite Yourcenar, Plon, 1957.

# L'écriture au défi du vivre-ensemble

## Photographie, récit ethnographique et démarche artistique

Marina Rougeon

Dans son ouvrage *La terre des paysans* (2008), Raymond Depardon fait dialoguer ses photographies avec des textes constitués de témoignages, pour rendre compte de l'expérience vécue du quotidien et du travail des éleveurs et cultivateurs de différentes régions constituant ce qui a été désigné comme la « diagonale du vide » en France. Aux côtés des clichés sont insérées ses propres paroles d'auteur et photographe tout comme celles de ses interlocuteurs, recueillies avant ou après les prises de vue « sur le terrain », pourrait-on dire. Car la démarche de cet artiste s'apparente fortement à celle de l'ethnographe, dans le sens où il s'agit de rendre compte du point de vue de l'autre tout en explicitant le sien porté sur ces paysans par l'intermédiaire de l'appareil photographique, et ceci dans le but d'inviter le lecteur à porter un regard renouvelé sur l'univers de ces femmes et ces hommes essayant



de vivre de la terre. Un univers fait certes de paroles, mais surtout de silences et de non-dits, que seules les images arrivent à approcher avec plus de justesse.

Interpelée entre autres par cette œuvre photographique, je souhaite étudier la possibilité, pour le chercheur, de tirer les leçons d'un enseignement des démarches artistiques mêlant images fixes et textes, au moment où il analyse et rend compte par écrit du vivre-ensemble qu'il a partagé et appréhendé sur le terrain. Pour ce faire, quelques réflexions d'ordre méthodologique et épistémologique concernant l'usage de la photographie dans la production de connaissances en anthropologie seront soulevées. Le vivre-ensemble dont il s'agit ici renvoie à la relation ethnographique mais aussi à la spécificité des dynamiques relationnelles locales dont l'anthropologue cherche à rendre compte, incluant les liens entre les vivants et les esprits.

## 1. Récits visuels

Je me baserai sur certains éléments de présentation des résultats d'une recherche réalisée sur les pratiques de bénédiction<sup>1</sup> et les rapports sociaux qui les sous-tendent dans une petite ville du centre-ouest brésilien, Goiás (Rougeon, 2015a). Lors de mes séjours dans ses quartiers périphériques, j'ai eu recours à un dispositif ethnographique faisant de la photographie un instrument de recherche, l'ethnographe étant aussi photographe. Les situations de prise de vue découlaient de l'établissement au préalable de liens de confiance avec mes interlocutrices, les habitantes de ces quartiers. Celles-ci appartiennent à différentes

---

1. La bénédiction est une pratique religieuse à visée principalement thérapeutique, mobilisée dans un cadre non institutionnalisé le plus souvent par des femmes d'un âge avancé qui reçoivent dans leurs maisons, bien que certains hommes exercent également. Les bénisseurs sont considérés comme spécialistes du traitement des maux du corps et de l'esprit. Telle qu'elle se présente dans ces quartiers, la bénédiction ne renvoie pas à une seule religion mais repose sur un fond commun de croyances permettant de mobiliser des entités spirituelles de différents panthéons – spiritisme kardéciste, catholicisme populaire, umbanda, candomblé – ou diverses figures de l'ancestralité.

générations, certaines étant bénisseuses et d'autres ayant recours à ces pratiques thérapeutico-religieuses. Les images montrent la proximité établie avec elles, par les plans rapprochés privilégiés, leurs sourires complices au moment des prises de vue ou encore la possibilité de prendre en photographie des scènes de la bénédiction.

Mon propos portera sur l'élaboration d'une écriture visuelle basée sur ces images produites sur le terrain, pour rendre compte de la réalité vécue et observée. Il s'agit de deux montages photographiques exposés lors d'événements scientifiques et culturels : *Fils de vie*, en noir et blanc, créé en 2009<sup>2</sup>, et *Goiás, des femmes au seuil de la ville*, en couleur, qui a vu le jour en 2010. Les photographies y sont mobilisées comme une forme narrative complémentaire au texte. En effet, cette démarche se fonde en partie sur l'idée selon laquelle les images possèdent une dimension performative leur permettant d'entraîner le récit, et qu'elles amènent à penser certains aspects des réalités sociales relevant de l'indicible et de l'invisible. En outre, cette démarche implique inévitablement un potentiel de créativité de la part de l'anthropologue, sur lequel il est important de se pencher pour en déceler quelques ressorts et en préciser la nature. Il s'agit d'analyser *a posteriori* ce procédé d'écriture en explicitant les choix réalisés au moment de sélectionner les images, de les assembler et de les mettre en dialogue avec le texte, défendant ainsi une certaine conception de la production de la connaissance en anthropologie.

Toutefois, cette démarche reste encore peu exploitée dans la discipline, notamment du fait de la méfiance dont les images sont l'objet chez les chercheurs (Laplantine, 2009). La photographie est loin d'avoir acquis la place qu'occupe aujourd'hui l'image animée dans l'univers de la recherche. Pourtant on note dernièrement des démarches novatrices, qu'il s'agisse d'élaborer un récit avec des images pour dégager

---

2. Ces montages n'ont pas de prétention technique professionnelle. C'est pourquoi j'ai eu recours à une collaboration avec des artistes photographes pour m'assurer de la qualité des images, mais aussi pour les mettre en valeur avec un travail minimal de retouche, de tirage et de finition de la présentation. À ce titre je remercie ici vivement Claire Poiroux et Odette Ancion pour leurs commentaires et encouragements, et Christophe Huret pour ses conseils et les tirages des images de *Fils de vie*.

des pistes de recherche ou de combiner les différents rôles tenus sur le terrain, l'ethnographe étant photographe ou collaborant avec des artistes (Achutti, 2004; Conord, 2002a; Attané, Langewiesche et Pourcel, 2008; Jarrigeon, 2012). À ce titre, l'usage de la photographie en anthropologie est bien d'actualité et invite à approfondir les réflexions épistémologiques dans ce sens.

D'autre part, les démarches consistant à produire un récit visuel sont adoptées depuis longtemps par les photographes. C'est le cas avec le roman-photo d'art et d'essai<sup>3</sup>, né dans les années 1980 en Belgique et en France, qui évince parfois tout récit textuel (Plissart, 1993). Aujourd'hui, ce mode de narration se trouve entre la photographie d'art, la littérature (notamment la poésie) et la bande dessinée. Roman-photo et bande dessinée se rejoignent en particulier<sup>4</sup>, considérant qu'une « narration "trop littéraire" » réduirait la photographie à un rôle illustratif (Baetens, 2010 : 114). À l'instar de Denis Roche (1988), d'autres artistes travaillent les échos résultant de l'écart entre texte et image, dans une démarche poétique. Sans prétendre apporter une réflexion exhaustive concernant ces démarches artistiques, il est intéressant de les considérer car elles sont riches d'enseignements pour l'anthropologue souhaitant établir un récit ethnographique qui ne soit pas uniquement textuel, afin de rendre compte de ce qui n'est pas toujours dicible et visible dans les rapports sociaux.

## 2. Le choix des images

Les montages photographiques résultant de mon travail de recherche à Goiás ont débuté avec une sélection de clichés à partir des planches

- 
3. Il s'agit d'un renouvellement du roman-photo, genre « paralittéraire » datant des années 1940, consacré à une lecture de distraction avec généralement des histoires d'amour publiées dans les magazines à grand tirage et bon marché (Peeters, 2009; Baetens, 2010).
  4. À ce sujet voir la bande dessinée *Le photographe* (Guibert, Lefèvre et Lemercier, 2012). Les planches contacts en noir et blanc sont mobilisées comme matière première du récit, et les éléments que le photographe n'avait pas pu montrer sont dessinés en couleur de manière complémentaire.

contacts et des images numérisées sur ordinateur. Trois critères présidant à ce choix ont été pris en compte, s'agissant de ne pas dissocier le fond de la forme.

Le premier concerne la dimension plastique de l'image, avec une attention particulière portée au cadre, à la composition des éléments graphiques et à la luminosité, la photographie étant par définition l'écriture de la lumière. Il ne s'agissait pas de privilégier un « style » novateur ou classique mais de retenir des images donnant à voir les interlocuteurs du terrain dans un contexte social donné. Ce critère soulève la question de l'esthétique des images, qui ne peut être simplement balayée de la main dans le cadre d'une démarche scientifique. Bien que disposer de « belles » images ne suffise pas (Conord, 2002b), cet aspect doit être considéré car il renvoie à une discussion, objet de débats en sciences sociales, sur le rapport entre qualité technique et qualité scientifique des images (Deshayes et Rougeon, 2016). On comprend aisément qu'il serait rapide et inexact de penser que si l'on fait de mauvaises photographies, on est un mauvais chercheur et à l'inverse, si l'on est un bon chercheur, on fait nécessairement de bonnes photographies... Ce qui ne dédouane pas pour autant celui qui choisit ce procédé de considérer la dimension plastique de l'image. Plus une image est soignée, plus elle sera facilement mise au service de la recherche, à condition que les photographies sélectionnées soient porteuses d'éléments pouvant contribuer à la production de connaissances anthropologiques.

Ainsi, le second critère opérant dans ce choix ramène l'ethnographe vers la nécessité de rendre compte du terrain. À ce titre, il dépend de l'écho que la visualisation des photographies provoque en lui, le renvoyant à l'expérience ethnographique vécue. Ce critère relève en effet de la capacité des images à activer la remémoration. Elles peuvent ainsi être considérées comme des « déclencheurs de mémoire » (Santiago et Borrás, 2005) de certains moments partagés avec les interlocuteurs, suscitant une « sorte de résurrection [des] souvenirs » (Verger, 1991 : 168) de l'ethnographie. Déclenchée par la visualisation des planches contacts, la remémoration m'a renvoyée à des moments clés du travail de terrain à Goiás, permettant d'établir ce qui s'est avéré significatif lors d'une situation vécue, considérée comme révélatrice de certains

aspects de la vie sociale locale. De fait, ces moments clés s'imposant avec force sous la forme d'images-souvenirs renvoient également à la force m'ayant amenée à déclencher une prise de vue à un moment déterminé, l'« image » s'imposant là aussi en quelque sorte à mon regard sur le terrain. D'autant que le choix de mes prises de vue était tributaire d'une expérience des sens indissociable du processus de compréhension de ce qui comptait pour les habitantes des quartiers. Le déclic correspondait à l'importance qu'avait acquise une impression fugitive, permettant de déceler l'empathie à l'œuvre dans la relation ethnographique. Le partage des sensations qui s'installe lors de la cohabitation avec l'autre contribue en effet à se familiariser avec les rythmes des gestes, avec les luminosités et les paysages, et permet d'évaluer ce qui compte à partir de ce qui s'offre à la perception. La pratique photographique souligne ainsi le rôle fondamental que joue cette dernière dans le processus de compréhension du terrain et des phénomènes sociaux qui le constituent. C'est de cette perception partagée dont il s'agissait également de rendre compte avec les clichés sélectionnés, renvoyant à une dimension sensible du vivre-ensemble, que l'on peut qualifier d'ethnographique.

Il en découle un troisième critère : la photographie doit délivrer du sens par rapport à la thématique analysée. Cela nous amène vers une autre étape du travail, basée sur le potentiel inhérent aux images à produire un récit (Uhl, 2015), avec des clichés uniques ou l'assemblage de photographies.

### **3. Assemblages d'images fixes**

Pour réaliser ces montages photographiques, j'ai alterné des portraits de mes interlocutrices et des images des espaces qu'elles habitent et parcourent, suivant deux logiques : l'image-séquence et l'image-série. Les photographies retenues ont été placées côte à côte, en faisant varier successivement les combinaisons possibles jusqu'à ce que le sens émerge. Des aspects faisant l'objet de mes interrogations dans le cadre de la recherche ont commencé à surgir de la récurrence de

certains gestes, luminosités et situations, et ont de ce fait structuré ces assemblages.

Le premier aspect concerne une des principales dynamiques relationnelles constitutives du vivre-ensemble dans ces quartiers de Goiás. Il s'agit de l'élaboration des relations de proximité entre habitantes<sup>5</sup>, révélée par l'agencement de photographies des gestes du quotidien, du travail et des soins du corps. Elles ont notamment été assemblées sous la forme de séries, le lien entre les images privilégiant une logique associative et prenant appui sur des points de repère constants de différentes natures : formes, lumières, objets. Cette lecture des photographies renvoie à une dimension du fonctionnement de la mémoire, l'évocation, qui suscite des émotions particulières et laisse place à l'imagination. C'est la démarche qu'ont notamment adoptée l'écrivain John Berger et le photographe Jean Mohr dans *Une autre façon de raconter?* (1981).



FIGURE 1 Triptyque de la série de *Fils de vie*, 2009 par Marina Rougeon

Cette série *Fils de vie* (2009) regroupe des portraits en triptyque. Bien que ces photographies aient été prises dans des lieux et moments distincts, et donnent à voir à chaque fois une interlocutrice différente, elles sont susceptibles de constituer une même scène. Les points de

5. L'établissement de relations de proximité entre femmes est à la fois spatial et social. Il s'inscrit dans le cadre de relations de voisinage et de parenté, comprend les rapports intergénérationnels et implique des ambiguïtés relationnelles et affectives (Rougeon, 2015a).

repère se trouvent dans les bras et les mains en mouvement, dans le cadrage serré centré sur les bustes, dans la lumière extérieure et oblique éclairant les corps au travail ou encore dans les légers sourires sur les visages. Ces images visent à mettre en évidence le labeur quotidien de ces habitantes, si banal qu'il en est souvent invisible, alors qu'il contribue fortement à leur réputation dans ces quartiers en tant que maîtresses de maison. Par ailleurs, les sourires de ces femmes révèlent le registre de la plaisanterie sur lequel je m'appuyais pour aboutir à ces prises de vue<sup>6</sup>. Ces photographies sont précédées d'un extrait d'entretien avec l'une de ces interlocutrices :

Je suis la mère, je suis le père, je suis l'homme et la femme de la maison, alors je ne considère pas que je suis seulement une femme. [...] Une seule chose a changé. C'est que quand j'étais mariée, il y avait un homme dans la maison. Mais, c'était moi qui étais l'homme et la femme de la maison. Parce que pendant toute ma vie, c'est moi qui apportais de quoi manger, de quoi boire, de quoi s'habiller. Je travaillais, et pas lui.

Dans ces quartiers, il est de fait assez fréquent pour une femme qui reçoit un salaire tous les mois d'assumer seule le quotidien du foyer, soit parce qu'elle n'a plus ou pas de compagnon, soit parce que ce dernier n'a pas d'emploi ou travaille la plus grande partie de la semaine comme ouvrier agricole.

Par ailleurs, j'ai retenu une autre forme de montage basée sur le principe de la séquence, qui a également permis de révéler l'élaboration des relations de proximité dans ces espaces. Une séquence photographique a la particularité de mettre en relation les étapes d'un même processus, et constitue l'une des manières de figurer le temps en photographie. Certains considèrent que l'histoire de la narration photographique commence, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les recherches séquentielles (Peeters, 2009). La séquence décompose le temps pour capter la dimension fugace des interactions ordinaires, et les met en lien de manière chronologique en les déroulant.

---

6. Pour plus d'éléments concernant les conditions de prises de vue des gestes du travail de ces femmes et les symboles et valeurs auxquels ces derniers renvoient, voir Rougeon (2015b).



FIGURE 2 Triptyque de la série de *Fils de vie*, 2009 par Marina Rougeon



Ce choix vise à rendre compte d'une scène de coiffure dans l'une des maisons de ces quartiers. Les changements successifs de l'angle de prise de vue de cette scène et autour de la coiffée reflètent les déplacements réalisés par la coiffeuse non professionnelle, qui est également sa fille. De même, le cadrage plus ou moins serré autour de la tête objet de soins accompagne les mouvements de rapprochement et de prise de distance adoptés par la coiffeuse, enchaînant différents gestes pour réaliser cette tâche. Le rythme donné aux prises de vue suit celui de l'action observée. Contrairement à l'idée reçue de fixité accolée à la pratique photographique, on constate que le mouvement peut être pris en compte lors d'une prise de vue. En tant que portrait déroulé (Peeters, 2009), cette séquence évoque la durée dans le sens d'un temps vécu propre à ces habitantes et partagé avec l'ethnographe par le biais de l'expérience photographique. De fait, la temporalité suggérée traduit l'importance du temps consacré à ces pratiques d'embellissement pour ces femmes. Dans le récit, les images sont là aussi suivies de la transcription de paroles de la coiffeuse, entendues sur le terrain dans un contexte similaire : « C'est moi qui prends soin de ma mère, je suis la seule à le faire. » Par cette confrontation entre le texte et les photographies, il s'agit de mettre en évidence les gestes quotidiens par lesquels se tissent les liens de proximité entre femmes, basés sur des rapports de solidarité et de rivalité ainsi que sur un ensemble d'obligations, y compris dans le cadre des relations intergénérationnelles. Ici les lecteurs/spectateurs du récit ont la possibilité de voir cette proximité inscrite dans les corps et les micro-interactions quotidiennes.

Un second aspect révélé dans ces deux montages photographiques concerne l'univers invisible auquel renvoient les pratiques de bienveillance en vigueur dans ces quartiers.



« Parfois, au moment de faire une prière, ça passe, j'ouvre beaucoup la bouche., j'ai un frisson dans tout le corps »  
Dona T.



**FIGURE 3** Extrait de *Goiás, des femmes au seuil de la ville*, 2010 par Marina Rougeon

Cet extrait de *Goiás, des femmes au seuil de la ville* résulte d'un assemblage d'éléments issus de l'expérience ethnographique avec les bénisseurs : un autel, une phrase prononcée par une spécialiste à la suite d'une prière, et une scène de bénédiction. Par la confrontation des images et la prise en compte des ellipses discursives employées, « ça passe » : l'univers invisible auquel sont confrontés ces spécialistes et les nombreux habitants qui y ont recours est suggéré. Il est en effet question de « charges » spirituelles, affectant les corps, déplacées et inversées par les gestes et les paroles ponctuant les prières de la bénédiction, suivant une logique symbolique et sensible (Rougeon, 2013). Cet univers invisible concerne également les entités spirituelles auxquelles renvoient cet autel et les images pieuses qui le composent ; saints et guides spirituels dont les bénisseurs ressentent la présence au quotidien et dans leurs pratiques. Cette série rend compte de manière privilégiée, par la photographie, de ce qui a trait à la dimension spirituelle de la vie sociale et aux rapports entre le visible et l'invisible, répondant ainsi à certaines limites de la description verbale.

Une autre dimension du vivre-ensemble dans ces quartiers est mise en avant par ce montage photographique. Il s'agit de la coexistence rapprochée entre les vivants et les morts, pour certains devenus ancêtres. Les êtres humains vivent certes ensemble mais à différents niveaux

d'existence, comprenant aussi des entités spirituelles qui auraient connu un jour une existence « terrestre » avant de se « désincarner », pour reprendre des termes spirites fortement mobilisés par les bénisseurs. Par différents biais (rêves, intuitions, incorporations), avec des effets et des intensités variables, plusieurs esprits se manifestent aux vivants faisant preuve d'une faculté de médiumnité, avec des conséquences pathologiques si cette médiumnité n'est pas reconnue, acceptée ou encore l'objet d'un travail spirituel. L'ethnographe est ainsi confronté à la nécessité de prendre au sérieux les conditions de vérité de l'autre (Vuillemenot, 2011), correspondant ici au postulat de l'existence des esprits et de la pluralité des formes d'existence<sup>7</sup>. Cet élément révèle la reconnaissance d'un « commun » par-delà la mort, soulevant la question complexe des limites à établir à la notion d'humanité<sup>8</sup>.

#### 4. Travailler l'écart

Une dernière particularité de ces montages photographiques mérite d'être soulignée. Les résonnances établies entre images et paroles transcrites visent également à rendre compte des différentes dimensions du vivre-ensemble appréhendées à Goiás. Dialoguant avec les images, les textes présentent la démarche adoptée, les conditions de réalisation de la recherche, et révèlent des fragments d'histoires de vie, des citations des personnes photographiées et enfin des éléments permettant de situer le cadre de la prise de vue, et donc de l'interaction. Les photographies sont également mises en écho avec certaines paroles marquantes dans le déroulement de l'ethnographie, qui ont contribué à la compréhension de certains aspects des réalités étudiées.

---

7. Il convient de remarquer que, ces dernières années, le pluralisme est l'objet d'un débat intense autour du concept d'ontologies alimenté par des anthropologues contemporains parmi lesquels il faut citer Philippe Descola (2005), Eduardo Viveiro de Castro (2009) et Tim Ingold (2013).

8. Lors de sa conférence dans le cadre du colloque du CELAT de novembre 2014, Frédéric Laugrand soulignait également que les frontières de l'humanité ne sont pas si évidentes à définir, son propos portant dans son cas sur les rapports entre les hommes et les animaux (Laugrand, 2015).

De ce fait, je suis d'avis qu'une photographie ne saurait se suffire à elle-même. Le texte qui l'accompagne ne relève pas de la pure information ; à l'inverse, il ne ramène pas forcément les images à une dimension illustrative. Le terrain à Goiás m'a en effet amenée à considérer l'importance de mentionner textuellement des éléments tels l'auteur de la photographie, le lieu où elle est réalisée, l'identité des personnes photographiées, l'image photographique étant indissociable de l'acte qui la fait advenir. Dans le cadre d'une expérience ethnographique, la prise de vue ne saurait évincer l'effort de réflexivité. Au contraire, l'assemblage des images et des textes permet d'objectiver l'expérience de terrain. Dans ce rapport entre le textuel et le visuel, il semblerait alors « qu'il ne faille pas troquer l'un pour l'autre mais plutôt réussir une alliance incertaine, fière de cette incertitude et de l'écart entretenu » (Pezeril, 2008 : 3).

D'autant que, de l'écart entre des paroles entendues sur le terrain avant ou après les scènes photographiées et les images qui en résultent, émerge le sens émique donné à l'univers appréhendé, également constitué de non-dits. Cette modalité d'écriture reflète ainsi l'élaboration progressive de l'analyse du matériau ethnographique : le sens de l'imbrication entre l'univers religieux des pratiques de bénédiction et les rapports sociaux qui les sous-tendent n'est pas donné en soi mais émerge de différents recoupements et de confrontations de points de vue et de situations d'interlocution. Dans l'écart jamais comblé entre plusieurs images, mais aussi entre photographies et textes, se logent l'interprétation du chercheur et l'expression de sa créativité, autrement dit, le surgissement d'une pensée inédite ou renouvelée au sujet de la réalité observée. Le vivre-ensemble ethnographique, constitué par l'expérience vécue au contact des autres et avec eux, dont certains aspects sont retenus car ils semblent constitutifs de la délimitation d'un sujet de recherche, peut à ce titre être considéré comme la source d'« inspiration » de l'anthropologue. Ainsi, cette créativité du chercheur contient en elle-même ses propres limites : loin d'être de nature individuelle, contrairement à celle de l'artiste, elle est tributaire du point de vue de ses interlocuteurs, de leur subjectivité.

En plus de mettre en évidence les apports d'une écriture combinant images fixes et textes pour rendre compte de différentes modalités du vivre-ensemble propres aux habitants des quartiers de Goiás, les quelques réflexions avancées visaient à valoriser une forme de production d'une connaissance scientifique « créative », dans le sens d'innovante, quant au sujet traité et à son approche. Pour ces montages, les photographies ont constamment été agencées autour d'un écart, d'une mise en tension entre différents points de vue, puis entre les images et le texte ou encore en jouant avec les hors-champs. Le lecteur/spectateur est ainsi invité à découvrir l'univers appréhendé par une trame l'amenant à ressentir des émotions et à réaliser ses propres associations. La faculté d'imagination stimulée par les échos résultant de ces assemblages se retrouve ainsi à la fois au cœur de la production du récit, renvoyant à la créativité du chercheur, et au cœur de sa lecture.

### Références bibliographiques

- Achutti, Luis Eduardo R. 2004. *L'homme sur la photo : manuel de photoethnographie*, Paris, Téraèdre.
- Attané, Anne, Katrin Langewiesche et Franck Pourcel. 2008. « La rhétorique photographique », *ethnographiques.org*, 16. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.ethnographiques.org/2008/Attane,et-al.html>.
- Baetens, Jan. 2010. *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Berger, John et Jean Mohr. 1981. *Une autre façon de raconter?*, Paris, Maspero.
- Conord, Sylvaine. 2002a. « De l'image photographique au texte en anthropologie », dans Noël Barbe, Philippe Chaudat et Sophie Chevalier (dir.), *Filmer la ville*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, p. 51-58.
- Conord, Sylvaine. 2002b. « Le choix de l'image en anthropologie : qu'est-ce qu'une "bonne" photographie? », *ethnographiques.org*, 2. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.ethnographiques.org/2002/Conord.html>.
- Depardon, Raymond. 2008. *La terre des paysans*, Paris, Seuil.

- Descola, Philippe. 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Deshayes, Patrick et Marina Rougeon (dir.). 2016. *Montrer les esclavages et leurs héritages. Films et regards de chercheurs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Guibert, Emmanuel, Didier Lefèvre et Frédéric Lemerancier. 2002. *Le Photographe*, Paris, Dupuis.
- Ingold, Tim. 2013. *Marcher avec les dragons*, Paris, Zones Sensibles.
- Jarrigeon, Anne. 2012. *Gerland. État des lieux*, Lyon, ENS Éditions.
- Laplantine, François. 2009. *Sons, images, langages. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne.
- Laugrand, Frédéric. 2015. « Proies et partenaires des humains. Les animaux chez les peuples du Grand Nord », dans Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre-ensemble*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 135-152.
- Peeters, Benoît. 2009. *Écrire l'image. Un itinéraire*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- Pezeril, Charlotte. 2008. « Place et intérêt de la photographie dans une étude anthropologique sur l'Islam au Sénégal », *ethnographiques.org*, 16. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.ethnographiques.org/2008/Pezeril.html>.
- Plissart, Marie-France. 1993. *Aujourd'hui*, Paris, Arboris.
- Roche, Denis. 1988. *Écrits momentanés*, Paris, Audiovisuel.
- Rougeon, Marina. 2015a. *Proximité, passages et médiumnalité. Contours et détours caseiros au Brésil*, Louvain-la-Neuve, Academia.
- Rougeon, Marina. 2015b. « Travail et mises en beauté des femmes de couleur au Brésil. Clichés, enjeux de dignité et image photographique », dans Francine Saillant et Jorge P. Santiago (dir.), *Images, sons et récits des Afro-Amériques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 135-155.
- Rougeon, Marina. 2013. « Effets de regards, effets d'images et pratiques de bénédiction. Terrain et expériences photographiques à Goiás (Brésil) », dans Jorge P. Santiago et Marina Rougeon (dir.), *Pratiques religieuses afro-américaines. Terrains et expériences sensibles*, Louvain-la-Neuve, Academia, p. 77-109.

- Santiago, Jorge P. et Gérard Borrás. 2005. « Histoire et images : regards de François Chevalier sur l'Amérique latine et l'Espagne (1935-1979) », dans Véronique Hébrard (dir.), *Sur les traces d'un mexicaniste français. Constitution et analyse du fonds François Chevalier*, Paris, Karthala, p. 115-123.
- Uhl, Magali (dir.), 2015, *Les récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses de l'Université de Paris Ouest.
- Verger, Pierre. 1991. « Entretien avec Emmanuel Garrigues », *L'Ethnographie*, 109, p. 167-178.
- Viveiro de Castro, Eduardo. 2009. *Métaphysiques cannibales*, Paris, Presses universitaires de France.
- Vuillemenot, Anne-Marie. 2011. « L'anthropologue initié : parcours impliqué », *Investigations d'anthropologie prospective*, 1, p. 95-115.

# Partie 3

## **EXPRESSIONS ARTISTIQUES DU VIVRE-ENSEMBLE**





# Se réappropriier la présence du passé pour reconstruire un vivre-ensemble

## La démarche artistique de Freddy Tsimba

Bogumil Jewsiewicki

Le détour par l'œuvre poétique de Derek Walcott me permet de souligner que l'attention que les artistes congolais portent aux ruines, témoins d'expériences collectives traumatiques<sup>1</sup>, n'est pas particulière à leur société. Cette dernière partage avec les sociétés caribéennes l'attitude ambiguë à l'égard du passé colonial/esclavagiste dont la narration historique a été écrite selon les normes de la culture des anciens

---

1. Walcott (1992) inscrit la violence au cœur de l'héritage antillais : « *Decimation from the Aruac downwards is the blasted root of Antillean history* ». Au moins à partir de la traite atlantique/orientale, la violence et sa gestion sont au cœur de l'expérience et de la mémoire collectives des sociétés du Congo actuel. Cette citation et toutes les autres sont tirées de la transcription du discours de réception du prix Nobel disponible sur le site web cité dans la bibliographie.

maîtres ignorant l'expérience incorporée et la mémoire collective<sup>2</sup>. Ainsi, les ruines dont abondent les paysages mémoriels sont invisibles au regard de l'Histoire : « *the sigh of History rises over ruins, not over landscapes and in the Antilles there are few ruins to sigh apart from the ruins of sugar estates and abandoned forts*<sup>3</sup> » (Walcott, 1992). Il oppose l'art à l'Histoire « *process of the making of poetry, or what should be called not its "making" but its remaking, the fragmented memory [...] art is this restoration of our shattered histories...* ». Il incombe à l'artiste de révéler au monde l'expérience dont témoignent les ruines ignorées par l'Histoire : « *[T]he past is the sculpture and the present the beads of dew or rain on the forehead of the past. [...] the process of poetry is one of excavation and of self-discovery.* »

Si les artistes congolais, nés après l'Indépendance, n'ont qu'une connaissance indirecte du passé colonial, lequel pourtant pèse lourd sur leur présent, ils portent en héritage son expérience incorporée. Les ruines désignées par le regard de l'Histoire ne sont pas les leurs alors que les décennies écoulées depuis l'Indépendance n'en ont apparemment pas laissé. Du passé récent, ils ne côtoient, au présent, que des fantômes obstruant l'horizon d'attente collectif. Sous l'ombre de l'Apocalypse y prospèrent les imaginaires de fuite vers un ailleurs<sup>4</sup> et la rage destructrice.

À l'instar de Walcott (1992), qui refuse de prendre pour siennes « *the ruins of sugar estates and abandoned forts* », les artistes congolais reconfigurent les ruines du passé pour retrouver le contrôle du présent

- 
2. Walcott (1992) rejette la distinction entre « *imagination and collective memory* ». Lorsqu'il écrit « *every island, is an effort of memory; every mind, every racial biography culminating in amnesia and fog* », il insiste sur la nécessité du travail permanent de la mémoire.
  3. Ann Stoler (2009) qualifie un tel regard de *disregard*.
  4. Jacques Kimpozo (2014) écrit : « [Les populations sont] tenues à l'écart des infrastructures modernes (routes, barrages hydroélectriques, usines de production d'eau potable, ports, aéroports, hôpitaux, écoles, marché), des progrès technologiques de l'agriculture, de l'élevage et de la pêche, de nouvelles technologies de l'information et de la communication, du marché de l'emploi, du système bancaire, etc. [Elles] n'ont que deux pistes de sorties pour quitter ce qu'elles considèrent comme l'enfer : venir à Kinshasa grossir les rangs des chômeurs ou traverser la frontière. »

et pour donner au vivre-ensemble un avenir. Que ce soit Sammy Baloji, Steve Bandoma ou Freddy Tsimba<sup>5</sup>, chacun en tant qu'artiste se dresse pour faire advenir des événements plutôt que de fabriquer des objets<sup>6</sup>. Ailleurs<sup>7</sup>, j'analyse plus en détail l'œuvre de ces trois artistes nés entre 1967 et 1981 à Lubumbashi, pour le premier, et à Kinshasa pour les deux autres. Outre sur les qualités esthétiques indéniables de leurs œuvres, j'attire l'attention sur leur volonté de reconfigurer la présence du passé afin que l'avenir soit à la portée des vivants.

Sammy Baloji, un photographe, né à Lubumbashi en 1978<sup>8</sup>, compose des photomontages qui confrontent les images d'ici et maintenant (les ruines de la modernité coloniale) aux images du temps des ancêtres de la société urbaine locale. Ces images proviennent autant des archives coloniales que de la mémoire collective des travailleurs migrants dont le travail a construit la modernité industrielle locale. Plus récemment, Baloji confronte l'indécente opulence d'une partie de l'humanité aux ruines locales de la modernité postcoloniale (Jewsiewicki, 2014a). Ainsi, la caméra de Sammy Baloji saisit en image le dénuement de ses compatriotes, qu'il confronte numériquement à

---

5. Ce sentiment de devoir rebondir d'un tas de ruines est partagé par d'autres artistes: « Il est des êtres assez fous pour croire obstinément, malgré les soubresauts de l'histoire, les guerres, les révolutions, les régimes, à la célébration de la beauté. Pour espérer que le dérisoire de l'art pourrait bien faire face à l'énormité des mochetés de la vie. Pour oser rêver que l'indépendance de pensée, le libre-arbitre et l'initiative personnelle pourraient bien pousser de ce tas de ruines. » Page d'accueil des Studios Kabako de Kisangani, compagnie de danse de Faustin Linyekula, consultée le 10 mars 2014.

6. Je paraphrase Jeremy Deller cité en page de garde de Thompson (2012).

7. Jewsiewicki (2016), voir aussi Jewsiewicki (2014b).

8. Ancienne Élisabethville, cette ville industrielle fondée en 1910, au cœur du Haut-Katanga industriel, alors que s'y implante l'industrie cuprifère, accueille dès cette époque une société ouvrière suffisamment consciente de son importance pour organiser en 1941 une grève générale. Longtemps organisée autour du travail salarié et structurée par son éthique, cette société implose à la suite de la faille de l'industrie minière au cours des années 1990. Ses habitants savent que le cuivre et le cobalt extraits ont apporté une importante contribution à la victoire des Alliés lors de la Seconde Guerre mondiale; à partir de l'uranium du Katanga les Américains ont fabriqué les premières bombes atomiques.

l'affichette imprimée en Chine<sup>9</sup> donnant à voir l'apparente opulence du global. Baloji confronte cette image à sa représentation photographique des vies ne valant pas la peine d'être vécues contre le simulacre de plénitude des vies ailleurs ! Ses photomontages témoignent de l'évolution du processus de déplacement de l'instance d'évaluation éthique et esthétique de l'actuel. Ils offrent des lieux<sup>10</sup> virtuels à partir d'où le futur peut être re-imaginé.

Steve Bandoma compose ses montages d'hyperréalités par assemblage de morceaux de photographies de magazines et d'images de publicité, images qu'il déchire en morceaux. Il en superpose des fragments recomposant, raccommoquant un monde. Localement dépourvu de sens, ce monde ne mérite pas d'être représenté comme il apparaît à l'œil. Bandoma, enfant de Kinshasa né en 1981 et arrivé à l'âge de la raison en même temps que s'y est implantée l'interminable crise économique et sociale<sup>11</sup>, cherche le vrai sous l'apparent mais n'y trouve que des simulacres. Pour sa génération, il n'y a que des instants discrets. La vie dans la société est constituée par une succession d'actes imposés par la force, parfois déjoués par la bravoure ou par la folie, les uns et les autres étant sans lendemain. Dans cet univers où tout est en ruines, la représentation ne peut mettre à jour que des simulacres.

Le plus âgé, Freddy Bienvenu Tsimba Mavambu, né en 1967 à Kinshasa, compose des assemblages sculpturaux faits d'objets usagés

- 
9. Ces images décorent plusieurs abris de fortune où vivent ceux qui exploitent à main nue les minerais de cobalt jadis extraits par les machines, descendants d'ouvriers qualifiés qui conduisaient ces engins.
  10. Au sens « propre » de Michel de Certeau (1990), ce lieu à partir d'où une stratégie peut être construite.
  11. La ville de Kinshasa, capitale de la République démocratique du Congo, abrite une société très différente de celle de Lubumbashi. Au début des années 1990, son économie est détruite lors des émeutes, mais, rentière de l'économie du pays puis de l'aide internationale, sa société ne cesse de se gonfler des réfugiés des nettoyages ethniques et conflits militaires internes et externes. Tout, que ce soit la vie ou la fortune, y est éphémère ; alors que les anciennes normes de solidarité ethnique ne fonctionnent plus, chacun/e y lutte en solitaire pour la survie. Églises et bars rythment le temps de vie et marquent l'espace urbain puisque prier ensemble et/ou boire de la bière en public sont des uniques moments pour retrouver une illusion de communauté (Jewsiewicki, 2008).

abandonnés dans les rues de Kinshasa<sup>12</sup> ou de douilles de balles ramassées sur le terrain d'affrontements des guerres civiles récentes. Il affirme que son but est d'exprimer ce qu'il ressent face à un monde en ruine. Diplômé de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa, il considère pourtant que la rue a été sa vraie école et que ses vrais maîtres ont été les forgerons qui lui ont appris l'usage du feu et de la soudure. Faute d'espace pour parler des trois artistes, je me limiterai à la présentation analytique de la démarche artistique de Freddy Tsimba.

## 1. Faire (re)naître la vie des ruines du vivre-ensemble

Né de parents kongo venus du Manyanga, Freddy Tsimba a été élevé à Kinshasa. Sans remettre en question son inscription culturelle, il se sent surtout proche de sa grand-mère maternelle, Koko Nsunda, dont il souligne l'expérience et la connaissance « cosmopolites » de l'espace congolais. Sur la page web « officielle » de Freddy Tsimba, sous « Portraits », la grand-mère tenant dans ses bras un arrière petit enfant (*ndoyi* – homonyme) est la seule personne représentée outre lui-même. Cette identification virtuelle avec sa grand-mère maternelle inscrit Freddy Tsimba dans la durée et dans la lignée. Il n'est pas sans intérêt de souligner qu'il est le seul des trois artistes à revendiquer la continuité générationnelle. Cependant, il se réfère aux générations de mères plutôt que de pères ou d'oncles. Notons la très forte présence dans sa création de la figure de femme mère, moins me semble-t-il du fait que les Kongo sont matrilineaires, mais parce qu'il est préoccupé par la vie humaine : il en célèbre la source<sup>13</sup>.

---

12. Il décrit ainsi la naissance, en 1999, de sa première sculpture ainsi faite : « J'ai arpenté tout Kinshasa à pied à la recherche de matériaux. J'ai ramassé des bottes de militaires qui se trouvaient en abondance, des casques troués, des pelles sans manche, des pendules sans aiguilles et je suis rentré dans mon atelier. »

13. Cette obsession pour la vie ne devrait pas surprendre chez un artiste moralement engagé dans une société où en moins de deux décennies entre 5 et 6 millions de personnes sont mortes des suites des guerres civiles et des

L'organisation de la page « Portraits » sur son site web prend un sens particulier lorsque confrontée à l'image/performance, captée par la caméra vidéo<sup>14</sup>. En 2010, lors d'une exposition d'art africain au Palais des beaux-arts à Bruxelles, Freddy Tsimba, comme d'autres invités, fut suivi par un vidéaste. Faisant face à un *nkisi*<sup>15</sup>, il s'exclame visiblement surpris : « Ça, ça vient de mon village. Imagine. » Tsimba semble être en présence d'un miroir tendu à son art par un artefact kongo confectionné il y a plus d'un siècle et exposé à titre de composante du patrimoine de l'humanité. Pourtant, il voit un *nkisi* anthropomorphe pour la première fois dans sa vie. En effet, depuis des générations, on n'en fabrique plus dans la zone culturelle kongo. À Kinshasa, il n'y a pas de musée d'art ouvert au public.

La mémoire du christianisme organise la structure narrative de son récit de transformation d'un diplômé de l'Académie des beaux-arts en sculpteur qui se réclame des maîtres forgerons kongo et exprime la souffrance humaine tissant au chalumeau des déchets de métal. Lorsqu'il rend compte d'un moment fondateur, soit la traversée d'un

---

interventions étrangères. C'est environ un/une Congolais.e sur six. Même si l'ouest du pays est nettement moins touché par ces conflits que l'est, Tsimba exprime une solidarité nationale plutôt que régionale ou ethnique : c'est sans dire que sa mère fut née à Bukavu où, à la veille de l'indépendance, fut stationné son grand-père maternel, soldat de la Force publique dans l'armée coloniale.

14. Visionary Africa, BOZAR Broadcast, 2010, 13 m. 8 s. Je remercie Kathleen Louw de m'en avoir transmis une copie alors que la vidéo n'était plus disponible sur YouTube, et Bambi Ceuppens qui nous a mis en contact. Freddy Tsimba est loin d'être le seul à reconnaître l'appel de l'art ancien. « *I found in these ancient masterpieces the emotional appeal and satisfaction* » déclarait en 1949 Oku Ampofo, sculpteur ghanéen cité par Susan Vogel (1991 : 195). C'est le caractère spontané de cette reconnaissance qui frappe, le fait de trouver un visage à cette mémoire culturelle qui pourtant était là depuis toujours, même méconnue.
15. Un *nkisi* est un récipient, souvent une sculpture, contenant des ingrédients d'origine animale, minérale ou végétale. Il est fait et utilisé pour résoudre un problème particulier. Certains sont peu importants, d'autres, en revanche, sont fameux et investis de grands pouvoirs comme ceux de maintenir l'ordre et de faire respecter la loi. Dans la théorie kongo, un *nkisi* est au centre d'un ensemble théâtral composé de chants, de danses et de normes de comportement.

cours d'eau et l'intervention d'un messager, Tsimba puise dans le protestantisme de son enfance. Il dit être devenu artiste à la suite de l'intervention de l'ami d'une de ses sœurs. Ayant aperçu ses dessins sur le sable, ce dernier aurait recommandé Tsimba auprès de l'Académie des beaux-arts de Kinshasa. Plus tard, l'apprentissage chez les forgerons terminé, il aurait décidé de récolter des douilles de balles à Kisangani, alors théâtre d'affrontements armés. Narrant son voyage, Freddy Tsimba insiste sur la traversée du fleuve, puis raconte son emprisonnement. Il aurait recouvré la liberté après avoir fait fondre les douilles pour en couler une casserole, donc transformé l'instrument de la mort en soutien à la vie. S'inscrivant dans le cadre social de la mémoire chrétienne, le choix de carrière artistique et le sort exceptionnel dont il bénéficierait résulteraient de la volonté d'un être supérieur et de l'action de son messager.

Dans ses mises en récit, l'imaginaire chrétien rencontre l'imaginaire kongo dans lequel l'eau est un lieu habité par des morts et des esprits. Traverser la frontière entre le monde des morts et celui des vivants, qu'elle constitue, signifie avoir bénéficié du savoir détenu par les ancêtres (cependant, pour les mettre à l'abri, Moïse a fait traverser aux siens une mer). Les ancêtres sont les seuls à connaître simultanément le passé, le présent et l'avenir. Ainsi, l'eau et sa traversée occupent une place importante dans ces trois œuvres de Tsimba : *En attendant le dernier bateau*, 2009 ; *Aller sans retour*, 2008 (pirogue de cuillères et fourchettes sur un cours d'eau tracé par des douilles de balles et des crânes en métal coulé) ; *Autre rive de la vie*, 2010.

Freddy Tsimba puise l'inspiration dans l'esthétique et dans les techniques kongo de guérison autant que dans la culture chrétienne. Depuis Kimpa Vita, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à Simon Kimbangu, en 1921, de nombreux prophètes se sont levés dans le pays kongo pour guérir la société, pour revendiquer pleine possession de la modernité de chacune de ces époques. Freddy Tsimba est artiste contemporain plutôt que prophète, mais comme ce dernier il ouvre un espace de guérison pour refonder l'ordre social. Sa démarche repose sur l'articulation entre la spécificité de la culture kongo et l'universalisme chrétien.



Ce que Wyatt MacGaffey<sup>16</sup> a écrit à propos des *minkisi* (pluriel de *nkisi* en kikongo) vaut pour la généalogie culturelle de la démarche artistique de Tsimba. Un *nganga* (opérateur de *nkisi*) se sert d'une sculpture (ou d'un autre récipient) pour contenir des ingrédients d'origine animale, minérale, végétale. Un *nkisi*, fait et utilisé pour résoudre un problème particulier, constitue un champ d'incessantes expérimentations. Les inefficaces sont abandonnés, de nouveaux sont fabriqués. Certains, fameux et investis de grands pouvoirs, sont chargés du maintien de l'ordre et de la loi. Dans la théorie kongo, alors qu'il agit, un *nkisi* est au centre d'un ensemble performatif composé des chants, danses et normes de comportement. Les mémoires de ses actions passées sont ravivées par des tensions sociales auxquelles la présence publique de ce *nkisi* devrait apporter une réponse. Par l'accumulation d'ingrédients inconnus, par des morceaux de métal enfoncés dans son corps, il intrigue et inquiète. Le public sait qu'un important *nkisi* a été créé par un *nganga* à la suite d'une extraordinaire révélation. Déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, les *minkisi* sont qualifiés par des observateurs attentifs de livres de mémoire plutôt que de « fétiches ».

Lors d'une conversation au sujet de sa création, Freddy Tsimba m'a parlé d'une certaine vision de l'existence : des choses avec lesquelles on a vécu, dont on s'est servi, qu'on a jetées puis récupérées afin de leur donner une autre vie<sup>17</sup>. Chaque morceau de métal dont une sculpture est formée y conserve son identité et témoigne d'un passé dont il est une ruine. Chaque douille de balle est porteuse d'une histoire, le lieu où elle a été ramassée a une identité. Prises ensemble, les douilles témoignent – dit Tsimba – de l'indifférence de ceux qui ont fabriqué et vendu les balles pour réaliser un profit, sans se soucier de leur usage. Porteuses de l'histoire tragique du pays, les sculptures composées de douilles témoignent de la souffrance individuelle, à condition d'écouter l'histoire de chacune et celle du lieu où elle a été ramassée.

16. Wyatt MacGaffey (2014: 176). Sur le *nkisi* dans la culture kongo nous possédons des milliers de pages de descriptions de première main rédigées en kikongo, au début du XX<sup>e</sup> siècle, par des catéchistes protestants kongo.

17. Wyatt MacGaffey (2014) souligne que le caractère sacré d'un *nkisi* est le résultat de sa relation avec l'événement particulier qu'il évoque.

Inutilisables puisque cassées, les cuillères ou fourchettes en métal ramassées dans la rue (il n'y a pas de décharge municipale à Kinshasa) témoignent selon Tsimba de la faim de ceux qui ne s'en servent plus. Dans ses installations, bicyclette irréparable, pièce d'un fauteuil roulant de fabrication artisanale, charriot hors d'usage, tous ces objets témoignent de la vie brisée, de l'incapacité de la protéger. Les vieilles bottes de soldat ramassées dans la rue l'amènent à se questionner sur le devenir de son porteur. Est-il mort, a-t-il fuit l'armée pour rejoindre la rébellion, a-t-il refusé de tuer ?

Lorsqu'il parle de sa première installation de 1999, il détaille les circonstances d'acquisition de chaque composante et justifie sa place dans l'économie globale du sens<sup>18</sup>. Ses sculptures sont souvent placées dans un ensemble performatif, l'histoire mise en scène appelle le spectateur à se joindre à la performance, à devenir un de ses acteurs. Comme jadis les *minkisi*, ses sculptures sont des nœuds invisibles des relations sociales, chacune de leurs composantes témoigne localement d'un être, d'un événement. En même temps, le médium de l'art moderne permet à Tsimba de donner une portée universelle aux particularités culturelles kongo, de s'adresser au public à l'échelle du monde. Il affirme : « J'exploite les expressions des gens, ce qui leur arrive ou m'arrive à moi-même, et essaie de les traduire dans mes œuvres. [...] Cela reflète ma vision du monde, ou plutôt l'évolution du monde que je souhaite : un monde sans souffrance. » Plusieurs de ses figures humaines qu'il nomme « silhouettes » n'ont pas de tête : il m'a dit vouloir ainsi signifier que n'importe quel humain peut être représenté par l'une de ses Silhouettes.

Dans plusieurs versions d'« Au-delà de l'espoir », une figure féminine faite de douilles de balles tient sur ses genoux, parfois entre ses jambes ou dans ses bras, un enfant. Deux mémoires culturelles informent sa réception. À côté de la piéta chrétienne, il y a la *phemba* (*pfemba*) du Mayombe. Elle y perpétuait le souvenir de la grande autorité

---

18. La démarche de Freddy Tsimba est présentée dans *Mavambu*, de Rosine Mbakam et Mirko Popovitch, Africalia, Kabola Films et Ti Suka, DVcam, 2011. *Mavambu*, pluriel de *divambu* (embranchement, point où les routes se séparent) est le second nom de Freddy Tsimba.

sociale des femmes dont certaines pouvaient avoir la charge de chef de lignage. Le motif de la femme avec un enfant sur ses genoux se retrouve également dans les figures funéraires kongo (*mintadi*) placées sur les tombes jusque tard dans le XX<sup>e</sup> siècle. Dans la *phemba*, la référence aux esprits d'enfants morts et à l'autorité des femmes visait à éveiller les consciences et à rétablir l'ordre social<sup>19</sup>. La référence visuelle à la pitié (partage de la souffrance d'autrui) porte cette figure à l'échelle d'une rédemption de l'humanité.



FIGURE 1 Freddy Tsimba, *Au-delà de l'espoir*, 2010, collection de l'artiste, photographie prise par l'artiste.

Actuellement, au Congo urbain, la femme est le principal soutien de la famille, mais également la première victime de la guerre (deux

19. John Janzen (2014: 137) écrit « *The Kongo "tradition of renewal" is often an appeal for the restoration of public morality and order.* »

installations de Tsimba ont le viol pour sujet<sup>20</sup>). Mère, elle pleure la mort de ses enfants, mais elle représente aussi l'espoir de voir renaître la société. Tsimba nomme ces sculptures *Au-delà de l'espoir*, 2010, ou, dans un autre cas, *Au-delà de l'extrême*<sup>21</sup>, 2011. Le corps de la femme est fait des douilles alors que celui de l'enfant est en métal coulé. Exposées dans l'espace public, ces figures imposent leur autorité morale et exigent l'engagement d'une démarche de refondation.



**FIGURE 2** Freddy Tsimba, *Paradoxe Conjugal*, 2010, collection de l'artiste, photographie prise par Cédric Nzolo Ngambu.

20. Elles sont particulièrement dramatiques, incluant non seulement des morceaux de tissu et l'utilisation de la couleur, mais aussi, fait exceptionnel, la construction d'un cadre soutenant/contenant la figure féminine et celle masculine d'un soldat identifié par un ruban de balles traversant son dos. Vu de dos, il est nu, par contre la femme est ceinte d'un morceau de tissu. Est-ce pour préserver la dignité que cette agression ne saurait détruire ?
21. Freddy Tsimba compose parfois plusieurs versions d'un thème. Plus souvent il réorganise un ensemble sculptural auquel il peut alors donner un titre légèrement différent de celui de la précédente version/installation.

Dans le *Paradoxe conjugal*, 2010, une grande figure féminine nue et sans tête est faite de couverts usagés et soudés. Dans ses bras levés au ciel, elle tient une figure humaine sans tête. Par terre, est posée une bassine avec petits pains. Vendeuse ambulante, elle a remplacé l'homme incapable de tenir le rôle de soutien de la famille urbaine<sup>22</sup>.

\* \* \*

Je manque de place pour poursuivre cette analyse. Retenons que l'effet esthétique vise à produire un questionnement moral aboutissant à des processus de nature politique qui posent les rapports de pouvoir. Au point de départ, cette démarche artistique rassemble des morceaux du réel, des fragments de vies humaines porteuses d'histoires particulières. Ainsi, que ce soit une douille de balle, une fourchette ou un objet quotidien hors usage, chacun de ces objets se tient dans ses sculptures à titre de témoignage d'une vie réduite au statut de rebut par des pouvoirs politiques successifs promettant pourtant de la prospérité pour tous. Il faut l'avoir à l'esprit lorsqu'on se questionne sur l'usage des rebus auxquels Freddy Tsimba donne le statut de ruines du passé récent, celui de l'Indépendance et des promesses d'une vie meilleure, de la reconnaissance et du respect de chaque personne.

Je voudrais terminer par une brève présentation de la *Maison machette*, 2013. Cette installation constitue l'aboutissement de sa recherche de création d'une œuvre capable de s'adresser à tous, peu importe le contexte culturel, en partant du mode de constitution et de la mise en action d'un *nkisi*. La fabrication de *Maison machette* active un lien profond entre la mémoire personnelle de l'artiste (il dit se souvenir que la première machette qu'il a vue enfant fut fabriquée en Chine), les réseaux commerciaux du monde globalisé (il est allé chercher les

---

22. L'auteur de ce dessin, élève d'école secondaire de Kinshasa, a écrit en 2000 : « Voir les gens souffrir dans un pays très riche en minerais et agriculture, voyant une mère qui sort tôt le matin avec son fils pour faire le commerce du pain. »

machettes en Chine pour les « retirer du milieu du commerce », dit-il) et les usages contradictoires, passés et présents, de la machette au Congo (défricher un champ, mais aussi tuer). La forme de l'œuvre n'est pas moins importante. « La maison - écrit-il sur une esquisse réalisée - c'est l'intimité, la sécurité, la procréation. Mais ici elle est devenue chemin, elle c'est la violence au quotidien<sup>23</sup>. »

*Maison machette* a été fabriquée à Kinshasa en pleine rue. Le geste de souder les machettes les unes aux autres, les rendant inoffensives, était déjà un rituel. *Maison machette* a été transportée au marché public où elle a été exposée. Le choix du lieu évoque le rôle ancien du marché. Au jour le plus important de la semaine de 4 jours du calendrier kongo se tenait des marchés placés sous la protection d'un puissant chef et d'un grand *nkisi* y garantissant la paix et le respect des ententes et alliances conclues.

Les réactions du public à la présence de *Maison machette* au marché Liberté de la commune Masina de Kinshasa font penser aux comportements attendus lorsqu'un *nkisi* entre en action. À l'étonnement initial et à l'inquiétude suscitée par la présence d'un contenant de pouvoirs spirituels succède le sentiment de présence d'un esprit. Il semble saisir le corps d'un jeune homme. L'esprit lui fait jurer que la machette ne servira plus jamais à tuer, que la maison sera respectée, que la paix sera préservée<sup>24</sup>. Les machettes transformées par le chalu-meau en ruines ont fait naître une maison siège d'intimité, de sécurité, de nouvelle vie.

Compte tenu du fait que le projet de cette installation accompagne Freddy Tsimba tout au long du processus de création des œuvres dont je viens de parler, il est possible de voir dans sa réalisation une sorte de clôture autorisant un nouveau départ. La succession d'œuvres composées des rebuts de la vie quotidienne ou des rebuts de la guerre peut être considérée comme mise au présent des ruines du passé comme il a été vécu par des Congolais ordinaires. Par rapport au pessimisme des

23. Freddy Tsimba (2012: 45).

24. La fabrication de la maison et son exposition ont été filmées – *Kinshasa mbokate*, Douglas Ntimasiemi et Raffi Aghedian, 2013, Sens Uniek, DL Multimedia et Antenne A.

œuvres qui donnent à voir l'échec du volet humain du projet politique et social de l'Indépendance, la *Maison machette* semble signifier que la rédemption viendrait d'une part de la prise en mains de l'avenir par les gens ordinaires. Elle viendrait aussi d'un retour créatif aux mécanismes sociaux et politiques de gestion du vivre-ensemble, celle-ci étant incarnée dans la démarche de Freddy Tsimba par le *nkisi* qui inspire non seulement la forme des œuvres mais aussi leur rapport au public local.

### Références bibliographiques

- Certeau de, Michel. 1990 [1980]. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Janzen, Jan. 2014. « Renewal and Reinterpretation in Kongo Religion » dans Susan Cooksey, Robin Paynor et Hein Vanhee (dir.), *Kongo Across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida, p. 135-147.
- Freddy Tsimba. 2012. *Légendes et saisons de métal*. Kinshasa, Le Cri éditions.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2016. « Leaving Ruins. Explorations of Present Pasts by Sammy Baloji, Freddy Tsimba, and Steve Bandoma », *African Arts*, 49, p. 6-25.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2010. *The Beautiful Time: Photography by Sammy Baloji*, New York, Museum for African Art.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2014a. « Denial and Challenge of Modernity: Suffering, Recognition, and Dignity in Photographs by Sammy Baloji », dans Ratiba Hadj-Moussa et Michael Nijhawan (dir.), *Suffering, Art and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, p. 51-74.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2014b. « Reconnaissance, mémoire culturelle et mise en circulation globale des expériences locales : démarches esthétiques et prises de position éthique de Sammy Baloji, Steve Bandoma et Freddy Tsimba », *Sensus Historiae*, 17, 4, p. 59-90.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2008. « Residing in Kinshasa: Between Colonial Modernization and Globalization », *Research in African Literatures*, 39, 4, p. 105-116.
- Kimpozo, Jacques. 2014. Éditorial, *Le Phare* (13 mai), Kinshasa, RD Congo.

- MacGaffey, Wyatt. 2014. «Meaning and Aesthetics in Kongo Art», dans Susan Cooksey, Robin Paynor et Hein Vanhee (dir.), *Kongo Across the Waters*, Gainesville, University Press of Florida, p. 176-183.
- Stoler, Ann. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton, Princeton University Press.
- Thompson, Noto (dir.). 2012. *Living as form: Socialy Engaged Art from 1991 to 2011*, Boston, MIT Press.
- Vogel, Susan. 1991. «International art. The Official Story», dans Susan Vogel (dir.), *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, Center for African Art.
- Walcott, Derek. 1992. *The Antilles. Fragments of Epic Memory*. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://poetry.rapgenius.com/Derek-walcott-the-antilles-fragments-of-epic-memory>.





# La représentation et la préservation de la pollution

## Le vivre-ensemble et ses résidus

Annie Gérin

Plusieurs artistes contemporains jettent un regard de tendance vériste<sup>1</sup> sur la pollution, la révélant sous un jour nouveau comme produit dérivé du vivre-ensemble, émanant de toute consommation et dépense d'énergie individuelle ou collective. Cette position me paraît fertile en ce qu'elle rend visible un tabou. En ce sens, elle constitue un geste à la fois pragmatique et critique.

Cet essai se penche sur les stratégies véristes développées par trois artistes canadiens, Michel de Broin, Kim Morgan et Edward Burtynsky, ainsi que par des professionnels de la conservation patrimoniale, notamment Jorge Otero-Pailos, afin de mettre en lumière les

---

1. Dans les arts visuels, le vérisme implique le constat d'une réalité dans ses ramifications politiques et sociales. Il est donc implicitement critique et se distingue ainsi du naturalisme qui caresse plutôt des visées objectives. Les artistes qui font l'objet de ce chapitre participent pleinement de cette tendance.

enjeux actuels liés à la pollution dans le contexte du vivre-ensemble. Mais d'entrée de jeu, avant de me pencher sur leur production, je tenterai une définition opérationnelle de la pollution, sur laquelle peu de recherches approfondies en arts et en sciences humaines ont été effectuées. Cette définition vise à faire ressortir la complexité des liens qui unissent pollution et société, en particulier depuis l'avènement des mouvements écologiste et de préservation patrimoniale.

Il faut d'abord distinguer la pollution de la saleté, qui, pour sa part, a été le sujet d'études en anthropologie, dont l'ouvrage bien connu de Mary Douglas, intitulé *De la souillure* (2005). Pour Douglas, les notions de saleté et de pureté permettent de faire face au désordre et au malheur, dans les sociétés archaïques comme dans les sociétés contemporaines. La saleté est ici comprise comme la matière qui se trouve « en rupture d'ordre ». Si cet aspect entre définitivement dans le concept de pollution, ces termes ne sont cependant pas équivalents. En effet, la pollution est aussi en lien avec la notion de déchet, qui a été théorisée de façon approfondie par John Scalan, dans *On Garbage* (2005). Contrairement à la souillure, qui selon Douglas est inhérente à toutes les cultures et à tous les temps, le déchet est un résidu qui apparaîtrait de façon critique au cours du processus d'industrialisation et d'urbanisation, et en deviendrait indissociable. Pour Scalan, dans les économies rurales et artisanales, presque toutes les parties d'une matière donnée étaient utilisées. Il y avait très peu de perte. L'accroissement exponentiel de déchets serait donc un corollaire de la spécialisation de la production accélérée qui limite l'utilisation des ressources à des besoins précis. En d'autres termes, toute production industrielle résulterait en la perte combinée de matière et d'énergie.

Si la perte a parfois été comprise comme symbole de prestige – dans le cas du potlatch, par exemple (Mauss, 1973 : 149-279) – les meilleures pratiques, informées par la science, tentent de réduire la production de déchets. Si ce n'est pas possible, le résidu doit alors être détruit, recyclé, ou alors caché. Dans cette conception, le déchet ne s'oppose pas simplement à la pureté, contrairement à la saleté, selon Mary Douglas. Il participe plutôt à une économie morale complexe, symbolisant l'usage maladroit, incorrect ou impropre des ressources. Le

déchets devient alors source de honte dans une société de production efficace et performante dans sa gestion des ressources.

Maintenant, afin de faire le saut du déchet à la pollution dans son acception contemporaine, une autre strate de sens doit être ajoutée. La pollution est constituée de déchet, en rupture d'ordre, dont la substance altère de manière plus ou moins importante le fonctionnement d'un écosystème, en le dégradant. Pour Adam Markham, qui a écrit une des rares histoires générales de la pollution, elle accompagne l'homme depuis sa première défécation dans un ruisseau, causant une contamination bactériologique. Elle s'accroît graduellement avec la découverte du feu et des combustibles qui polluent l'atmosphère, accélère avec l'invention de l'agriculture, qui souille les eaux et les terres, puis connaît un développement exponentiel et catastrophique depuis les débuts de la révolution industrielle et de la progression massive de l'urbanisation, notamment avec l'accroissement de la production de déchets, qui sont de plus en plus nuisibles et polluants.

La pollution serait aujourd'hui le produit le plus courant, le plus répandu de nos industries, où elle s'avère un résidu, une perte improductive, pour reprendre le terme de Georges Bataille. Puisqu'elle est la conséquence toxique, indésirable mais omniprésente des activités de production et de consommation individuelles et collectives, elle s'avère aussi nécessairement un produit dérivé du vivre-ensemble ; un résidu considéré honteux, parfois même tabou, en particulier depuis le premier Sommet de la Terre, organisé à Stockholm en 1972, par l'ONU, dans le but de définir les moyens de stimuler le développement durable à l'échelle mondiale.

Cette date peut sembler tardive. C'est que de s'inquiéter de la pollution à l'échelle globale est un phénomène récent. Avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle était plutôt perçue comme un problème local. La fumée toxique s'élevant au-dessus des cheminées d'usine, par exemple, attirait des plaintes des habitants du quartier. Il s'agit d'un fait documenté, entre autres, par le philosophe et théoricien socialiste Friedrich Engels et par l'écrivain Charles Dickens, qui revient souvent sur ce thème dans

ses romans<sup>2</sup>. La pollution est alors communément comprise comme l'envers ennuyeux et inévitable de la médaille du progrès.

Mais à cette époque, on semble trouver des solutions aux effets nocifs : la pollution devient alors un catalyseur de progrès technologique, ou encore de réformes légales ou sociales visant à améliorer les conditions de vie, particulièrement en milieu urbain. C'est principalement pour cette raison, cette interdépendance perçue entre pollution et progrès, que l'écrivain et critique d'art anglais John Ruskin, un des pionniers du mouvement de conservation patrimoniale, prônait vers 1850 la préservation de la couche de pollution agglutinée sur les bâtiments plutôt que leur restauration ou leur nettoyage. La patine qui tachait déjà les façades des villes industrielles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle était donc considérée par Ruskin comme témoignant de l'histoire collective et conférant un caractère sacré aux édifices.

Encore aujourd'hui, comme le souligne Markham, la relation à la pollution est souvent complexe et mêlée aux rêves de modernité. L'automobile, nous explique-t-il en guise d'exemple, « est une machine à caractère schizophrène. Elle s'est avérée porteuse de liberté et de progrès ; contribuant à définir à la fois l'individualisme et l'égalité, et devenant emblématique des aspirations de la société moderne, comme de ses échecs (Markham, 1994 : 45). »

Deux œuvres de Michel de Broin traduisent cette ambivalence : il s'agit de *Shared Propulsion Car* et de *Keep on Smoking*, toutes deux produites en 2005. *Shared Propulsion Car* est un *ready made* modifié, une Buick Regal 1986 achetée pour quelques centaines de dollars. Toutes les pièces jugées superflues en ont été retirées dans le but de réduire au minimum le poids de la voiture, tout en conservant son allure : le moteur, la suspension, la transmission, le système électrique.

La carrosserie a ensuite été équipée d'un ensemble mécanique constitué de quatre pédales autonomes permettant aux passagers de former un groupe autopropulseur. Une transmission a été mise au point afin de transmettre la puissance fournie par les passagers

---

2. Voir, par exemple, les trois premiers paragraphes du roman de Dickens, *La maison d'Àpre-vent*.

aux roues motrices et faire varier la démultiplication entre cyclistes et roues afin d'assurer leur accouplement progressif pour les démarrages. Capable d'atteindre une vitesse maximale de 15 km/h, cette voiture modifiée augmente la résistance à la culture de la performance à un niveau sans précédent. (de Broin, s. d. : para. 1)

*Shared Propulsion Car* pourrait sembler un simple plaidoyer pour les sources d'énergie alternatives et les modes de transports « verts », si ce n'était de l'œuvre qui lui fait pendant, *Keep on Smoking*.



FIGURE 1 © Michel de Broin, *Keep On Smoking*, 2005.

La bicyclette modifiée par l'artiste transforme l'énergie cinétique produite par le cycliste en haleine d'eau ressemblant à de la fumée. La force humaine est une source d'énergie renouvelable qui est ici recouverte par une génératrice. Celle-ci convertit l'effort physique en un courant électrique, qui active une machine à vapeur. Le nuage ainsi produit s'échappe librement dans l'atmosphère en perte improductive, qui crée par ailleurs l'impression de résidu impropre. Le moyen

de transport durable<sup>3</sup> est alors vu comme un paradoxe, comme une inversion critique de l'«écoblanchissement». Ces œuvres de Michel de Broin illustrent bien – et avec une bonne part d'ironie – la dépendance des sociétés contemporaines à l'égard des sources d'énergie, des industries et des modes de transport polluants, ainsi que les pratiques de résistance qui l'accompagnent paradoxalement.

C'est aussi dans une perspective vériste que Kim Morgan crée des impressions tridimensionnelles en latex qui capturent la suie, la poussière et des fragments de matériaux architecturaux dans leur membrane. *Skinning Place, Transforming Memory* (2004) consiste en l'empreinte de la chambre et du salon d'une maison de médecin, située dans le sanatorium abandonné de Fort San en Saskatchewan. Dans les murs de latex, on retrouve des débris de papier peint plastifié, de dentelle et de saletés de toutes sortes, qui ne semblent pas arriver à se dégrader. *Range Light Borden-Carleton*, une œuvre réalisée en 2010, est l'impression intérieure et extérieure d'un phare décommissionné, aux abords de la ville de Borden-Carleton, à l'Île-du-Prince-Édouard.

Ici aussi, ce sont la poussière et la pollution qui hantent l'espace, maintenues sur un substrat de latex, présence fantomatique de la structure laissée à l'abandon comme déchet polluant des industries maritimes sur la côte atlantique.

Le photographe Edward Burtynsky, quant à lui, met en scène de façon spectaculaire les espaces industriels, polluants et pollués, qui sont au cœur de l'économie canadienne et internationale. Sa série sur les résidus miniers, qui peut être vue sur le site *web* de l'artiste<sup>4</sup>, présente des images extraordinaires, qui sont le produit de l'extraction et du traitement des métaux. Les rouges et orangés intenses qui se déversent dans les rivières avoisinant la ville de Sudbury sont causés par l'oxydation du fer qui résulte de l'extraction du nickel et des autres métaux du minerai.

---

3. Notons que si le vélo est un moyen de transport efficace et propre, sa production en usine et son éventuelle transformation en déchet sont loin de l'être.

4. Disponible à l'adresse *web* suivante : [www.edwardburtynsky.com](http://www.edwardburtynsky.com) (consultée le 14 août 2017).



FIGURE 2 © Kim Morgan, *Range Light Borden-Carleton, PEI, 2010*

Les mines et les carrières abandonnées, les piles de pneus usagés, les champs infinis de tours de forage de pétrole et les énormes monolithes d'anciens pétroliers montrent comment les tentatives de « progrès » industriel laissent souvent un résidu sale et toxique. Leur présence est néanmoins rendue étrangement belle, par l'ouverture des images et les perspectives majestueuses, qu'on pourrait qualifier de sublime industriel, ou de sublime toxique (Peeples, 2011 : 373-392).

Le territoire représenté par Burtynsky est profondément marqué des désirs de consommation des humains, et de leur incapacité à les assumer à long terme. En effet, pour l'artiste, ces images mettent en scène le dilemme auquel fait face la société moderne : elles montrent bien le dialogue qui s'établit entre attraction et répulsion, entre séduction et peur, entre production et pollution.

Nous sommes attirés par le désir – une chance de bien vivre, et pourtant nous savons, consciemment ou inconsciemment, que le



monde est victime de notre succès. Notre dépendance sur la nature pour fournir les matériaux pour notre consommation et notre souci de la santé de notre planète nous met dans une contradiction difficile à vivre. (Burtynsky, s. d. : para. 2)

Aujourd'hui, en particulier avec le mouvement d'écologie profonde<sup>5</sup> qui naît en même temps que le premier Sommet de la Terre, les écologistes ont souvent tendance à séparer culture et nature, dans une rhétorique qui rappelle le romantisme, dans le but louable de protéger cette dernière. Cette division peut cependant avoir un effet pervers, comme l'explique le philosophe Félix Guattari dans une série de textes portant sur la notion d'écosophie, qui vise l'articulation entre elles de l'ensemble des écologies scientifique, politique, environnementale, sociale et mentale. En effet, si la pollution fait, comme nous l'avons brièvement démontré, partie intégrante de toute production dans le contexte du vivre-ensemble, alors sa négation, tout comme sa transformation en tabou, engendre une impasse dans la création de solutions productives. Guattari explique qu'« il est donc nécessaire, pour faire face aux enjeux gigantesques de notre époque, pour réorienter radicalement ses finalités, de passer d'une écologie passiviste, crispée sur la défense de l'acquis vers une écologie futuriste, tout entière mobilisée vers la création » (Guattari, 2013 : 531). À l'inverse du regard romantique, un regard vériste sur cet enjeu de société qu'est la pollution permet de l'appréhender de front.

Le domaine de la préservation patrimoniale nous permet de réfléchir autrement à ces questions. Il est d'ailleurs utile de souligner que ce mouvement et la pratique qui en découle prennent leur envol dans un contexte international<sup>6</sup> à peu près en même temps que le mouvement écologiste global, et qu'il partage avec lui un certain romantisme – le désir de défier le temps pour retrouver la forme authentique de l'objet

---

5. Arne Næss invente le terme « *deep ecology* » dans un article fondateur publié pour la première fois en 1973, « The Shallow and the Deep, Long Range Ecology Movement. A Summary ». Næss y rejette l'anthropocentrisme et l'idée que les êtres vivants puissent être classés en fonction de leur valeur respective.

6. En 1972, l'UNESCO adopte la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, dont le texte peut être consulté sur le site de l'organisme international.

préservé, comme si la souillure et la pollution ne faisaient pas partie intégrante de la vie en société et du destin des choses.

Un exemple particulièrement frappant du fantasme de l'authenticité, et de l'écart que celui-ci peut présenter avec le vécu des objets est la restauration de la chapelle Sixtine, un chantier qui a duré de 1980 à 1994. Ce grand nettoyage a eu un important retentissement auprès des historiens et amateurs d'art, révélant des couleurs et des détails atténués depuis des siècles. Après ce travail, le journaliste et essayiste canadien Robert Fulford a même affirmé que « tous les livres sur Michel-Ange devraient être réécrits » (Fulford, 1998 : C1). Il faut souligner que la restauration a beaucoup déçu. On avait en effet loué Michel-Ange pendant des siècles pour ses couleurs sombres, qui se sont soudainement révélées acidulées. Les fresques de Michel-Ange connues et aimées des visiteurs, celles reproduites dans les albums d'art, étaient marquées de pollution, une chose inévitable dans un lieu éclairé pendant des centaines d'années à la bougie.

L'écart entre le fantasme d'authenticité et la pratique des lieux se retrouve aussi au cœur d'une exposition, présentée du 26 novembre 2013 au 20 avril 2014, au Centre canadien d'architecture à Montréal : « Comment les architectes, les experts, les politiciens, les agences internationales et les citoyens négocient l'urbanisme moderne : Casablanca Chandigarh ». L'exposition documentait l'usage de complexes architecturaux modernistes situés à Casablanca et Chandigarh. Juxtaposée aux plans, maquettes et photos d'architectes, une documentation révélait aux visiteurs l'état actuel et l'utilisation réelle des lieux par ceux qui les pratiquent : cordes à linge, saletés, déchets, fissures, graffitis, toutes sortes de résidus du vivre-ensemble que les représentations culturelles ont tendance à évacuer. En effet, dans les traditions muséale et patrimoniale, on ne montre généralement que les photos prises avant l'occupation des lieux, et qui témoignent donc d'un idéal architectural plutôt que du vécu.

Cette exposition, je crois, attestait entre autres d'un intérêt grandissant de la part de chercheurs et de muséologues envers le patrimoine immatériel. Et c'est peut-être dans ce domaine qu'un regard plus complexe sur le vivre-ensemble et ses résidus polluants peut être posé.

Je pense, par exemple, à la préservation de lieux dont l'écologie a été dévastée. Il s'agit d'une pratique qui se développe au Canada en particulier autour de sites miniers, soit dans le but de reconnaître des traditions industrielles liées au développement d'une région, ou encore pour commémorer des désastres et des pertes de vie. Le Centre historique de la mine King à Thetford Mines ou celui de Springhill en Nouvelle-Écosse en sont des exemples percutants. À Springhill, les visiteurs peuvent aujourd'hui explorer le site minier où des tragédies successives – feux, explosions, émanations toxiques – ont causé des centaines de morts et ont irrémédiablement contaminé le sol et la nappe phréatique. Dans ces lieux patrimonialisés, la tension entre progrès, reconnaissance, désir et destruction dont parle Edward Burzynsky devient particulièrement évidente.

Le regard vériste des artistes évoqués plus tôt, je l'ai aussi retrouvé dans les travaux récents de l'architecte et théoricien hispano-américain de la préservation patrimoniale Jorge Otero-Pailos. En héritier de Ruskin, Otero-Pailos s'intéresse à la possibilité, voire à la nécessité, de préserver les traces de saleté et de pollution qui tachent les bâtiments et rappellent l'usage des lieux plutôt que l'idéal architectural. Son projet le plus diffusé a été réalisé dans le cadre de la Biennale d'architecture de Venise de 2009.

On avait demandé à l'architecte de faire une intervention dans le Palais des Doges, situé sur la place Saint-Marc, dont les façades extérieures avaient récemment été nettoyées et restaurées. Plutôt que de commenter l'architecture ou la restauration du lieu, Otero-Pailos a choisi de s'attaquer à un mur intérieur qui avait été négligé. Utilisant les techniques les plus récentes en nettoyage patrimonial, il a fixé la surface avec un latex liquide, et a pu ainsi décoller, comme un voile, une couche de saleté et de pollution plusieurs fois centenaire, la révélant elle-même comme produit culturel et social, digne de préservation et d'exposition.

Cet intérêt pour la préservation de la pollution a été renouvelé dans un projet plus récent, réalisé en lien avec la résidence personnelle du célèbre architecte américain Philip Johnson, construite en 1949.

Acquise par le National Trust for Historic Preservation après la mort de l'architecte en 2005, la « Maison de verre » est ouverte au public en 2007. Quelques mois plus tard, les responsables de l'espace en ont entrepris la restauration. Ils ont fait appel à Otero-Pailos concernant spécifiquement des taches de fumée jaunes incrustées dans le plâtre du plafond : Johnson était un gros fumeur. Les photos qui documentent les soirées que l'architecte donnait dans sa maison témoignent d'une époque faste, qui paraît aujourd'hui quelque peu exotique. Les coiffures bouffantes *beehive* et les montures de lunettes en corne étaient à la mode, on buvait des martinis doubles, et la cigarette était un signe de sophistication et de *sex appeal* dans les milieux intellectuels et artistiques américains<sup>7</sup>.



FIGURE 3 © Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust*, 2009

Malgré l'argumentaire d'Otero-Pailos puisant dans le domaine du patrimoine immatériel, visant à préserver les taches de fumée, et même à réintroduire l'odeur du tabac dans l'espace, la direction du

7. Une photo célèbre représente d'ailleurs Andy Warhol visitant Johnson chez lui, cigarette à la main.

musée a opté pour un retour romantique à l'idéal architectural, évacuant tant que faire se peut les traces du vécu.

Un projet a pourtant émergé en parallèle de la restauration. En collaboration avec le chimiste Rosendo Mateu et les Laboratoires Antonio Puig, un fabricant de parfums espagnol, l'architecte a produit trois senteurs architecturales qui documentent les effluves qui ont marqué la maison au cours de la vie de Johnson. La première reprend les matériaux, les colles et les vernis – dont plusieurs sont extrêmement toxiques – qui ont vraisemblablement constitué le profil olfactif de la résidence au moment où Johnson emménageait en 1949. La seconde senteur simule l'odeur d'une soirée qui aurait pu être tenue dans la maison *Circa* 1959. À ce moment-là, l'odeur des vernis et des colles s'est adoucie, elle est remplacée par celle des eaux de toilette à la mode à l'époque, la fumée de cigarette et de pipe, et des relents de nourriture. La dernière senteur serait celle de 1969. La maison a alors 20 ans d'usage. Il y a eu de l'accumulation de poussière et de moisissure, et la fumée polluante de milliers de cigarettes. Finalement, le National Trust for Historic Preservation refusa à Otero-Pailos la permission d'installer ses dispositifs odoriférants dans le site patrimonial (Otero-Pailos, 2012 : 193-211). Ce projet, qui aurait eu le potentiel d'irriter les narines, mais aussi de complexifier la compréhension d'un site bâti en lui ajoutant une dimension olfactive, est donc resté à l'état d'expérimentation.

\* \* \*

Tout comme les œuvres d'art décrites plus tôt dans cet essai, il s'ajoute cependant à un groupe de manifestations culturelles récentes qui mettent en lumière une dimension importante, même si embarrassante, de la vie contemporaine collective et individuelle : la pollution. À l'inverse du regard romantique souvent privilégié par les communautés écologistes et patrimoniales, le regard vériste que certains artistes portent sur la pollution comme produit dérivé, comme résidu indésirable mais inévitable du vivre-ensemble, permet de l'appréhender dans toute sa complexité, entrelaçant désir, progrès, honte et destruction.

## Références bibliographiques

- Bataille, Georges. 1967. *La part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Burtynsky, Edward. S. d. « Statement ». Disponible à l'adresse *web* suivante : [www.edwardburtynsky.com/site\\_contents/About/introAbout.html](http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/About/introAbout.html) (consultée le 14 août 2017).
- Centre canadien d'architecture. 2013. « Comment les architectes, les experts, les politiciens, les agences internationales et les citoyens négocient l'urbanisme moderne : Casablanca Chandigarh ». Disponible à l'adresse *web* suivante : [www.cca.qc.ca/fr/evenements/3338/comment-les-architectes-les-experts-les-politiciens-les-agences-internationales-et-les-citoyens-negocient-lurbanisme-moderne-casablanca-chandigarh](http://www.cca.qc.ca/fr/evenements/3338/comment-les-architectes-les-experts-les-politiciens-les-agences-internationales-et-les-citoyens-negocient-lurbanisme-moderne-casablanca-chandigarh) (consultée le 14 août 2017).
- de Broin, Michel. S. d. « Shared Propulsion Car ». Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://micheldebroyin.org/fr/shared-propulsion-car> (consultée le 20 janvier 2016).
- Dickens, Charles. 1979. *La maison d'Âpre-vent*, Paris, Gallimard.
- Douglas, Mary. 2005. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte.
- Engels, Friedrich. 1960. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, Paris, Éditions sociales.
- Fulford, Robert. 1998. « Observer : The Beauty of the Renaissance Masters Is Restored in Italy », *Globe and Mail* (11 février), C1.
- Guattari, Félix. 2013. *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes.
- Markham, Adam. 1994. *A Brief History of Pollution*, Londres, Earthscan.
- Mauss, Marcel. 1973. « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 149-279.
- Næss, Arne. 1973. « The Shallow and the Deep, Long Range Ecology Movement. A Summary », *Inquiry*, 16, 1-4, p. 95-100.
- Otero-Pailos, Jorge. 2012. « An Olfactory Reconstruction of Philip Johnson's Glass House Interior » dans Joanna Merwood-Salisbury et Lois Weinthal (dir.), *After Taste : Expanded Practice in Interior Design*, New York, Princeton Architectural Press, p. 193-211.

Peeples, Jennifer. 2011. « Toxic Sublime: Imaging Contaminated Landscapes », *Environmental Communication*, 5, 4, p. 373-392.

Ruskin, John. 1980. *Les sept lampes de l'architecture*, Paris, Presses d'aujourd'hui.

Scalan, John. 2005. *On Garbage*, Londres, Reaktion.

UNESCO. 1972. « Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel ». Disponible à l'adresse *web* suivante : [whc.unesco.org/fr/conventiontexte](http://whc.unesco.org/fr/conventiontexte) (consultée le 14 août 2017).

# Préfiguration d'un art du *care*

## L'art écologique pour modèle

Bénédicte Ramade

S'il n'existe pas encore officiellement d'art du *care* ou de *care* artistique qui ferait écho à cette philosophie éthique américaine apparue au début des années 1980 et depuis lors développée en Amérique du Nord et en Europe, les pratiques artistiques de la sollicitude (art thérapeutique, activisme des années Sida, défense des droits de l'homme) pourraient implicitement en constituer le socle, en raison principalement de leurs dimensions humaniste, altruiste et réhabilitatrice. J'avancerai que l'art écologique répond aussi en tous points aux caractéristiques de cette éthique et philosophie du souci des autres, prodiguant tant ses bienfaits aux individus qu'à la nature. En analysant une performance que Mierle Laderman Ukeles réalisa en 1976, entre revendication écoféministe et action sociale, il sera fait la démonstration qu'elle implique une sollicitude et une solidarité répondant en tous points aux principes du *care*. Des principes qui se retrouvent également dans une des réalisations de Patricia Johanson, autre membre de l'art écologique américain, analysée ici dans cette même perspective du *care*. L'objet de cet article sera de démontrer que nombre des problématiques



auxquelles répondent ces œuvres, ainsi que leurs effets, s'accordent précisément aux principes fondamentaux de l'éthique philosophique du *care*, depuis des impératifs de soin jusqu'au devoir de responsabilité envers la communauté et la nature, jusqu'à la réforme des principes de pouvoirs et de domination. Ainsi, il serait envisageable de postuler les schémas d'un art du *care* qui engloberait à la fois la dimension humaine et environnementale en réponse à la souffrance d'un groupe social ou d'un quartier, par la promulgation de « soins » artistiques inattendus améliorant considérablement la qualité de vie.

## 1. Qu'est-ce que l'art écologique américain ?

Aux États-Unis à partir du milieu des années 1960, les pratiques inédites d'artistes comme Alan Sonfist, Patricia Johanson, les époux Harrison ou Mierle Laderman Ukeles (pour ne citer que les pionniers) ont mis en œuvre une formulation artistique d'un devoir écologique. Ces premières intuitions ont connu des développements tels qu'un mouvement a pu implicitement se former au fil des années 1970 sous le patronyme d'art écologique, sans que celui-ci fasse toutefois école ou rencontre une fortune critique significative, bien au contraire<sup>1</sup>. La dénomination reste floue (presque indéterminée), mais faute d'avoir jusqu'ici trouvé un terme qui articule entre elles les dimensions scientifiques, politiques, sociales et sociétales comme l'induit l'adjectif écologique, c'est celui-ci que j'utiliserai. Qu'il soit question d'un jardin élaboré en plein Manhattan, au nord de Soho, par Alan Sonfist entre 1965 et 1978, de cent cinquante dessins réalisés en 1969 par Patricia Johanson projetant des aménagements paysagers à partir des besoins de nature des communautés ou de problèmes environnementaux à résoudre, de fermes portatives mises au point par les époux Har-

---

1. *Ecological art* devient fréquemment *Eco-art* dans la littérature américaine. De même, on peut lire celui d'*Ecovention*, néologisme d'Amy Lipton et Sue Spaid contractant l'écologie avec l'intervention. *Environmental art* constitue également une appellation assez confuse mais relativement répandue. Tout cela sans compter les assimilations à toutes les pratiques « naturalistes ».

raison entre 1970 et 1975, ou d'un manifeste écrit en 1969 par Mierle Laderman Ukeles revendiquant les tâches ménagères comme parties d'un écosystème contemporain, ces projets, qui étaient alors aussi symboliques que pragmatiques, mettaient en place les enjeux de cet art particulier.

En polarisant leurs « réponses » artistiques sur des faits et des conditions essentiellement écologiques et selon des approches nourries de méthodes scientifiques, les écoartistes se sont pourtant marginalisés par rapport aux débats esthétiques contemporains du *Land art*, mouvement plus connu avec ses interventions paysagères, sans portées réhabilitatrices à l'instar des installations temporaires de Christo ou de Richard Long. De plus, bien qu'appliquant des principes écologiques, ils ne correspondaient pas aux engouements médiatiques pour un retour à la nature<sup>2</sup>. L'art écologique est un art profondément utilitaire et relationnel, écologique sans être militant, qui déstabilise les conventions analytiques et critiques d'usage en prenant le contrepied de l'autonomie de l'art prisée des modernistes dont les effets se ressentent encore dans la poussée du *Land art*. L'art écologique n'a ainsi pas reçu la reconnaissance de ses travaux pourtant innovants sur le plan scientifique, social ou sociétal. Ce n'est qu'à partir des années 1980, après plus d'une décennie de créations discrètes mais résolument singulières et pertinentes, que ses représentants ont commencé à réaliser des aménagements urbains et des pratiques publiques monumentales (tant en termes de superficie que de temporalité), au service d'une écologie urbaine, d'une nature des villes, en cultivant le concept d'interdépendance entre ces milieux et les habitants qui les jouxtent. L'art écologique a donc connu une seconde phase de développement centrée sur la réhabilitation de zones urbaines ou périurbaines écologiquement dysfonctionnelles au chevet desquelles les artistes avaient été appelés à exercer concrètement leur expertise réhabilitatrice.

---

2. En pleine vague « *Flower Power* », appelant avec candeur à une plus grande osmose de la société avec la nature et accompagnée d'un engouement médiatique pour la cause environnementale naissante et exaltée, l'attitude posée et scientifique des membres de l'art écologique, qui n'avaient aucune empathie romantique pour un quelconque retour à la terre, s'avéra plutôt anachronique.

## 2. Qu'est-ce que le *care* ?

Cette éthique du « souci des autres », pour reprendre la tentative de traduction du terme anglais *care* dans un ouvrage français fondateur, s'arrime aux notions de sollicitude (particulièrement envers des individus déconsidérés par la société), d'interdépendance, de prise en charge de la vulnérabilité humaine, tout en développant la revalorisation de tâches longtemps pensées comme secondaires à l'instar des activités domestiques (Laugier, Molinier et Paperman, 2009). Le *care* répond d'une logique de responsabilité, de soin, de solidarité, ancrée dans le localisme et la quotidienneté comme contextes primordiaux, et il entretient un lien primordial à l'idée de communauté (Paperman et Laugier, 2011). C'est précisément au cours des années 1980 (les mêmes que pour le développement de l'art écologique) que les théories du *care*, et notamment celles de Carol Gilligan, ont commencé à être publiées et discutées. La concordance ne peut être fortuite. Que ce soit la *Voix différente* exprimée par Carol Gilligan, en 1982, ou les activités réparatrices analysées dans le *Monde vulnérable* de Joan Tronto près d'une décennie après en 1993, deux des auteures principales des théories du *care*, les facteurs sont nombreux à concorder avec les principes de l'art écologique ainsi que le démontre cette première et très simple contextualisation que fait Brugère en préambule de son livre :

Ce n'est donc pas un hasard si l'éthique du *care* est apparue dans l'Amérique de Reagan. À la célébration de l'individu entrepreneur, intéressé à posséder toujours davantage dans une société de marché autorégulée, elle vient rappeler que les croisades conquérantes des uns ne sont possibles que parce que d'autres, des femmes, mais aussi des gens qui ont besoin d'un gagne-pain, des migrants, se portent garants des tâches de soin (des enfants, des personnes âgées, des individus entrepreneurs, etc.). (Brugère, 2011 : 4)

À quoi j'ajouterai l'exploitation de la nature, celle des ressources naturelles, grandement visées par les politiques libérales du président Reagan, mais aussi cette nature « normale », celle des espaces urbains, des terrains vagues, des zones d'habitats concentrés. S'il est d'usage que le *care* s'applique à l'humain, la notion a été étendue à la nature et

à l'environnement sous l'impulsion de Joan Tronto (1993), domaines se retrouvant, sous l'effet de la crise écologique, en situation de grande vulnérabilité. « Ces éthiques, initialement féministes, se sont révélées plus largement un projet de société. » (Laugier, 2012 : 9) Et l'auteure de poursuivre :

Elle peut alors être étendue au non-humain : la vulnérabilité animale, mais aussi celle de tout ce qui dans la nature est fragile, à protéger – la biodiversité, la qualité de l'eau, etc. La découverte de la vulnérabilité, sa centralité, met en évidence l'interdépendance : de l'homme, de l'animal, de l'environnement (Laugier, 2012 : 11).

J'aimerais montrer combien cet art du soin et de la rééducation de milieux naturels que mettent en œuvre Mierle Laderman Ukeles et Patricia Johanson, notamment, constitue une forme d'art du *care*, une pratique du lien durable qui ne tient en rien au mirage institutionnel d'une esthétique dite relationnelle<sup>3</sup>. Ces pratiques interviennent dans des lieux naturels ordinaires et au cœur de situations sociales banales. Elles ne fonctionnent pas sur le mode de la réaction traumatique à un événement catastrophique survenu dans un cadre naturel exceptionnel. L'art écologique est caractéristique des milieux de développement du *care* – une nature banale de centre-ville ou de terrains vagues –, de cette éthique des conditions ordinaires ; c'est un art qui a les deux pieds dans le réel et le quotidien. Par ses qualités empiriques, expérimentales, ses apports scientifiques, sa nature sociale articulant coresponsabilité et interdépendance, l'art écologique incarne véritablement un art du *care* qu'il faut documenter à partir d'études de cas.

---

3. Cette esthétique a été pensée et développée par Nicolas Bourriaud en France au cours des années 1990 et synthétisée dans l'ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998). Elle s'appuie sur un lien développé avec le public par des œuvres au sein d'institutions artistiques (galeries ou musées). Cette interaction se déroulant dans le milieu artificiel qu'est le musée ou la galerie d'exposition, dégagé des contingences du quotidien, ne correspond en rien à la réalité de terrain de l'art écologique. Cependant, la formulation a pu conduire à des amalgames fâcheux.

### 3. Le cas de Patricia Johanson

L'exemple de l'activité de Patricia Johanson est particulièrement convaincant<sup>4</sup>. En 1981, la ville de Dallas fit appel à cette artiste après qu'un des responsables du musée des beaux-arts ait vu quelques-uns des dessins datant de 1969 réalisés dans le cadre d'une commande de projets de jardins écologiques pour le magazine *Maison & Jardins*. Johanson avait alors proposé des aménagements en formes de plantes ou d'animaux aidant à purifier l'eau, à accroître les ressources en nutriments, à protéger des espèces en danger, entre autres possibilités. À Dallas, il s'agissait d'agir concrètement pour la première fois, sur un site naturel corrompu par les eaux de ruissellement. Le milieu humide originel s'était transformé en marécage nauséabond au fil des années. Johanson, après avoir établi un montage complexe impliquant le musée des beaux-arts ainsi que le musée d'histoire naturelle (manière de légitimer son action sur le plan scientifique), mit en œuvre un projet de parc public destiné à résoudre l'érosion des berges du plan d'eau central et d'en rétablir la salubrité. La zone avant l'arrivée de Johanson était réputée infréquentable, évitée par les usagers alors même qu'elle est entourée des principaux musées du centre-ville. Élaborant son design à partir de la forme de deux espèces végétales endémiques du Texas, Johanson construisit une zone humide pourvue de systèmes de filtrations végétaux si efficaces que peu de temps après sa complétion en 1986, elle attira des espèces d'oiseaux migrateurs depuis longtemps disparues de la faune épisodique de Dallas.

La restauration écologique des lieux s'accompagna d'une réhabilitation sociale, d'une restauration du lien au lieu et, en conséquence, de la création d'un sentiment de communauté et de l'activation d'une logique de responsabilité des visiteurs. Le jardin réveilla un usage des lieux mus en zone récréative axée sur l'observation de la nature et la mise en visibilité d'une nature non spectaculaire, mais essentielle au bien-être. Ce projet est l'un des plus concluants du corpus de Patricia Johanson, dédié au soin réparateur d'un écosystème particulièrement

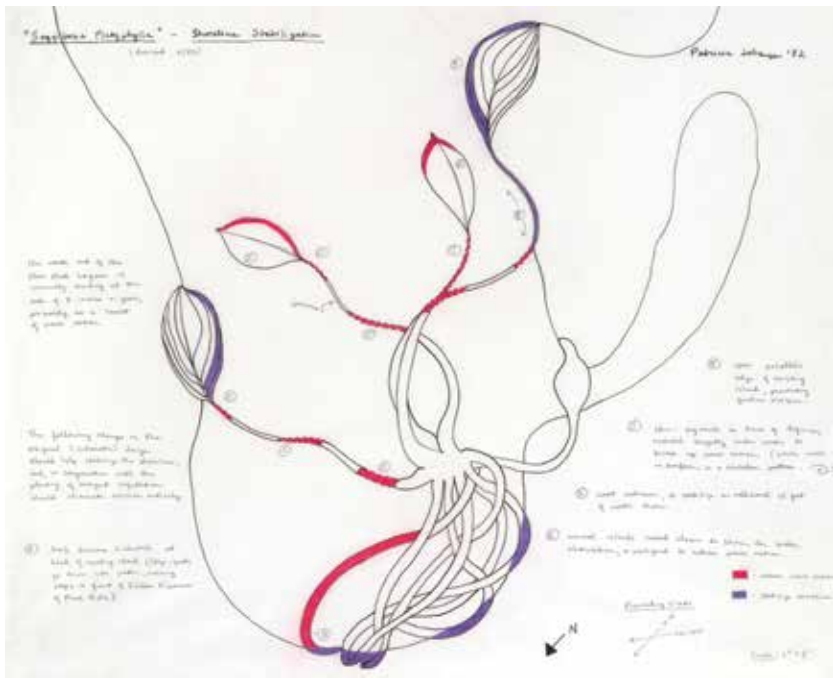
---

4. Je fonctionnerai ici de manière pragmatique, au cas par cas, dans une logique qu'appliquent également les théoriciens du *care*.



**FIGURE 1** Patricia Johanson, *Dallas Pteris Multifida Bridges*, Overview, 1982-1989, collection de l'artiste, © Patricia Johanson

endommagé et répondant d'un intérêt tant public qu'écologique, une solidarité plurielle en quelque sorte. Cependant, le projet reste peu connu du public (autre que celui de proximité) et son analyse critique est relativement superficielle, car elle n'intègre pas le fonctionnement du parc, s'arrêtant à son aspect sans prendre en compte sa durée. Il s'agit là d'une incompréhension typique de la critique et des historiens à l'égard de ces œuvres. La nature organique et saisonnière de l'œuvre n'a rien d'anecdotique, elle est même centrale. Cependant, les commentateurs n'en font jamais cas. Ils observent et analysent l'œuvre *per se*, selon des conditions « idéales » atemporelles, ce qui alimente un contresens persistant de l'art écologique. Pour pallier à la superficialité des approches, il faudrait consacrer des observations longitudinales aux aménagements dont l'histoire de l'art n'est pas vraiment coutumière. L'œuvre de Johanson, localiste par essence, peina ainsi à sortir des colonnes de la presse régionale, pour toucher une plus large attention par son exemplarité. En raison de la condition subalterne de ce site (un écosystème urbain sans caractéristiques particulièrement remarquables), cette nature n'avait aucune chance d'être prise



**FIGURE 2** Patricia Johanson, *Shoreline Stabilization Dallas Lagoon*, 1982, collection de l'artiste, © Patricia Johanson

en compte esthétiquement, trop éloignée des canons des esthétiques environnementales arc-boutées à la notion de *wilderness*, cette nature sauvage exceptionnelle qui caractérise l'Amérique. En effet, nombreux ont été les développements de l'esthétique environnementale à s'ancrer dans une vision de la nature intacte et du paysage sauvage, même si les besoins sont aujourd'hui davantage ceux d'une société urbaine, d'une interrelation à l'environnement plus qu'une perception de la nature. Les positions de chercheurs qui composent ces esthétiques et éthiques environnementales<sup>5</sup> restent majoritairement appliquées à un terrain très théorique chevillé aux valeurs intrinsèques et d'usage de la nature. L'art écologique, dont on pourrait penser qu'il serait l'extension directe de cette esthétique, ne s'y concrétise pourtant nul-

5. Je pense ici aux travaux d'Allen Carlson et Holmes Rolston III (2008).

lement. Dans le cas de l'œuvre de Patricia Johanson, considérer son projet dans la perspective des devoirs et des responsabilités du *care* de la nature conduit à réévaluer la démarche, longtemps perçue comme un peu simpliste en raison de son *design* littéral (au sens de naïf) en forme de plantes de la région. De plus, nous le verrons avec le cas de Mierle Laderman Ukeles, lorsqu'une œuvre est bien intentionnée, elle embarrasse la critique qui a tendance à esquiver l'analyse de l'œuvre au profit d'un simple récit anecdotique de ses actions.



**FIGURE 3** Patricia Johanson, *Sagittaria Platyphylla Bullrush*, 1982-1989, collection de l'artiste, © Patricia Johanson

#### 4. L'exemple de Mierle Laderman Ukeles

L'autre exemple, qui constituerait selon moi le paradigme d'un art du *care*, est celui que compose la démarche artistique de Mierle Laderman



Ukeles. Dès la fin des années 1960, celle-ci rédige un manifeste de l'entretien (ou de l'art ménager, la traduction est ici délicate), un *Maintenance Manifesto* destiné à une exposition intitulée *Care* (1969)<sup>6</sup>. Elle y explique chercher à transformer sa nouvelle condition de mère au foyer en art et, par extension, à transformer l'entretien au sens large de la tâche en un nouveau médium artistique. Tout au long des années 1970, elle va s'employer à mettre en lumière le rôle absolument essentiel du personnel de maintenance, qu'il soit d'ordre domestique ou au sein d'une entreprise. Entre 1973 et 1976 au cours de treize performances, Ukeles aura à cette fin nettoyé, lessivé, frotté, balayé les rues de Soho, des musées, des galeries qui l'invitaient, faisant ainsi la promotion de son art ménager critique. Elle aura également interrogé des personnes sur leurs habitudes de ménage, des entrevues qui ont été enregistrées dans les *Maintenance Art Tapes* (Butler : 210).

*I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976) exerce une logique de reconnaissance du « petit personnel » habituellement invisible aux yeux des autres salariés, afin d'assimiler tout un bâtiment à un écosystème dont la présence de chaque élément est comprise dans un principe d'interdépendance. Cet exemple est, à mon sens, le plus symptomatique de l'œuvre d'Ukeles, et pose les bases d'une approche relevant du *care*. L'analyse critique des hiérarchies, la pensée d'un devoir individuel au service de la société et non plus d'une nature éloignée du quotidien constitue le substrat de *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* réalisée en 1976 à New York dans une antenne du Whitney Museum of American Art située au siège de la Chemical Bank en plein quartier financier. Cette performance était au diapason des mobilisations citoyennes de l'époque affirmant le pouvoir politique d'une seule personne, une actualité qui reste patente. Pendant six semaines, l'artiste réussit à mobiliser 300 employés chargés de l'entretien du bâtiment. Tous contribuèrent à sa performance artistique, consacrant une heure de leur temps de travail à « performer » l'art de l'entretien (*Maintenance art*) de Mierle Laderman Ukeles.

---

6. Pour *Care*, l'artiste voulait installer dans un musée des conteneurs de déchets, d'air, d'eau et de terre pollués de New York, afin de les recycler et de les purifier avec le concours de scientifiques.

L'artiste leur avait en effet proposé de convertir ce temps en œuvre d'art : pendant qu'ils effectuaient leur routine de travail, ils arboraient un *badge* précisant qu'ils étaient en train de faire du *Maintenance art*, un message qui permettait de valoriser leurs tâches plutôt ingrates. L'étrangeté de la revendication sur le *badge* instaura le plus souvent un dialogue avec les autres employés de l'immeuble, les agents d'entretien se transformant alors en médiateurs de leur propre fonction. Chaque jour durant six semaines, l'artiste elle-même se rendait sur ce lieu de travail et suivait ces employés, faisait le ménage, recueillait des témoignages et prenait des photographies (environ 700). Elle se livrait à une routine de travail afin de pénétrer en profondeur l'organisation de la firme, une position qui témoignait de la sincérité d'Ukeles, de son empathie, mais aussi de sa légitimité en tant que femme au foyer. Dans sa logique du *care*, les personnes responsables de l'entretien occupaient un rôle crucial, mais invisible (Kwon, 1997 : 17). Son action cherchait à matérialiser leur pouvoir puisqu'en cas d'une cessation de leur activité, le bâtiment et son fonctionnement en auraient été grandement affectés. Au terme de son action artistique, chaque participant se voyait remettre un certificat en échange d'un portrait photographique polaroid accroché dans le grand hall d'entrée de l'immeuble d'affaires dont un petit espace était dévolu aux activités du musée. Le mur se chargea progressivement des visages de ces employés habituellement cachés, révélant les rouages d'un système qui méprise leur travail et s'emploie plutôt à en occulter l'existence par des horaires de travail nocturnes ou décalés. À la manière du mur récompensant les employés du mois dans la culture entrepreneuriale américaine, le mur d'Ukeles révéla les identités de ceux qui assuraient le bon fonctionnement du bâtiment et ainsi de ses activités financières. Cette reconnaissance sociale concernait bien l'écologie dans la logique de l'artiste qui assimilait la structure physique et hiérarchique du lieu à un écosystème, démontrant implicitement les principes vitaux d'interdépendance et rejoignant en cela les thèses de l'écologie sociale en plein développement à l'époque<sup>7</sup>. De plus, cette conception croisait la

---

7. Murray Bookchin est l'un des premiers à développer les principes d'une écologie sociale à partir notamment de la notion d'habitat. Voir Vincent Gerber (2013).

logique de l'écoféminisme balbutiant dont l'analyse des systèmes de hiérarchie, de domination, d'exploitation et de genre trouvait dans la nature une parfaite symétrie<sup>8</sup>. En un sens, les prémices d'une pensée du *care* étaient synthétisées dans le contexte de cette œuvre. Cependant, à la différence du syndrome NIMBY<sup>9</sup> alors contemporain et lié aux logiques du *care*, Ukeles n'activa pas le registre de la dénonciation spectaculaire. Son action artistique n'a pas eu recours aux mécanismes de la revendication bruyante, vindicative, et les employés n'étaient pas poussés à manifester avec éloquence. Au contraire, ils étaient invités par l'artiste à considérer une heure de leur temps de travail habituel, comme de l'art. Les répercussions de l'œuvre furent donc moindres. Sa performance *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* passa d'autant plus inaperçue que, de par sa durée (conforme au principe de sincérité profonde se démarquant d'un spectacle ponctuel qui distingue l'art écologique), elle s'adressait plus difficilement à un public autre que celui des usagers.

- 
8. Le terme « écoféminisme » fut relevé dans un premier temps dans les écrits de la Française Françoise d'Eaubonne dès 1972, comme le précise Anne-Line Gandon (2009 : 5) : « L'écoféminisme de Françoise d'Eaubonne soutient que la révolution féministe est nécessaire à la révolution écologique, puisque c'est la domination des hommes sur les femmes et la nature qui fait la crise environnementale qui se résume, selon elle, en deux fléaux, soit la surpopulation et l'agriculture intensive. Ainsi, l'écoféminisme prend le risque d'assimiler les femmes à la nature, mais pour mieux dénoncer la domination masculine. » Le courant écoféministe américain s'est développé à partir d'idées similaires à celle de Françoise d'Eaubonne autour de trois auteures marquantes : Susan Griffin, Mary Daly et Carolyn Merchant.
9. De 1976 à 1978, l'opinion publique découvrit que des habitants de Niagara Falls dans l'État de New York avaient été affectés par la contamination chimique des sous-sols de leur quartier résidentiel, une pollution massive (des cas de fausse couche et de malformations fœtales ont été attestés) due à la compagnie Hooker, firme peu scrupuleuse des règles de stockage des produits hautement toxiques. La fronde contre les promoteurs immobiliers, les entrepreneurs et les autorités fut menée et incarnée par une mère de famille, Lois Gibbs, et le scandale du Love Canal déclencha le mouvement de protestation citoyen qualifié de syndrome NIMBY acronyme de *Not In My Back-Yard*, littéralement en français : « pas dans ma cour » que l'on peut rapprocher des enjeux de l'environnementalisme local appelé encore localisme.

Sans entretien, l'activité d'une entreprise, d'un bâtiment ou d'un organisme est mise en péril, la solidité du système capitaliste reposant, aux yeux d'Ukeles, sur ses éléments constituants les moins valorisés. Ukeles invite par cette œuvre à penser une réforme des principes de pouvoirs et de domination, des devoirs de responsabilité, et de valorisation de l'interdépendance, et ce, dès 1976 avec ce projet auquel collaborèrent 300 employés subalternes. Par un exercice de consultation, de prise de vue photographique, et d'affichage dans le hall de ce travail de recollement, cette mise en visibilité redonne un pouvoir symbolique aux employés subalternes. Selon moi, le lien avec la pensée du *care* et ses aspirations sociales relève du paradigme tant elles sont concordantes.

## 5. Préfiguration d'un art du *care*

Le *care* permet de penser différemment (et j'aurais tendance à dire, à mieux penser) les actions de l'art écologique, auquel sont rattachées les œuvres de Patricia Johanson et de Mierle Laderman Ukeles, des corpus qui mêlent interdépendance écologique et humaine, assimilant la ville à un écosystème à partir duquel repenser les existences. Elles ne sont pas dans une résolution spectaculaire et monumentale, agissant à des échelles « normales », travaillant à la réfection concrète et symbolique de lieux et de situations. Elles restaurent autant un écosystème qu'elles rendent leur estime aux éléments de cet écosystème, qu'ils soient naturels ou humains. C'est en cela qu'elles définissent un art du *care*.

L'art écologique s'est intuitivement inscrit dans le développement d'une écologie sociale sans revendiquer une position politique ; il ne raisonne pas suivant les normes d'un activisme médiatique, il ne proteste pas, il travaille concrètement pour le bien d'un site et sa population relative. Comme les artisans du *care*. La popularisation de l'écologie et de l'environnementalisme comme sujet et préoccupation n'a pas vraiment servi à la reconnaissance de l'art écologique. Celui-ci est dépendant du milieu à l'égard duquel et dans lequel il agit : il est donc difficile d'en tirer des généralités, comme ce l'est également au sujet du *care*, cette

éthique du cas particulier. Le *care* a croisé les mêmes difficultés si l'on en croit ses thuriféraires. Il est intrinsèquement difficile de concilier la nécessité universaliste d'une œuvre et d'un message, aux impératifs microscopiques du terrain. Longtemps, le *care* semble avoir pâti des mêmes effets avant qu'il ne prenne un nouvel essor dans les années 2000 sous l'impulsion de nouveaux cadres de pensée (Bourgault et Perreault, 2015). De plus, l'art écologique cultive la rigueur scientifique et la prudence apolitique comme pare-feu aux lectures vulgarisatrices et à l'instrumentalisation des réalités politiques, une neutralité et une attitude acritique qui ont certainement été jugées comme des fautes dans le cadre de l'environnementalisme. Le *care* a longtemps entretenu cette indépendance afin de ne pas être qu'une sous-catégorie éthique.

Parce qu'il ne cultive pas l'anecdote émotive et qu'il est plutôt enclin à composer une approche positive, optimiste et toujours soucieuse de ne pas condamner ou mettre en défaut le spectateur ou l'usager des œuvres, l'art écologique a dérouté la critique et le public. Il est un art du développement durable, prosaïque, besogneux, non spectaculaire, proposant parfois une expérience esthétique décevante car banale ou modeste, assumant (avec un peu de naïveté, il faut le reconnaître) ses bonnes intentions. En cela, il rejoint la discrétion besogneuse des travailleuses du *care*. Autant de positions éthiquement irréprochables, mais artistiquement peu éloquentes qui ont fait glisser les pratiques de cet art dans la marginalité critique puis historique. De plus, les bons sentiments s'exposent mal car il est difficile de rendre compte de telles œuvres en exposition.

L'art écologique partage notamment une caractéristique avec le *care*, la nécessité de réinsuffler du collectif et du bien public dans une pensée postmoderne survalorisant l'interprétation individuelle. Ces pratiques récréent du lien, réinsufflent un altruisme écologique par le biais d'écosystèmes brouillés autour desquels les artistes élaborent un principe de solidarité active avec la population alentour. Le *care* et l'art écologique ont été principalement développés par des femmes, les pratiques du soin, notamment dans des situations du quotidien, incombant le plus souvent aux femmes ainsi que leur incombe originellement l'entretien de la terre, comme le symbolise l'incarnation de la terre par une déesse (Gaïa). Bien sûr, le souci d'autrui n'est pas le souci de la

nature, mais si l'on adhère aux positions de Catherine Larrère, les deux doivent être liés : « On se rend compte qu'il ne s'agit pas nécessairement de quitter le monde humain pour aller dans d'autres mondes (animal ou naturel), mais plutôt de prendre conscience que, dans notre monde humain, nous avons également relation à des non-humains. » (Larrère dans Burgat et Nurock, 2013 : 15) Une réflexion que Sandra Laugier développe : « S'il y a une articulation possible entre *care* et environnement, ce sera de façon pragmatique, et non métaphysique, dans la reconnaissance ordinaire de nos dépendances et de nos responsabilités. » (Laugier dans Burgat et Nurock, 2013 : 177). Cette dimension du cas par cas pragmatique constitue un terrain éloquent quant à l'élaboration d'une éthique de l'interdépendance à laquelle contribue l'art écologique en étant bien plus qu'une illustration.

\* \* \*

L'analyse de l'art écologique à l'aune du *care* permet de dégager de nouvelles perspectives théoriques capables d'évaluer les conditions de responsabilité et les valeurs altruistes qui sédimentent ces pratiques méconnues, tandis que le *care* se voit doté d'une expression artistique. L'art écologique des pionnières Patricia Johanson et Mierle Laderman Ukeles retrouve une actualité dans le cadre de cette relecture qui offre à ce mouvement artistique discret une résolution esthétique tout en définissant les fondements d'un véritable art du *care*.

### Références bibliographiques

- Bachelart, Dominique. 2009. « Anthropologie du sensible : apport de l'éthique de la sollicitude à l'égard du monde "non-humain" », *Éducation Relative à l'Environnement*, 8, 9, p. 35-55.
- Bourgault, Sophie et Julie Perreault (dir.). 2015. *Le care. Éthique féministe actuelle*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- Brugère, Fabienne. 2011. *L'éthique du « care »*, Paris, Presses universitaires de France.
- Burgat, Florence et Vanessa Nurock (dir.). 2013. *Le Multinaturalisme, Mélanges à Catherine Larrère*, Marseille, Éditions Wildproject.

- Butler, Cornelia (dir.). 2012. *From Conceptualism to Feminism, Lucy Lip-pard's Numbers Shows 1969-1974*, Londres, Afterall Books.
- Garrau, Marie et Alice Le Goff (dir.). 2010. *Care, justice et dépendance – Introduction aux éthiques du Care*, Paris, Presses universitaires de France.
- Gilligan, Carol. 2008 [1982]. *Une voix différente. Pour une éthique du care*, traduit par Annick Kwiatel et Vanessa Nurock, Paris, Flammarion.
- Johanson, Patricia. 1992. *Art and Survival. Creative Solutions to Environmental Problems*, catalogue d'exposition, Vancouver, Galerie Women Artists Monographs.
- Kwon, Miwon. 1997. « In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the “ White Cube” », *Documents*, 10, p. 15-18.
- Laugier, Sandra. 2012. *Tous vulnérables? Le care, les animaux et l'environnement*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Laugier, Sandra, Pascale Molinier et Patricia Paperman (dir.). 2009. *Qu'est-ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Paperman, Patricia et Sandra Laugier (dir.). 2011. *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris, Éditions des hautes études en sciences sociales.
- Tronto, Joan, 2009 [1993]. *Un monde vulnérable*, traduit par Hervé Maury, Paris, La Découverte.

# Vivre-ensemble et féminismes en art actuel

## Le cas des collectifs les Fermières Obsédées et Women With Kitchen Appliances

Marie-Claude Gingras-Olivier

Suivant l'hypothèse que « la notion de vivre-ensemble a le potentiel de nous amener à dépasser les visions simplificatrices de la diversité<sup>1</sup> » j'exposerai de quelle manière les collectifs québécois les Fermières Obsédées (F.O.) et Women With Kitchen Appliances (WWKA) offrent de nouvelles formes de représentation, d'autodétermination et d'expérimentation des sujets – par le biais de l'art –, dans le milieu artistique comme dans l'espace public<sup>2</sup>. À partir de l'analyse des per-

---

1. Tiré de l'appel à contribution de Lamoureux et Uhl et repris dans l'introduction du présent ouvrage.

2. Pour ce faire, je m'inspirerai principalement du quatrième et dernier chapitre de mon mémoire de maîtrise intitulé *Fermières Obsédées et Women With*



formances *Le marché du zombie*, réalisée par les F.O. (2014) et « les certifications de cuisines » menées par les WWKA (2004 à 2008), et en m'appuyant sur l'expertise des artistes interrogées par le biais d'entrevues<sup>3</sup>, je vais montrer, entre autres, la manière dont elles critiquent et déconstruisent certains stéréotypes de genre et certaines catégories sociales normatives. J'observerai également la capacité des actrices à se penser avec les autres, à travers le collectif, tout en relevant quelques tensions qui émanent de ces expériences artistiques du vivre-ensemble.

## 1. Art et féminisme dans le troisième millénaire

Les femmes artistes furent très visibles au cours de la décennie 1970, au Québec, en raison de leur engagement au sein des luttes féministes (Francine Larivé, Le groupe mauve, Judy Chicago, Lise Nantel et Marie Décary, etc.). Ces dernières ont pris l'initiative – et ce, même avant les années 1970 – de monter de nombreuses expositions collectives, tel qu'en témoigne *Femmes artistes: la conquête d'un espace (1900-1965)*, présentée au Musée national des beaux-arts, en 2009 (Beaudry, 2014 : 7). Depuis, les nombreuses artistes, historiennes et théoriciennes qui ont investi le champ de l'art – par le biais d'expositions collectives et de création de lieux autonomes – ont contribué à modifier les pratiques artistiques et le milieu de l'art depuis une posture féministe – elle-même créative – qui permet d'imaginer le changement social. L'expression des subjectivités féministes s'incarne, aujourd'hui, au sein du vivre-ensemble, par l'autodétermination du genre et de la sexualité (Butler, 2005 ; Dorlin, 2008), les approches intersectionnelles (Dorlin, 2008 ; Fassin, 2005 ; Leduc et Riot, 2011), les perspectives queers et les savoirs situés (Bourcier, 2006 ; hooks, 1990 ; Zitouni, 2012), par exemple.

---

*Kitchen Appliances: Le collectif comme espace dialogique de l'art actuel et de la troisième vague féministe au Québec* (2015).

3. Les entrevues furent réalisées auprès des collectifs F.O. et WWKA, de professionnelles de l'art – Marie-Ève Charron, Marie Fraser et Thérèse St-Gelais – et de spectateurs et spectatrices ayant assisté à diverses performances.

Toutefois, si « le personnel *demeure* politique » à ce jour – comme le veut le slogan populaire associé à la deuxième vague féministe – le sujet du féminisme n'est plus uniquement dirigé vers le patriarcat universel puisqu'il reconnaît, entre autres, l'oppression sur la base du genre, de même que le sexe et la race comme construits culturels. Ces réflexions qui animent le féminisme actuel – tout comme l'étude et la pratique féministe en arts visuels – sont tributaires des luttes sociales et politiques des femmes lesbiennes, non-blanches, autochtones, des personnes trans ou des travailleurs et travailleuses du sexe, pour ne donner que ces exemples. Le vivre-ensemble fait appel à l'inclusivité, mais celle-ci ne saurait se réaliser sans l'apport de nouvelles formes de représentations au sein de la culture visuelle. Or, en tenant compte de l'expertise des sujets que j'ai interrogés, j'observerai plusieurs facettes du travail des F.O. et de WWKA dès lors moins documentées dans la littérature en art contemporain au Québec : la manière dont les artistes rendent visibles et critiquent certaines relations de pouvoir en lien avec l'hétérosexisme et le capitalisme ambiant, par exemple, ou encore, une certaine dimension que l'on peut qualifier de « plus militante », se trouvant au sein de leurs œuvres et/ou des processus collectifs qui sont au cœur de leurs démarches.

Bien connues au sein du milieu artistique québécois depuis les années 2000, les F.O. et WWKA ont investi les luttes sociopolitiques et la notion de vivre-ensemble dans et par leur travail performatif, tout en prenant une certaine distance avec le mouvement féministe dominant, issu de la décennie 1970 (Charron et St-Gelais [entrevue]). Ainsi, l'analyse de leurs performances montre, selon moi, leur contribution au décentrement du sujet du féminisme aujourd'hui, depuis une dimension artistique. En s'inscrivant en continuité avec leurs prédecesseuses en art de performance – en ce qui a trait à l'usage de l'autoreprésentation, de l'humour, de la théâtralité et des collaborations entre artistes et non-artistes, entre autres (Chitty, 2004; Lippard, 2011) –, les collectifs F.O. et WWKA se sont attardés, chacun à leur manière, à la (dé)construction du genre féminin et à la réorganisation du quotidien des femmes – traversé des effets de la socialisation genrée – à travers l'art.

## 2. Nouvelles formes de représentation des artistes féministes

Depuis 2001, les Fermières obsédées, Annie Baillargeon et Eugénie Cliche, ont critiqué les stéréotypes de genre en juxtaposant les univers binaires masculinité / féminité : le sport, la guerre, la compétitivité et la violence, pour ce qui est du masculin ; la domesticité, l'artisanat, la beauté, les émotions, du côté féminin. D'abord inspirées par la dimension rassembleuse des Cercles de Fermières du Québec (CFQ) – une organisation née vers 1903, ayant pour but de briser l'isolement des femmes en milieu rural et de transmettre les savoirs qui leur étaient, dès lors, réservés –, les F.O. se sont consacrées, bien ironiquement, à transmettre le *désapprentissage* des savoirs définis comme traditionnellement féminins. Lors de la performance *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat* (2006), elles ont, par exemple, pétri une immense pâte à pain avec les pieds, qu'elles avaient préalablement souillée d'un liquide noir rappelant le pétrole. L'immense pâte fut ensuite disputée par les protagonistes – telles la terre et ses richesses, en proie aux grandes puissances mondiales – qui illustraient, de manière caricaturale et avec ludisme, l'échec du vivre-ensemble sous l'emprise capitaliste.

De plus, les F.O. sont connues pour le port d'un costume rappelant celui des écolières – agrémenté de perruques et de talons hauts – par lequel elles ont incarné, durant plus de dix ans, une sorte d'idéal féminin. Cet idéal fut constamment problématisé dans leurs performances par la personnification de grossiers personnages rappelant des hommes d'affaires ou politiques, par exemple, en décalage avec leur uniforme stéréotypé. Lors de leurs plus récentes performances, leurs costumes, devenus sales, tordus et déchirés – par l'utilisation de substances colorées et en raison des jeux de pouvoir auxquels elles s'adonnent – furent remplacés par des gaines de couleur chair, emblématiques de la maturité du collectif. Ce costume plus audacieux pose d'emblée la question du corps et de son sujet en art comme dans l'espace public – tel que nous le verrons plus loin avec la performance *Le marché du zombie* – en situant le potentiel subversif de la nudité, et sa critique, au sein du vivre-ensemble.



**FIGURE 1** Les Fermières Obsédées, *Le Rodéo, le goinfre et le magistrat* (2006), Événement Orange, Como como, Centre d'expression de Saint-Hyacinthe. Photographie, gracieuseté des artistes

Incatégorisable puisqu'elle se trouve à mi-chemin entre le milieu de l'art de performance et celui de la musique expérimentale, l'entité métaphorique WWKA apparaît comme « un collectif de performance, une improvisation, une infiltration, une intervention, une installation, un concert noise, une cacophonie, une recette et un service de certification de cuisine » (WWKA : 2015). Au sein du collectif, la représentation féministe est problématisée sur la base de performances électro-expérimentales réalisées à l'aide d'instruments de cuisine détournés de leur fonction – tel que l'avait d'abord imaginé l'artiste Coral Short, en 1999, alors inspirée de la performance vidéo *Semiotics of the Kitchen*, de l'artiste Martha Rosler (1975)<sup>4</sup> –, de microcontacts et

4. Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, 1975. Disponible à l'adresse web suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>.

d'amplificateurs. Pour décrire les performances, outre l'originalité des instruments qui y sont déployés – cuillères, râpes, casseroles, mélangeurs, bouteilles de savon, etc. –, on note le costume uniformisant rappelant «La femme mystifiée» (Betty Fredan, 1963) que revêtent les participantes, dont le nombre est variable. Celui-ci se compose principalement de robes grises, de vernis à ongles, de gants de vaisselle et de *Sensible Shoes*. Ces chaussures furent portées par les ouvrières durant la guerre, puis, appropriées par les lesbiennes pour leur confort et, selon les normes hétérosexuelles, leur caractère «anti-sexy» (W1)<sup>5</sup>.



**FIGURE 2** Women With Kitchen Appliances, [WWKA à] MUTEK Electronic Arts Festival, 2011, performance, Festival MUTEK, Montréal. Photographie, gracieuseté des artistes

5. Dans le but de préserver l'anonymat des artistes qui ont pris part au collectif WWKA, celles qui furent interrogées lors des entrevues sont désignées par un pseudonyme (W1, W2, etc.).

Selon WWKA 1, « [...] il était important de garder l'image nord-américaine de la femme de banlieue des années 1950, complètement emprisonnée dans ses médicaments, dans sa cuisine, etc., pour se rappeler que le féminisme a commencé à exister, notamment, en réaction à cette femme au foyer » (W1). L'artiste est également d'avis que ce type de représentation demeure d'actualité, puisque « la femme au foyer » existe, encore aujourd'hui, et ce, « sous toutes sortes de carcans » (W1). Ce costume de ménagère a aussi favorisé l'inclusion de nouvelles performeuses au sein du groupe, tout en leur permettant, comme c'est le cas pour plusieurs collectifs de femmes – les Guerrilla Girls ou Pussy Riot, par exemple –, d'œuvrer dans l'espace public de manière anonyme. En ce sens, si le vivre-ensemble doit induire une certaine connaissance des luttes qu'il sous-tend, il doit aussi prendre en compte la diversité des moyens d'action qu'elles préconisent. Tel qu'en témoigne le manifeste wakkadien écrit à leur début, l'anonymat est une manière d'investir une posture féministe – proclamée par les participantes ou non – qui prend en compte la diversité des expériences personnelles, à l'intérieur d'une démarche collective :

Le manifeste a cadré ou scellé comment les WWKA pourraient ou ne pourraient pas évoluer. Donc c'est resté avec le principe où toutes les WWKA sont les mêmes, il n'y a pas de tête pensante, ce sont dix mille têtes pensantes qui vont décider ensemble, et où l'idée c'est de ne jamais se mettre en avant, mais toujours de disparaître sous le costume pour rendre visible l'identité... qu'est-ce que c'est qu'une femme, une femme soit opprimée soit, au contraire, qui prend le pouvoir [d'agir]. (W1)

Tandis que WWKA a performé au sein de lieux où les femmes artistes sont, encore à ce jour, sous-représentées – le milieu des arts visuels ou de la musique électronique, par exemple –, ou encore, comme l'indiquent les certifications de cuisines, surreprésentées, il est possible d'observer que l'anonymat peut enclencher des processus de subjectivation chez les participantes, tel que nous en discuterons ci-bas.

Les prochaines sections seront consacrées aux performances *Le marché du zombie* (F.O.) et *Les certifications de cuisines* (WWKA). Pour chacune de ces analyses, au sein desquelles les problématiques de genre apparaîtront de manière transversale, nous observerons

différents aspects d'une certaine posture féministe, et, plus particulièrement des formes de représentations des artistes féministes dans le troisième millénaire, qui s'appuie sur l'autodétermination des sujets dans l'expérience du vivre-ensemble, en art de performance.

### 3. Autodétermination et expérience du vivre-ensemble en performance

Bien connues pour leurs performances hors les murs, les Fermières Obsédées ont offert, au fil des années, différentes prestations déchainées souvent qualifiées de subversives. Lors de leur plus récente apparition, dans le cadre de MANIF D'ART 7 (2014), elles ont pris d'assaut la Vieille capitale, à la manière de *Carnaval*, une performance déambulatoire qui s'est tenue sur l'avenue Mont-Royal, en 2008. Intitulée *Le marché du zombie*, la performance comportait un immense char allégorique sur lequel étaient juchées les F.O., accompagnées d'un percussionniste, d'une tubiste, de la pianiste Marie-Hélène Blay et de la comédienne Isabelle Lapierre – ces deux dernières ayant participé à de nombreuses performances des F.O. au cours des dernières années. Exécutée par les musiciens et les musiciennes tout au long de la procession, la trame musicale était ponctuée des cris des Fermières, qui étaient munies de micros et perchées sur des pupitres de conférence. À travers leur conversation animée, les trois protagonistes – Cliche, Baillargeon et Lapierre – jetaient dans toutes les directions de nombreux papiers blancs, qu'elles avaient préalablement souillés de jus de tomate. Rappelant la performance *Les bulles explosives* (2013) – et son immense drapeau canadien dessiné par les corps des F.O. en lutte avec la matière tomatée –, *Le marché du zombie* pouvait évoquer, chez les spectateurs et les spectatrices, la surabondance et le gaspillage.

Au fil de la performance, personnifiant de grossiers hommes d'affaires, les F.O. – vêtues de leurs gaines moulantes – ont poussé l'audace jusqu'à se « consommer » entre elles, exécutant à trois tout un registre de positions sexuellement explicites. La performance s'est conclue sur une note à la *James Bond*, agrémentée d'un fusil et de feux d'artifice

où les gens du public, – pris en otage par les performeuses – jouaient leur propre rôle, *zombifiés*, tout comme les policiers qui encadraient l'événement. Pareille scène poussait le cirque capitaliste à son apogée en dévoilant, au même moment, une certaine critique du consumérisme des corps et de l'objectivation des femmes. À la lumière de cette performance, je suis d'avis que ces gestes performatifs – posés ou regardés – doivent induire une analyse qui respecte l'agentivité sexuelle des protagonistes, afin de permettre, véritablement, l'exercice du vivre-ensemble au sein des mouvements féministes.



**FIGURE 3** Les Fermières Obsédées, *Le marché du zombie*, 2014, performance, Manif d'art 7, Québec. Crédit photo : Marie-Claude G. Olivier

Alors que les F.O. incarnent des personnages stéréotypés – par le port de sous-vêtements féminins et à travers une mise en scène spectaculaire de la culture cinématographique populaire – et qu'elles donnent à voir, au premier abord, des corps pouvant solliciter les fantaisies hétéronormatives, Fraser (entrevue) affirme que les artistes



ont, cependant, une « hyper conscience du regard masculin » qu'elles heurtent d'emblée afin de le déconstruire. Charron (entrevue) abonde dans le même sens :

Les F.O. en tiennent compte de ce regard-là, masculin, parce qu'elles vont jouer aussi avec l'idée de projeter son identité par le truchement de l'image qu'on veut que l'autre ait de nous. Je pense que cette question-là, du rapport au regard par l'image, elles l'ont problématisée de toutes sortes de façons. Juste dans le fait du maquillage – ou de leur accoutrement –, elles simulent toujours qu'elles sont regardées, et qu'elles sont vues. [Et] elles retournent le regard sur lui-même, tellement c'est obscène ou exagéré.

Par le fait d'adopter une certaine image stéréotypée tout en effectuant une panoplie d'actions relevant de la masculinité hégémonique – des actions à caractère belliqueux ou sexuel, par exemple –, les F.O. incarnent l'échec performatif de la féminité en ayant recours, comme le mentionne Charron, à l'exagération. S'il est possible d'avancer que les F.O. cherchent à être non désirables vis-à-vis les normes de la socialisation patriarcale – et, de ce fait, qu'elles contournent une certaine conception normative du désir, au sein du vivre-ensemble –, le concept de la mascarade développé par Joan Riviere, de même que celui de performativité<sup>6</sup>, élaboré par la philosophe Judith Butler, permettent

---

6. Dans son livre *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, paru en 1990, Judith Butler a élaboré la théorie de « la performativité du genre », une théorie qui fut souvent mal interprétée – voire critiquée – puisque confondue avec le concept de « performance ». Dans l'introduction d'une première réédition de son ouvrage, en 1999, l'auteure précise : « [l]'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété « interne » à nous même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés » (Judith Butler, 2005 : 36). En performant une série de gestes qui ne sont pas conformes aux comportements « naturalisés » des femmes – par la mise en scène de leurs propres idéalizations –, les F.O. révèlent, en quelque sorte, le potentiel agentif que la théorie de la performativité nous permet d'observer.

de mieux saisir les effets potentiellement subversifs du « retournement du regard sur lui-même » (Charron). Lorsque Butler observe que le genre est « une parodie sans original » (Dorlin, 2008 : 124), elle admet, à l'instar de Riviere, que la « féminité vraie » relève, en fait, de la mascarade (Riviere, 1994 : 203). Celle-ci serait performée de manière inconsciente par les femmes désireuses d'exercer les mêmes rôles que leurs homologues masculins dans leur milieu social et professionnel « pour écarter l'angoisse qui résulterait du fait des représailles qu'elles redout[ent] de la part des figures paternelles à la suite de [leurs] prouesses intellectuelles » (Riviere, 1994 : 201). Ce sentiment d'« angoisse », décrit par Riviere, pousserait les femmes à rechercher l'approbation des hommes quant à leur féminité, dans le but d'être rassurées (Riviere, 1994 : 200), ne pouvant pas supporter d'être « jugées ou critiquées par eux » (Riviere, 1994 : 201).

Chez les Fermières Obsédées le concept de la mascarade s'incarne dans ce qu'il n'est pas, en ce qu'il fait échouer sa propre mise en scène. Bien qu'elles s'approchent d'une norme de beauté internationale – valorisée par les images de femmes minces à la peau blanche qui envahissent l'espace social –, les artistes s'affairent à enlaidir leur corps en l'enserant, en le salissant et en lui faisant violence. Or, si la performativité, telle que définie par Butler n'est pas en soi subversive (Butler, 2005 : 36), l'autodétermination des artistes – véhiculée par la performance de gestes genrés – vient confronter certains préconçus identitaires de la construction du soi au sein du vivre-ensemble. En s'accaparant les codes de la masculinité hégémonique depuis leurs charmes « féminins » – leur tenue comme la performance d'une sexualité à caractère lesbien, populaire dans la pornographie hétéronormative –, les Fermières Obsédées font échec à la binarité des genres et problématissent, au même moment, certains doubles standards, à l'égard des genres ou de la sexualité, qui font souvent obstacle au lien social.

Comme les F.O., les artistes de Women With Kitchen Appliances se sont également approprié les codes de la féminité – par le port de costumes hyper féminins et le détournement d'instruments de cuisine, emblématiques de la femme au foyer – afin de subvertir la teneur passive qui leur est généralement attribuée. Mentionnons, par exemple, leur performance à la SBC Gallery (2010) – dont la vidéo est

documentée en ligne –, lors de laquelle les artistes portaient, derrière leur tête, un masque aux lèvres rose bonbon, à l'image de la poupée Barbie. Alors que certaines participantes se présentaient de dos – avec leurs masques en guise de visages –, et que les autres, de face, adoptaient un *faciès* sans expression pareil aux masques de plastique, WWKA créait l'incertitude, au sein de cette mascarade de la féminité à deux têtes, en donnant à voir des corps intangibles et anonymes. Outre la dimension sonore – qui sera discutée plus loin –, les artistes derrière WWKA, multipliées par leurs costumes identiques, ont fait circuler, de mains en mains, un bol métallique derrière lequel elles cachaient, tour à tour, un de leurs deux visages. Semblant discuter d'un certain enfermement des femmes sous l'emprise des normes et de la socialisation par ce geste répété – rappelant également l'acte de se confier un secret, les unes aux autres –, WWKA faisait apparaître ce qui est dissimulé – à savoir, le non-dit, qui relève de l'espace privé – et sa représentation, dès lors exposé dans l'espace public de la galerie.

Si les F.O. transgressent également les politiques de la vision en montrant le « vrai » comme un moment du faux par l'appropriation des codes de la culture populaire et du spectaculaire – tel que je l'ai montré précédemment –, la vérité et sa critique, aussi discutées par WWKA, font appel à l'*écoute* de manière particulière. Favorisant l'expérience du vivre-ensemble en art de performance, au détriment des codes de l'hégémonie culturelle, W1 explique que l'alliage du visuel et de l'acoustique est « une démarche très féministe », en ce qu'elle requiert d'être à l'écoute des autres participantes tout au long de l'improvisation. En effet, bien que ces dernières soient surtout reconnues pour leurs performances *noise* dans le milieu professionnel de l'art, comme dans celui de la musique électronique, elles ont offert un certain nombre de performances plus intimes – dont les certifications de cuisine – qui ont, elles aussi, suscité un travail d'expérimentation collective à saveur féministe. Comme je le montrerai ci-bas, outre les intentions qui guident les artistes lors de leurs performances de cuisine, la démarche performative de WWKA – dans laquelle s'entremêlent l'oralité, le dialogue, la manipulation d'instruments de cuisine, le toucher ou le corps senti, par exemple – permet de décentrer une certaine conception normative du vivre-ensemble.

Alors que le médium de la performance, par le biais de l'improvisation, peut permettre de réellement vivre l'action au moment présent et qu'il ne se restreint pas à la mise en scène, comme on le voit souvent au théâtre, par exemple, le cadre particulier des certifications de cuisine constitue un véritable laboratoire performatif dans lequel le vivre-ensemble relève, plus particulièrement, du faire-ensemble. Les certifications de cuisine impliquent l'écoute entre les artistes participantes, mais également – contrairement aux performances réalisées au Musée d'art contemporain, par exemple, où le contexte ne s'y prête pas – l'échange avec le public. La cuisine devient donc un lieu de partage et de création qui a tout à voir avec un certain engagement féministe d'ordre relationnel et exploratoire – où foisonnent des réflexions sur les positions sociales et genrées à l'intérieur du vivre-ensemble. Ces réflexions induisent, au même moment, une certaine émancipation des participantes, à travers la rencontre.

Lors des certifications de cuisine, les artistes de WWKA font d'abord un bilan du matériel culinaire de leurs hôtes de manière à établir un guide à l'aide des instruments sélectionnés, à partir duquel elles performeront, chez les gens qui les ont invitées, à une date ultérieure. Lors de ces performances, réalisées à l'aide d'amplificateurs et de microcontacts, le spectacle électroacoustique relève toujours de la dimension imprévisible de leurs instruments atypiques et de l'écoute dont les participantes doivent faire part. Outre qu'il cherche à créer des sonorités intéressantes, le collectif WWKA entremêle les statuts d'artistes, de spectateurs et de spectatrices en les invitant, à leur suite, à expérimenter les instruments de cuisine amplifiés. Cette incitation à manipuler les instruments à leur tour, afin d'en explorer les potentialités mais aussi leur propre potentiel créatif, n'est pas laissée au hasard par WWKA. Comme le mentionne Maria Puig De La Bellacasa, dans un article consacré à la pensée de Donna Haraway, « s'engager par le toucher » – dans le cas présent, par la manipulation d'objets de cuisine – fait appel à des sensations physiques qui s'inscrivent dans un rapport au politique autrement que par la représentation :

[s]’engager avec le toucher peut aussi avoir une portée politique. Contrairement à l’anticipation d’« événements » visibles qui sont accessibles aux politiques de la représentation ou que celles-ci

ratifient, l'encouragement des facultés « haptiques » représente une stratégie sensorielle visant à percevoir les politiques moins apparentes qui ont lieu dans les transformations ordinaires de l'expérience (Papadopoulos). Ici, l'engagement haptique incite à façonner le savoir et l'action en contact avec les pratiques quotidiennes. (Puig De La Bellacasa, 2012 : 65)

En plus « d'ouvrir la voie à des pratiques du savoir engagé » (Puig De La Bellacasa, 2012 : 65-66) en ce qu'elles nécessitent l'implication et l'apport singulier de chaque personne, les certifications de cuisines ont, selon WWKA 1, « [permis] à des personnes qui se pensait très très loin de l'art d'avoir le droit de l'utiliser, de pouvoir l'utiliser ». En créant de nouvelles solidarités avec des personnes qui ont le sentiment d'être exclues de certains espaces du vivre-ensemble – le milieu artistique ou des luttes sociales et politiques, par exemple –, WWKA transforme, au même moment, le rapport entretenu avec les activités quotidiennes :

Je me dis toujours qu'on oublie l'importance du micro, il peut y avoir de très grands impacts sur quelques personnes qui ont reçu WWKA dans une cuisine, et qui ont été complètement renversées. Et après, ce n'est pas vrai que tu peux mouliner ton café le matin et faire ça de façon complètement machinale [rires]. Il y a des choses qui transforment quelqu'un. Qui ne vont pas changer la vie, mais qui amènent des questions : « Qu'est-ce que je fais ? » « Qui je suis ? » « Où je m'en vais ? » Et je me dis que les impacts, pour un plus petit nombre de personnes qui ont vu quelque chose de plus intime, qui ont pu jouer avec les instruments et s'approprier une part de WWKA – parce que c'est ça qu'on offre – je pense que l'impact est très grand, puisqu'elles ramènent ça à elles. (W1)

Les savoirs artistiques et/ou expérientiels sont encore souvent considérés avec une certaine légèreté, par exemple dans les lieux universitaires des sciences sociales, et la dimension artisticopolitique n'est pas prise au sérieux par bon nombre de féministes. J'ai voulu montrer que l'agencement de l'art et du politique permet d'ouvrir le dialogue et d'entrer en contact avec les autres. Alors que certaines tensions émanent des pratiques artistiques analysées dans cet article, celles-ci

soulèvent, justement, un certain nombre de questionnements au sujet de la diversité dans l'expérience du vivre-ensemble.

\* \* \*

Par l'analyse des œuvres *Le marché du zombie* et *Les certifications de cuisine*, j'ai voulu montrer la manière dont les pratiques performatives des F.O. et de WWKA apparaissent comme des stratégies agentives au sein des espaces du vivre-ensemble. Si pour plusieurs, l'appropriation de certains codes véhiculés par l'industrie culturelle, entre autres, participe de l'invisibilisation du sexisme envers les femmes, j'ai proposé que les mises en scène réalisées par les F.O. dans l'espace public peuvent, au contraire, constituer des espaces de pouvoir et donner lieu à des processus de subjectivation – chez les artistes, comme chez les spectateurs et les spectatrices. En plus de montrer que le sujet du féminisme dominant peut être décentré – et donc qu'il a souvent tendance à circonscrire le vivre-ensemble au sein d'un « nous femmes » exclusif –, j'ai observé que les formes artistiques de résistances aux normes sont multiples, et qu'elles ne se limitent pas aux stratégies militantes plus traditionnelles, comme les manifestations ou les forums populaires, par exemple. En ce sens, le collectif WWKA a favorisé la participation des spectateurs et des spectatrices, par le toucher des instruments de cuisine, afin de déconstruire la distance que l'on (se) représente en pensant le soi et l'autre, plutôt que le soi avec l'autre. En faisant du collectif un espace de dialogue pour les pratiques performatives en art actuel et certains enjeux féministes dans le troisième millénaire, les F.O. et WWKA ont posé la question de l'art, aujourd'hui, avec le politique – à travers la fête, le jeu de la mascarade et la rencontre –, tout en proposant une certaine auto-critique des lieux et des formes que peut prendre le vivre-ensemble, constamment appelée à se renouveler.

## Références bibliographiques

- Beaudry, Lucille. 2014. « L'art et le féminisme au Québec: aspects d'une contribution à l'interrogation politique », dans Ève Lamoureux et Thérèse St-Gelais (dir.), *Recherches féministes*, 27, 2, p. 7-19.
- Bourcier, Marie-Hélène (Sam). 2006. *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.
- Chitty, Elisabeth. 2004. « Asserting Our Bodies », dans Tanya Mars et Johanna Householder (dir.), *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books, p. 150-159.
- Dumont, Fabienne. 2011. *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel.
- Dorlin, Elsa. 2008. *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses universitaires de France.
- Fassin, Éric. 2005. « Préface: Trouble-genre », dans Judith Butler, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, p. 5-18.
- Hooks, Bell. 1990. *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*, Cambridge, South End Press.
- Lamoureux, Ève et Thérèse St-Gelais (dir.). 2014. *Recherches féministes. Où en sommes-nous avec le féminisme en art ?* 27, 2.
- Leduc, Véro et Coco Riot. 2011. « Dans l'alcove: tête à tête queer sur les défis de la troisième vague féministe », dans Mercédès Baillargeon et le collectif les Déferlantes (dir.), *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- Lippard, Lucy-R. 2011. « Un changement radical: la contribution du féminisme à l'art des années 1970 », dans Fabienne Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel, p. 77-89.
- Mars, Tanya et Johanna Householder. 2004. *Caught in the Act*, Toronto, YYZ Books.
- Phelan, Peggy et Helena Reckitt. 2011. *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon.

- Pourtavaf, Leila. 2012. *Féminismes Électriques. La Centrale 2000-2010*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2012. « Technologies touchantes, visions touchantes. La récupération de l'expérience sensorielle et la politique de la pensée spéculative », dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France, p. 64-88.
- Riviere, Joan. 1994. « Féminité mascarade », dans Marie-Christine Hamon, *Féminité mascarade: études psychanalytiques*, Paris, Seuil, p. 197-213.
- Zitouni. 2012. « Les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité », dans Elsa Dorlin et Eva Rodriguez (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses universitaires de France, p. 45-63.





# **Participation sociale et vivre-ensemble à l'épreuve du handicap dans la bande dessinée contemporaine francophone**

*La bande à Ed* de Jak et Geg

Mouloud Boukala

*L'art est notre façon d'être reconnaissant au monde et à la vie. Après que l'un et l'autre ont créé les formes d'appréhension sensibles et intellectuelles de notre conscience, nous les en remercions, en créant à nouveau, avec leur aide, un monde et une vie.*

Simmel, 2013 : 21

Depuis une dizaine d'années apparaît de manière significative la présence de personnes en situation de handicap dans les bandes dessinées,

et plus particulièrement au sein de la bande dessinée francophone<sup>1</sup>. Ces nouvelles réalisations, où la personne ayant un handicap n'est pas un personnage secondaire mais le héros de ses (més)aventures, se rencontrent aussi bien en littérature jeunesse<sup>2</sup> qu'au sein de bandes dessinées et de romans graphiques destinés à des adultes<sup>3</sup>.

Cet article examine le vivre-ensemble et ses enjeux en lien avec les personnes en situation de handicap à partir des représentations sociales, et plus précisément par le truchement de quatre volumes d'une bande dessinée jeunesse, *La Bande à Ed*<sup>4</sup>. Il s'agit d'apprécier comment ces récits visuels rendent compte de trajectoires individuelles et collectives tout en soulevant de nombreuses interrogations : comment la bande dessinée donne-t-elle à voir aujourd'hui l'être et le faire collectif ? Qui met-on dans les cases, comment et pour quel vivre-ensemble ? Comment être inclus dans des sociétés où nos institutions promeuvent l'autonomie et l'autosuffisance ? Fort de ces interrogations, chaque album sera envisagé puis analysé comme une proposition en textes et en images susceptible de donner à percevoir ce que vivent avec les autres des personnes en situation de handicap.

- 
1. La thématique du handicap s'avère également présente dans les bandes dessinées non francophones contemporaines. Mentionnons à ce titre : *Real*, Takehiko Inoue, Kana, 2005 ; *Cachés*, Miranda Burton, La boîte à bulles, 2013 ; *Annie Sullivan et Helen Keller*, Joseph Lambert, Cambourakis, 2013 ; *Mon truc en plus*, Noël Lang et Rodrigo Garcia, Steinkis, 2014 ; *Super sourde*, Cece Bell, Les Arènes, 2015.
  2. Cf. *Petit Polio*, Farid Boudjellal, Futuropolis, 2002-2012 ; *Des mots dans les mains*, Bénédicte Gourdon et Malika Fouchier, Delcourt, 2007 ; *Lulu et Fred*, Jean-Jacques Thibaud et Nicolas Robin, Le Lombard, 2013-2014 ; *La bande à Ed*, Jak et Geg, Grrr...Art, 2006-2014.
  3. Voir *Western*, Jean Van Hamme et Grzegorz Rosinski, Le Lombard, 2001 ; *Té malade, toi!*, Line Gamache, Les 400 coups, 2004 ; *Les gueules cassées*, Weissengel et Emmanuel Cassier, Cleopas, 2012 ; *Ce n'est pas toi que j'attendais*, Fabien Toulmé, Delcourt, 2014 ; *Ultime frontière*, Léo et Icard, Dargaud, 2014.
  4. T.1 *La bande à Ed*, 2006 ; T.2 *Tous à Peyrax*, 2008 ; T. 3 *Festi'Val Fleuri*, 2011 ; T. 4 *Au Boulot*, 2014.

Dans cet article, la bande dessinée n'est pas envisagée comme une illustration à la problématique du handicap mais sera considérée comme un mode de connaissance susceptible d'enrichir notre réflexion anthropologique en portant attention sur des sujets qui étaient jusqu'alors soit négligés, soit ignorés<sup>5</sup>. En ce sens, le neuvième art peut rendre compte d'expériences humaines dans une forme pertinente et significative. Cet art séquentiel est susceptible de modifier notre regard puis notre comportement à l'égard de circonstances et d'expériences ordinaires. « L'art peut nous aider à critiquer les maux de la vie et de la société simplement en les représentant et une telle critique est une étape nécessaire vers l'amélioration éthique et sociale » estime Richard Shusterman (1991 : 130).

Nous verrons au travers de différents exemples comment ce mode de connaissance est inséparable d'une réflexion sur la participation sociale et citoyenne des personnes ayant un handicap, ainsi que sur la réalisation de leurs droits (civils, politiques, sociaux, économiques et culturels). Car derrière ces vignettes et ces phylactères fictionnels se cachent souvent des expériences sociales très concrètes inscrites dans nos façons d'être-à-plusieurs. La force de cette série se niche essentiellement, comme nous pourrions le percevoir, dans ceux qui sont montrés et dans la manière dont le lecteur, jeune ou adulte, avec ou sans handicap, s'identifie à eux.

La démarche de recherche a consisté en une analyse de contenu thématique (Bardin, 2007) et en la conduite d'un entretien compréhensif avec Georges Grard, scénariste de *La bande à Ed*.

---

5. Hans-Georg Gadamer rappelle à cet égard que : « l'expérience de l'art constitue, pour la conscience scientifique, l'incitation la plus pressante à reconnaître ses propres limites » (1976 : 12).

## 1. Geg, Jak, Ed et les autres

*Ma mère m'avait fait cette réflexion quand elle avait vu les premières planches: « Tu n'as peur de choquer le monde du handicap » et je lui réponds “Mais maman qui gagne dans les histoires? Qui est mis en valeur? Qui croque la vie joyeusement? La bande à Ed! Je les mets en situation de “héros du quotidien”!»*

Georges Grard<sup>6</sup>

La série *La Bande à Ed* est le fruit d'une collaboration entre le scénariste, auteur jeunesse et éditeur Georges Grard<sup>7</sup> (Geg) et le dessinateur Jacques Lemonnier (Jak), connu, entre autres, pour ses séries jeunesse *Léo et Lu*, et *Robinson (Petit à Petit)*. À ce jour, quatre albums ont été réalisés. Empreints d'humour et de poésie, ils constituent un vivier d'expériences quotidiennes et d'espérances ordinaires.

Georges Grard raconte qu'en 2005, alors qu'il était instituteur, il a fait la rencontre d'Adrien : « un enfant de ma classe arrivé dans mon établissement, qui n'était pas adapté à son handicap. Toutes les classes étaient à l'étage et cet enfant s'est retrouvé en bas de l'escalier avec son fauteuil roulant [...] Adrien m'a dit : “Tu sais, Georges, on parle de nous, mais on ne nous montre jamais”. » Cette rencontre décisive l'amènera à créer selon ses mots « la première BD familiale avec des héros handicapés » destinée aussi bien aux jeunes qu'aux adultes, aux valides qu'aux personnes en situation de handicap : « Les valides ne peuvent pas s'identifier, mais l'objectif était qu'ils se disent : “Qu'est-ce que j'aimerais faire partie de cette bande! Moi, cette bande, je l'adore!” Changer le regard, c'est aussi montrer qu'on peut vivre avec des handicapés. » Le premier enfant en fauteuil roulant à qui sera présenté le

6. Tous les propos de Georges Grard sont issus d'un entretien réalisé à Montréal le 23 novembre 2015.

7. Mentionnons que Georges Grard est également le directeur et rédacteur du trimestriel *L'Handispensable*.

premier tome aura cette réaction: « Enfin! Un héros qui nous ressemble! » se remémore Gard.

Le premier tome<sup>8</sup> fonctionne sur une succession de pleine page ou de doubles pages. Cet album nous présente les membres de la bande, leur environnement physique et social ainsi que les difficultés auxquelles ils sont confrontés. « Je voulais présenter les problématiques d'accessibilité, de regards qu'on peut porter à l'autre qui est différent, et dire que les mots comme les attitudes peuvent blesser » souligne le scénariste. Le second tome se déroule dans les Landes durant les vacances estivales. Il aborde les transports en commun, les sports de plein air, les sorties culturelles et la rencontre entre la bande à Ed et des Landais et Landaises. Le troisième opus est consacré à la réalisation d'un festival au Val Fleuri avec une scène ouverte, des stands et des démonstrations d'handi-sports. Toute la bande à Ed participe à la réalisation de l'évènement depuis la recherche de fonds en passant par la communication jusqu'à la sollicitation d'artistes notoires. Cet album porte résolument sur le vivre-ensemble, le festival étant qualifié de « Fête du vivre-ensemble ». Dans le dernier album, la bande à Ed se confronte au monde du travail, « à la méchanceté, à l'ignorance des collègues, aux clients, au personnel des institutions » précise Gard. Chacun des personnages doit effectuer un stage en entreprise. Leur recherche de stage s'avère difficile en raison d'une double exclusion: géographique, en raison de leur appartenance à la banlieue; et celle liée à leur différence. Dans ces quatre opus, le trait est clair et semi-réaliste. Il est qualifié de « populaire et classique » par Georges Gard. L'arrière-fond est très réaliste. La grande lisibilité du dessin offre l'occasion de glisser ici et là des détails significatifs qui renforcent le propos tenu en rendant d'autant plus tangible la situation présentée.

Les aventures de *La bande à Ed* se déroulent au Val Fleuri, un grand complexe urbain dans les Yvelines (78) qui n'est pas sans évoquer le Val Fourré par ses barres d'immeubles fleuries d'antennes paraboliques et ses murs tagués. « C'était une nécessité qu'ils ne soient pas

---

8. Ce tome a reçu le Prix Handilivres du « Meilleur livre Jeunesse 2007 ».

dans un monde bourgeois. Que tout ne soit pas facilité par l'argent, ou par le réseau. Je voulais qu'il y ait une problématique d'enfants que je côtoie [...] parce que j'ai souvent été instituteur dans des... Val Fleuri» affirme Georges Gard. Les représentations collectives associent souvent ces banlieues à des ghettos urbains où il ne fait pas bon vivre, aux émeutes, à la délinquance et à la violence. *La bande à Ed* prend le contrepied de cette stéréotypie tout en s'y référant. En vue de célébrer les dix ans de jumelage entre le Val Fleuri et Peyrax les Bains, le maire du Val Fleuri est amené à qualifier la bande à Ed qui inaugurera la Maison du Handicap de Peyrax les Bains. Ils seront successivement: « ce groupe de jeune délinqu...euh », « ... de jeunes inadapt...euh », « de jeunes handicapés! » (Jak et Geg, 2008: 6).

À l'inverse d'un portrait-accusation où les jeunes banlieusards paressent, s'oxydent socialement (« ils rouillent ») toute la journée et cassent, Jak et Geg dressent un portrait-action de ces adolescents qui sont dans l'effort, le mouvement et dans toutes sortes d'initiatives. Cette bande joyeuse et espiègle se caractérise par sa hardiesse, sa débrouillardise et son envie de vivre. Elle est menée par Ed qui, casquette vissée sur la tête, toujours prompt à la répartie n'hésite pas à bricoler son fauteuil roulant afin d'affronter des situations quotidiennes. Il nous est dépeint comme un adolescent désirant (aller au cinéma, aller à la plage, pratiquer du sport, accompagner sa bande), travaillé par ses sentiments (la joie, la honte, la fierté, la tristesse, la colère, l'amour). Il est ingénieux, attachant, vif, empli de vitalité et d'envies. Ed prend le contrepied de l'image d'un adolescent modèle, vivant dans des conditions enviables, et menant des aventures passionnantes de façon autonome. Ed n'existe que par et au travers de sa bande. Dans ses aventures, il est affublé de Sam, un jeune Noir antillais obèse, de Gad, un Maghrébin atteint de nanisme, de Chang, un Asiatique qui est mal voyant et de Tommy, ayant une déficience intellectuelle. La « nanamoureuse » d'Ed se nomme Katy, elle est valide et est considérée comme la plus belle du Val Fleuri. Tous ces personnages sont fixés graphiquement et ne changent pas au fil des différents albums. Outre le partage d'un même environnement urbain et d'une certaine différence, ils affectionnent le rap qu'ils pratiquent au sein de

leur groupe, « les bandits capés ». Ce vecteur musical traverse plusieurs albums, il est l'occasion pour chacun des personnages de se présenter, de s'affirmer et de revendiquer sa singularité :

Sam : « Ch'huis toujours en surcharge, ma taille est extra-large. Je supporte plus les regards, de tous les gens standards ! Leurs commentaires m'agressent mais comment taire ma graisse et comment rendre grâce à mon envie d'espace ? » ; Gad : « Je suis une arbalète, un p'tit pâté de tête, une tranche sans volume catégorie poids plume ! Mais je veux exister même sur la pointe des pieds. On a toujours besoin chez soi d'un maghrébin. » ; Chang : « On me traite de "voitrien" Pourquoi pas d'ivoirien ? Ch'uis juste un malvoyant pas vraiment clairvoyant ! Mes yeux me font des faux coeff' limite zéro et plus rien n'est au net derrière mes lunettes ! » ; Tommy : « Il faudrait pas qu'ils croient nous planter sur la croix. Y'a marqué "Peace and Love" c'est pas de la guimauve ! [...] Il reste du chemin pour qu'on parle de nous ! » ; Ed : « Faut qu'ça roule pour moi car je n'ai pas le choix avec mes roues motrices ch'uis l'infirme de service. Un genre de guéridon qu'on laisse à l'abandon. Celui qui reste là mais qui ne marche pas au pas. » (Jak et Geg, 2006 : 6-7)

Précisons que l'obésité ne constitue pas, selon une nomenclature communément acceptée, un handicap. La définition du handicap qu'adopte la Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées (CDPH) définit les personnes handicapées comme « des personnes qui présentent des incapacités physiques, mentales, intellectuelles ou sensorielles durables dont l'interaction avec diverses barrières peut faire obstacle à leur pleine et effective participation à la société sur la base de l'égalité avec les autres » (Nations Unies, [s.d.] : 4).

Un dialogue éclairant s'établit à cet égard entre Ed et Sam. Alors qu'Ed est seul et triste, Sam le retrouve et l'interroge sur la raison de son désarroi : « J'en ai marre d'être cloué dans ce fauteuil ! / Arf ! J'te comprends ! Pour moi non plus c'est pas toujours drôle d'être un double XL ! / La différence, Sam, c'est que toi tu peux changer... moi, mes jambes resteront toujours des natures mortes ! » (Jak et Geg, 2008 : 42).



L'analyse de contenu a montré que les thèmes majeurs de cette série sont l'accessibilité (physique, culturelle, sociale, etc.), le regard (porté sur soi ou par l'autre) et la participation sociale. Ces trois thématiques sont souvent étroitement reliées.

## 2. Accessibilité et images de soi

*Nous existons tous essentiellement, après tout, dans l'œil de celui qui regarde. Nous réagissons tous à ce que voit cet œil et devenons, dans une certaine mesure, ce qu'il a vu.*

Baldwin, 2015 : 187

La thématique du regard, c'est-à-dire de l'image de soi dans l'œil de l'autre ou dans toute surface réfléchissante, est omniprésente dans ces albums. Plusieurs planches témoignent d'interactions qui relèvent d'une communication non verbale<sup>9</sup>. La mise en relation par le regard, ce dévisagement de l'autre, opère ici comme une sonde identitaire et révèle la façon dont nous nous conduisons envers les autres, à partir de la manière dont nous les regardons et dont nous les imaginons. Qu'ils soient seuls ou en groupe, les membres de la bande à Ed ne passent pas inaperçus et sont scrutés, voire dévisagés. Ces regards peuvent susciter de la pitié, du mépris ou de la moquerie. Les jeunes adolescents sont conscients du poids de ces regards importuns comme l'atteste Gad à leur arrivée à la plage de Peyrax Les Bains : « On a intérêt à se protéger... / Du soleil ? / Non, des regards ! » (Jak et Geg, 2008 : 23).

9. « Lorsque des individus se trouvent réunis en des circonstances qui n'exigent pas que des paroles soient échangées, ils s'engagent néanmoins, qu'ils le veuillent ou non, dans une certaine forme de communication [...] Même si un individu peut s'arrêter de parler, il ne peut s'empêcher de communiquer par le langage du corps. Il peut parler à propos ou non. Il ne peut pas ne rien dire » rappelle Goffman (1963 : 267).

En ville, Ed, ne supportant plus ces regards pesants, ira jusqu'à crier aux visages des passants : « Vous me trouvez différent hein ? ! Eh ben moi, je vous trouve tous pareils ! ! » (Jak et Geg, 2006 : 48) La révision complète de la manière dont ces jeunes adolescents différents sont perçus implique la révision complète de la manière dont les autres jeunes et adultes n'ayant pas de handicap se perçoivent eux-mêmes.

Cette thématique du regard est d'autant plus cruciale que les protagonistes sont en pleine adolescence et construction de soi, comme en atteste un autre exemple. Alors qu'Ed et Tommy désirent rencontrer le directeur d'une entreprise afin d'obtenir une aide financière pour la tenue de leur festival, un agent de sécurité les apostrophe en ces termes, avant de les congédier sans égards : « Hé là ! Bob Marley et Tortue Ninja ! Vous allez où comme ça ? » (Jak et Geg, 2011 : 23). Ce manque de considérations des adultes envers des adolescents différents est récurrent. Or, la réponse d'Ed mérite d'être soulignée car elle rappelle la socialisation<sup>10</sup> à laquelle prennent part ces jeunes : « Tu vois Tommy, je passe mon temps à vouloir être comme tout le monde, mais ce type-là, j'ai vraiment pas envie de lui ressembler. » (Jak et Geg, 2011 : 24)

L'image de soi ne se limite pas à celle réfléchi dans le regard de l'autre. Lors d'une double planche (Jak et Geg, 2006 : 12-13), nous suivons la bande à la fête foraine. Les adolescents ne peuvent partager collectivement une même activité. La petite taille de Gad interdit un tour de grand 8, la corpulence de Sam empêche l'accès aux autos tamponneuses, la vue de Chang limite le tir à la carabine. Seule une attraction rassemble la bande alors enthousiaste : les miroirs magiques. L'image réfléchi de chacun le modifie et altère sensiblement sa différence. Gad prend des allures de géant tandis que Sam affiche une taille de guêpe. Les rires et la joie accompagnent ces images désirées de soi. Ces images déformantes de la différence ne sont que virtuelles et fugaces. Le dernier miroir rencontré, proche de la sortie, leur renvoie leur propre image et les ramène brutalement

---

10. La socialisation est « le processus permanent, par lequel le "soi" se constitue par interaction avec autrui » (Halpern et Ruano-Borbalan, 2009 : 338).

à leurs conditions. La bande quitte l'attraction triste et dépitée. Par ailleurs, toujours dans le registre représentationnel, les jeunes adolescents sont conscients de leur sous-représentation dans la sphère télévisuelle comme le remarque Ed : « Si on n'a pas les problèmes des gens normaux ou qu'on n'est pas connu, on risque pas d'y passer à la télé! » (Jak et Geg, 2006 : 22).

### 3. Accessibilité et participation sociale

L'accessibilité et les limitations physiques, culturelles et citoyennes sont au cœur de ces quatre albums. Cette série porte essentiellement sur le vivre-ensemble où le vivre-ensemble consiste avant tout à vivre ensemble des situations. Et de ce fait, elle nous interpelle sur nos façons d'être-à-plusieurs. *La bande à Ed* constitue, en ce sens, un point de jonction entre différents vécus anthropologiques. Chaque planche peut être envisagée comme des présentifications existentielles fictionnelles où un personnage nous est montré avec son rapport à son corps, aux autres et au monde. Ces récits dessinés sont alors l'occasion d'apprécier la participation sociale<sup>11</sup> de jeunes adolescents présentant pour la majorité un handicap. Si la série possède d'indéniables qualités narratives et graphiques, c'est toutefois sa valeur factuelle et humoristique – de nombreuses scènes sont inspirées du vécu quotidien – qui fait sa force.

---

11. «La participation sociale est avant tout un phénomène social résultant d'un processus complexe fondé sur l'interaction entre une personne et les membres de sa communauté d'appartenance. La participation sociale implique un échange réciproque, égalitaire, signifiant et de qualité entre la personne et les gens avec qui elle interagit dans ses contextes de vie. Elle atteint son point culminant quand la personne exerce tous ses droits et se perçoit et agit comme l'acteur principal de sa vie » (Tavares, 2013 : 3).

À maintes reprises, Ed est suivi dans sa vie de tous les jours. À l'épicerie, il ne peut acheter que les produits qui lui sont accessibles, même s'ils ne correspondent pas à son premier choix. Au cinéma, choisir son film ne fait pour lui aucun sens. Seuls les films projetés dans la salle 1, unique salle accessible aux personnes à mobilité réduite, lui sont permis. À la mairie, l'accès au bureau du maire lui est impossible. Prendre part à une manifestation l'épuise et nourrit ce constat : « Entre les nids-de-poule et les dos d'âne, je suis encore le dindon de la farce. » (Jak et Geg, 2011 : 5) Des passerelles trop fortement inclinées, l'absence de porte automatique et de bateau de trottoir, la présence d'escaliers ou de poubelles sur les trottoirs compliquent, quand ils ne les entravent pas, ses déplacements. Pour une personne à mobilité réduite, l'environnement urbain (physique et social) est hostile. Ed subit les invectives de piétons (« Il en prend de la place çui-là ! Le trottoir est à tout le monde ! »), d'un skatteur (« Ho ! Où tu te crois cul de jatte ? ! »), d'un automobiliste (« Regarde où tu vas Hé Mémère ! ! ») (Jak et Geg, 2006 : 42) quand il n'est pas en train de nettoyer ses roues salies par des déjections canines. Ce qui ressort de ces situations de handicap est le besoin mutuel et d'interdépendance. En effet, à chaque problème individuel rencontré par l'un des membres de la bande, sa résolution s'opère collectivement. Ainsi, alors qu'il est invité à un bal costumé en compagnie de Katy mais sans sa bande, Ed, déguisé en corsaire, ne peut franchir l'allée de graviers menant à la salle. Il rebrousse chemin et mobilise ses amis qui, tous déguisés en Romains, non seulement le portent dans son fauteuil mais l'annoncent également : « Cléopâtre ... et Jules Chaisard ! » (Jak et Geg, 2006 : 24-25). D'une situation individuelle handicapante naît une solution collective inclusive. Chacune de leurs péripéties les stimule et les vivifie, les aidant ainsi à réaliser leurs désirs.



FIGURE 1 ©Jak et Geg (2008 :17)

Toutes les situations dans lesquelles évolue Ed ne génèrent pas du handicap. Dans plusieurs scènes, Ed bénéficie des services mis à disposition des personnes ayant un handicap. Ainsi, lors d'un match de foot il est placé, en compagnie d'autres personnes handicapées, aux premières loges et proche de la pelouse. Pour son départ en train à Peyrax les Bains, un service « accueil plus » lui est offert. Il quitte la file d'attente et deux hôtesses l'accompagnent jusqu'à sa voiture, à laquelle il accède grâce à un élévateur. Dans les deux cas susmentionnés, il fait l'objet de remarques désobligeantes de la part d'adultes valides. Ces services et accès aménagés sont vus comme des privilèges et aussitôt

les bénéficiaires essuient ce genre d'invectives : « Pensionnés ! Privilégiés ! Demi-Portions ! », « Évidemment, ça se croit tout permis » ou encore « Eh ben ! Il s'en fait pas la demi-portion ! Il passe devant tout le monde ! [...] » (Jak et Geg, 2008 : 12).

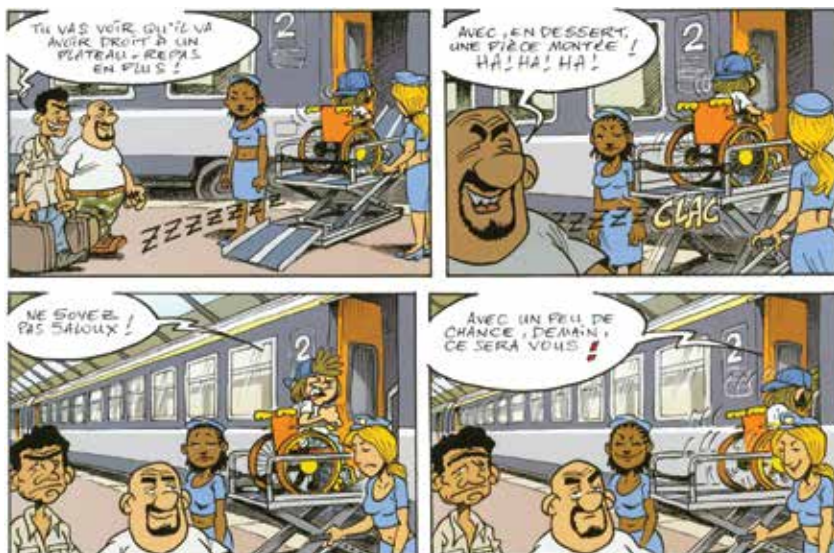


FIGURE 2 © Jak et Geg (2008 : 13)

Dans cette bande dessinée, lecteurs et personnages principaux sont invités à abandonner leur propre point de vue pour adopter celui d'une autre personne. L'une des forces de ces récits dessinés consiste en leur pouvoir d'identification. Le lecteur entre en connivence avec ces personnages, qui, bien souvent, sauvent les apparences comme ils le peuvent. « En narrativisant la visée éthique, le récit lui donne les traits reconnaissables de personnages aimés ou respectés » rappelle Ricœur (1990 : 96). Le lecteur est amené à s'identifier à ces personnages attachants et aspire à « vivre bien avec et pour les autres dans des institutions justes » (Ricœur, 1990 : 278). Cette manière de faire, plaisante et critique, séduit par la vivacité de ses traits, la spontanéité des répliques et la singularité ordinaire des situations. Se dégagent

de ces épisodes une ou plusieurs morales, à tout le moins, une pédagogie urbaine déguisée sous l'allégorie d'une action. Les leçons d'être-ensemble et de faire ensemble sont fortes et fortement présentées. Ces planches sont autant d'expériences permettant d'amenuiser les situations de handicap et de favoriser une participation sociale éthique.

L'un des intérêts de cette bande dessinée est de dépasser certains préjugés et d'en appeler à un avenir plus ouvert à la diversité: « ils [les préjugés que nous apportons avec nous] forment l'horizon d'un présent, car ils représentent ce au-delà de quoi on n'est plus capable de voir » (Gadamer, 1976 : 327). Si de nombreuses planches sont consacrées aux préjugés des adultes envers les différences des membres de la bande, les auteurs n'hésitent pas à prendre leurs protagonistes en flagrant délit de préjugés sur la différence. Le tome 1 voit l'arrivée d'un nouveau dans la cité, Arnaud. Alors qu'il passe devant la bande, Tommy lui demande comment il va. Arnaud ne répond pas. Aussitôt les remarques fusent et gagnent en virulence: « Pour qui il se prend celui-là ? », « Comment qu'il se la joue ! », « P't'être qu'il aime pas les handicapés ! » (Jak et Geg, 2006 : 41). Lors de son second passage, la bande énervée par son attitude hautaine lui barre le chemin et lui crie: « BONJOUR!! ». S'ensuit une danse des mains où Arnaud, se présente et précise: « Je suis sourd-muet, j'espère que ça ne vous gênera pas trop... ».



FIGURE 3 © Jak et Geg (2006 : 41)

#### 4. Des bandes dessinées démocratiques. Comment dessiner le citoyen du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup> ?



FIGURE 4 © Jak et Geg (2006 : 5)

*Ce qui m'intéresse, c'est la bande. C'est leur vécu, ensemble.*

Georges Grard

Le troisième album porte encore davantage sur le vivre-ensemble et la participation sociale (ou *social engagement*). Il nous présente la bande à Ed comme des adolescents activement engagés dans la vie de la Cité, loin d'être dépendants, sans pouvoir ou encore tenus responsables de leur situation difficile. Ils ont pour but d'organiser un festival au Val Fleuri. Pour ce faire, la bande à Ed mobilise tous les talents et

12. Ce sous-titre fait explicitement référence à l'ouvrage de Martha Nussbaum, *Les émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXI<sup>e</sup> siècle ?* (2011).



ressources du quartier. Dans un premier temps, tous les habitants sont sondés afin de connaître leurs goûts musicaux en vue de savoir quels artistes inviter. La mairie et diverses entreprises privées sont également sollicitées afin de mener le projet à terme. L'organisation de l'événement est collective et repose sur le pouvoir d'agir de chacun et sur la mobilisation de ses ressources et de celles de son environnement (famille, institution, professionnels, amis, etc.). Les compétences de chacun sont mises au service du groupe. L'*empowerment* individuel suscite un *empowerment* collectif. De cette manière, les membres du groupe s'entraident afin de progresser vers un événement commun.

Après avoir déployé de multiples efforts, le festival a lieu et devient un espace de parole où prime la liberté d'association et d'expression. La scène du spectacle se transforme en une tribune : « On te traite d'invalidé, de crevette, de crétin, on se moque de ton bide, on te dit que tu vois rien ! T'es juste différent comme tout un chacun, un être de chair, de sang qui respecte son voisin ! » (Jak et Geg, 2011 : 46-47), déclame Ed. Le festival rencontre un franc succès et réunit une foule bigarrée composée de personnes de tous âges et de divers horizons socioprofessionnels. De plus, deux célébrités slameront aux côtés d'Ed, les rappers Abd Al Malik et Grand Corps Malade. Ce dernier insiste sur l'importance de revendiquer ses droits : « T'as pas la taille mannequin, tu marches de guingois, mais t'as pris le bon chemin si tu te bats pour tes droits ! » (Jak et Geg, 2014 : 47). Avant de conclure à l'unisson : « On a prouvé ce soir qu'on pouvait vivre ensemble et qu'on a du pouvoir... Quand on se rassemble ! » (Jak et Geg, 2014 : 48).



FIGURE 5 © Jak et Geg (2011 : 48)

\*\*\*

Au sortir de ce foisonnement d'expériences intersubjectives que sont ces albums, il ressort que les fonctions de ces chroniques d'un temps présent sont multiples. Tout d'abord, cette série a une valeur démonstrative qui suscite un intérêt identificatoire dans la mesure où ces personnages sont potentiellement investissables par divers publics. « Nous racontons des histoires parce que les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées » souligne Ricoeur (1985 : 143), et ce, de manière encore plus prégnante pour des vies humaines souvent sous-représentées. Cette bande dessinée constitue donc un acte de reconnaissance, dans le sens que lui donne Nancy Fraser, dans la mesure où elle participe d'une lutte contre la non-reconnaissance et le mépris, c'est-à-dire contre le « devenir invisible sous l'effet de pratiques autoritaires de représentation, de communication ou d'interprétation de sa propre culture » et le fait d' « être déprécié par les représentations culturelles stéréotypiques ou dans des interactions quotidiennes » (2005 : 17). Deuxièmement, dessiner constitue un moyen de mettre en forme des expériences vécues ou fictives, les rendant par là-même intelligibles à soi-même et aux autres. Cette série ne verse pas dans le pathos et ne privilégie pas l'angle de la victimisation. Au contraire, elle donne au lecteur, sur le mode humoristique, la conscience aigüe de réalités quotidiennes souvent inadmissibles vécues par des personnes différentes. Ce faisant, cette série domestique le handicap. Les situations dessinées et narrées procèdent d'une représentation du handicap et de la participation sociale qui associe les facteurs individuels, sociaux et environnementaux. Elle promeut le potentiel de ces jeunes en termes d'engagement, de contribution à la société et de participation sociale. Enfin, cette bande dessinée nous interpelle sur notre être ensemble et notre faire ensemble et appelle à de nouvelles perspectives d'actions communes impliquant une transformation des regards et des relations entre les personnes ayant un handicap et le reste de la société. Une transformation indispensable pour dessiner un citoyen du XXI<sup>e</sup> siècle capable de réaliser pleinement ses droits humains.

## Références bibliographiques

- Baldwin, James. 2015. *Retour dans l'oeil du cyclone*, Paris, Christian Bourgeois.
- Bardin, Laurence. 2007. *L'analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de France.
- Bruner, Jerome. 2010. *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Paris, Retz.
- Nations Unies, *Convention des Nations Unies relative aux droits des personnes handicapées*, [s.d.]. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-f.pdf> (consultée le 28 novembre 2015).
- Fraser, Nancy. 2005. *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte.
- Gadamer, Hans-Georg. 1976. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- Goffman, Erwing. 1963. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings*, New York, Free Press.
- Halpern, Catherine et Jean-Claude Ruano-Borbalan (dir.). 2009. *L'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences humaines.
- Jak et Geg. 2006. *La Bande à Ed. Tome 1. Allainville-aux-bois*, Grrrr...Art.
- Jak et Geg. 2008. *La Bande à Ed. Tome 2. Tous à Peyrax*, Allainville-aux-bois, Grrrr...Art.
- Jak et Geg. 2011. *La Bande à Ed. Tome 3. Festi'Val Fleuri*, Allainville-aux-bois, Grrrr...Art.
- Jak et Geg. 2014. *La Bande à Ed. Tome 4. Au Boulot*, Allainville-aux-bois, Grrrr...Art.
- Nussbaum, Martha. 2011. *Les émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXI<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Climats.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit. Tome 1*, Paris, Seuil.
- Ricœur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Shusterman, Richard. 1991. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit.
- Simmel, Georg. 2013. *Journal posthume*, Strasbourg, Circé.

Tavares, Charles-Albert, *La participation sociale des personnes présentant une déficience intellectuelle ou un trouble envahissant du développement : du discours à une action concertée*, 2013. Disponible à l'adresse *web* suivante (FQCRDITED) : <http://internet.crditedmtl.ca/wp-content/uploads/2014/02/Participation-sociale.pdf> (consultée le 28 novembre 2015).

# Conclusion

## L'ensemble de l'œuvre

Andrée Fortin

Le vivre-ensemble est une préoccupation transversale à toutes les disciplines comme le montre l'ouvrage : peinture, dessin, photo, sculpture, théâtre, marionnette, performance, installation, musique, bande dessinée ; il est au cœur du mandat de plusieurs musées. Il s'observe aussi bien dans le processus de création que dans le contenu des œuvres, ou encore en aval, dans la visée des artistes, dans la conception de certaines expositions muséales ; c'est ainsi que la traduction culturelle et artistique de ce vivre-ensemble prend des formes très différentes, voire diamétralement opposées. Ce qui fait l'unité de toutes ces pratiques, ce qui les relie, c'est un désir de changement, lequel ne concerne toutefois pas nécessairement le même « ensemble ».

Un élément complique un peu la vue d'ensemble (!) : quand les textes sont écrits par des critiques ou des universitaires, ils jettent des regards extérieurs sur le travail artistique, et quand les artistes eux-mêmes s'expriment, directement ou par l'intermédiaire d'entrevues, ils mettent plutôt de l'avant leur intention.

Plusieurs questions sont ainsi soulevées au fil des pages, explicitement ou implicitement. Quel est le changement visé? Quel ensemble concerne-t-il? Comment s'articulent les dimensions sociales et artistiques dans les œuvres, dans leur contenu et dans leur production? Quel est le rapport des artistes aux institutions? Et surtout, pourquoi passer par l'art quand on veut transformer le vivre-ensemble; comment l'art et la culture peuvent-ils contribuer au changement?

## 1. Quel ensemble ?

L'ensemble *mis en œuvre* peut varier du tout au tout. Il y a les personnes qu'on cherche à intégrer, les groupes marginaux ou marginalisés dont on souhaite changer la représentation sociale, et enfin la société qu'on voudrait transformer globalement. Ces trois cas de figure entraînent artistes et œuvres dans des directions très différentes qui, à l'occasion, peuvent s'entrecroiser.

### 1.1 Prises de parole et cocréation

Dans un premier cas de figure, des artistes professionnels vont à la rencontre de personnes marginales ou marginalisées, qu'ils invitent à participer à un processus de cocréation, et plus largement à prendre la parole. Les personnes participant à ces processus n'ont pas nécessairement choisi la forme d'art dans laquelle elles s'engagent comme elles n'ont peut-être pas choisi spontanément, parfois, de se consacrer à l'art. Aussi même si Ouellet parle de travailler « avec des amateurs », ce ne sont pas des amateurs au sens habituel, c'est-à-dire des personnes qui pratiquent une activité artistique pour le plaisir, comme loisir et souvent depuis plusieurs années. Il s'agit essentiellement de personnes aux prises avec différents problèmes – itinérance, maladie mentale, perte d'autonomie – que l'on cherche à (ré)insérer dans une communauté à travers des activités de création, lesquelles leur permettent de changer l'image qu'elles ont d'elles-mêmes.

L'objectif n'est pas tant artistique que d'*empowerment*, de « guérison », mais passe par la création artistique. Non seulement sont mises en place les conditions d'une expression artistique, mais également les conditions permettant son aboutissement sur la place publique, par le biais d'une exposition ou d'un spectacle. Cette démarche à la fois personnelle et artistique en est une de prise de parole publique.

## 1.2 Témoigner d'un vivre-ensemble et rendre visible l'invisible

Un second cas de figure est celui où des créateurs témoignent d'une situation, d'une condition, touchant un groupe social cette fois, mais ce groupe est lui aussi marginal ou marginalisé, « invisible » ou victime de discrimination : des immigrants, des personnes handicapées, des femmes vivant dans des quartiers « populaires ».

Ce sont les artistes qui prennent la parole, qui mettent en valeur des groupes sociaux, les gestes de la vie quotidienne, dans une visée pédagogique ou ethnologique. Bien sûr, cela passe le plus souvent par un travail avec ces groupes sociaux. Franck, Heynderickx, Masure et Tanguay évoquent « l'histoire orale » et la « collecte de témoignages », alors que Rougeon explique comment la photographie prend valeur de mémoire, de témoignage.

L'objectif de ces artistes est de rendre visible l'invisible, de rendre audible ce qui ne se fait pas entendre, aussi travaillent-ils souvent à la fois avec la parole et l'image, cherchant les « résonnances entre images et paroles », comme le dit Rougeon qui insiste sur ce qu'« une photographie ne saurait se suffire à elle-même » : elle a besoin du texte et d'autres images. Dans le même sens, une exposition met en place un environnement visuel, textuel et/ou sonore.

Ces témoignages sont transmis par les artistes, par les commissaires d'exposition. Ils véhiculent une parole, mais les personnes dont elle émane ne sont pas engagées dans un processus de création ni de diffusion de leur parole.



### 1.3 Critique du vivre-ensemble

Un troisième cas de figure s'attache à la critique des fondements du vivre-ensemble, qu'il s'agisse de la pollution, du colonialisme ou des relations entre les femmes et les hommes. Ce sont les artistes qui portent cette critique, car il leur incombe, comme l'écrit Jewsiewicki, « de révéler au monde l'expérience dont témoignent les ruines ignorées par l'Histoire », ou encore, selon Gingras-Olivier, de « décentrer une certaine conception normative du vivre-ensemble ».

Si Gingras-Olivier évoque « de nouvelles formes de représentation, d'autodétermination et d'expérimentation des sujets », dans des « prestations déchainées », ce travail de subversion s'inscrit davantage dans l'institution artistique que dans les prises de parole et témoignages dont j'ai parlé plus haut, et s'accompagne souvent d'un discours permettant de mieux saisir l'intention de l'artiste ou des artistes, comme les performances *Le Rodéo*, *le goinfre et le magistrat* ou *Le marché du zombie*, décrites dans le texte de Gingras-Olivier, et l'artefact *Keep on Smoking*, de Michel de Broin, dont discute Gérin. Dans certains cas, l'œuvre est en effet porteuse d'une ambivalence entre sa dimension sociale et sa dimension esthétique. Ainsi, dans sa présentation du travail du photographe Edward Burtynsky, Gérin écrit qu'il « met en scène de façon spectaculaire les espaces industriels, polluants et pollués [...] Leur présence est néanmoins rendue étrangement belle, par l'ouverture des images et les perspectives majestueuses, qu'on pourrait qualifier de sublime industriel, ou de sublime toxique ».

Les pratiques artistiques et culturelles du vivre-ensemble dont il est question dans l'ouvrage sont ainsi situées sur un continuum qui va de l'intégration de populations marginalisées – voire de l'art-thérapie – et de « promotion de valeurs collectives » (Bergeron et Baillargeon) ou de changement de représentations sociales, à la déconstruction d'éléments constitutifs du vivre-ensemble, à un « désapprentissage » (Gingras-Olivier).

À une extrémité du continuum, on vise l'*empowerment*, voire le *care*. À l'autre extrémité, c'est le brouillage, et même le renversement des

codes qui est visé, codes sociaux mais aussi ceux des pratiques artistiques « usuelles ». Entre les deux, se situent des œuvres à dimension pédagogique, plus évidente dans le cas des musées, mais centrale aussi quand on cherche à transformer des représentations sociales.

Je ne peux m'empêcher de remarquer la place des femmes dans les pratiques discutées dans l'ouvrage. Si l'art écologique, comme le *care*, est une affaire de femmes, celles-ci sont aussi au cœur du travail de Rougeon, de celui dont parle Gingras-Olivier et sont très présentes dans l'analyse de Jewsiewicki. De plus, elles sont majoritaires parmi les auteurs de ce collectif. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un hasard.

## 2. Quelles pratiques ?

Le travail des artistes oscille entre les visées sociales et artistiques, voire scientifiques. Ces trois postures ne recoupent pas les trois types d'ensemble ou de rapport au vivre-ensemble dont j'ai parlé plus haut.

### 2.1 L'artiste comme acteur social

L'artiste peut se définir avant tout comme acteur social. Mais bien sûr, dans ce cas, comme l'exposent tant Dubé et Lamoureux que Trudel, Cabot et Lauzon, son « matériau d'intervention sociale » est la création. Dans ces deux textes, l'artiste apparaît comme « pédagogue », « accompagnant » différentes populations marginales, avec comme visée « le développement d'une citoyenneté effective » (Dubé et Lamoureux).

Si les personnes avec lesquelles travaillent les artistes souffrent, d'une façon ou d'une autre, elles sont bel et bien engagées dans une démarche artistique, « d'art communautaire » (Dubé et Lamoureux), qui n'est « pas de l'art thérapie, mais de "l'art pédagogique" » (Trudel, Cabot et Lauzon).

## 2.2 L'œuvre de création

D'autres artistes se définissent avant tout par la création, qu'elle engage ou non d'autres personnes. Ils sont à la recherche d'un nouveau rapport au monde, aux êtres, à l'art. Cela peut prendre différentes formes, mais dans tous les cas l'intention artistique est première, et le changement social en est l'effet, contrairement au cas de figure précédent où le changement est recherché d'abord. Ouellet écrit ainsi : « C'est ce ravissement de soi que nous traquons en sortant du théâtre pour créer, dans des lieux déstabilisants, avec des étrangers. »

Pour guérir du passé colonial et sortir de ses ruines, pour tisser de nouveaux liens sociaux, des sculpteurs travaillent ainsi avec des objets abandonnés, dans une démarche de création en continuité avec la tradition des maîtres-forgerons (Jewsiewicki).

La création peut aussi comporter une dimension ludique soulignée par Ouellet et Boukala, laquelle favorise le changement du vivre-ensemble.

## 2.3 La recherche d'un mode de connaissance

Le travail artistique peut aussi s'inscrire dans une démarche qui ne se définit pas d'abord par le changement social ni la création artistique, mais par la production de connaissances, laquelle permet de rendre visible l'invisible.

C'est bien sûr le cas de Rougeon, pour qui la photographie s'inscrit dans « la relation ethnographique » et dans « la production de connaissances en anthropologie ». Il n'empêche, sa démarche met en œuvre la créativité du chercheur, qui doit aller au-delà de l'illustration. En ce sens, Boukala écrit : « la bande dessinée n'est pas envisagée comme une illustration à la problématique du handicap mais sera considérée comme un mode de connaissance susceptible d'enrichir notre réflexion anthropologique en portant attention sur des sujets qui étaient jusqu'alors soit négligés, soit ignorés ».

Des « approches nourries de méthodes scientifiques » (Ramade) sont aussi utilisées par des musées, dans la conception de diverses expositions.

Bien sûr, les trois postures que je viens de dégager sont des idéaux types et, en pratique, elles peuvent se rejoindre, par exemple dans le projet exprimé par Trudel, Cabot et Lauzon de « rendre l'art accessible » ou quand Ramade affirme que l'art écologique est « profondément utilitaire et relationnel, écologique sans être militant ».

La posture des artistes est liée, en partie, aux institutions en regard desquelles ils se définissent.

### 3. Quelles institutions ?

Les pratiques discutées ici peuvent aussi bien critiquer les institutions fondamentales de la société que chercher à y intégrer certains groupes ou personnes, aussi leur rapport aux institutions sociales varie du tout au tout. Mais qu'en est-il de leur rapport aux institutions artistiques ? Les textes parlent d'animation, de création, d'éducation et d'exposition. Cela se fait-il au sein des institutions, ou « hors les murs » ? En fait, ce que les textes montrent, c'est que si les pratiques culturelles et artistiques du vivre-ensemble se situent parfois « hors les murs » des institutions artistiques, ce peut être au sein d'autres institutions, ou en lien avec d'autres, comme une résidence pour aînés en perte d'autonomie (CHSLD), un refuge pour itinérants. L'École nationale d'apprentissage par la marionnette se définit à la jonction du monde de l'art et de celui de l'intervention sociale. Bref, le rapport aux institutions est assez complexe.

#### 3.1 Se produire hors les murs

Bien sûr, les musées peuvent aller « hors les murs » et viser « l'expérimentation », c'est ce dont parlent essentiellement Franck, Heynderickx, Masure et Tanguay ainsi que Ramade dans sa présentation du travail de Johanson.

Les expositions muséales dont discutent Carter et l'équipe de Franck sont forcément intégrées au monde de l'art. Certaines démarches artistiques sont associées au monde de l'art, même si elles y sont

marginales, comme le travail de Mierle Laderman Ukeles, inspiré du *care*. Pour leur part, les recherches évaluatives ne portent pas sur la dimension proprement artistique, mais sociale du travail artistique.

Même si elles sont « connues pour leurs performances hors les murs », comme le fait remarquer Gingras-Olivier, les Fermières obsédées s'inscrivent bel et bien dans des événements artistiques, comme la Manif d'art de Québec.

Le rapport aux institutions artistiques – ou non – est d'autant plus complexe que le monde de l'art est aussi un espace du vivre-ensemble comme le révèle l'analyse de Gingras-Olivier : « En créant de nouvelles solidarités avec des personnes qui ont le sentiment d'être exclues de certains espaces du vivre-ensemble – le milieu artistique ou des luttes sociales et politiques, par exemple –, WWKA transforme, au même moment, le rapport entretenu avec les activités quotidiennes ».

L'art « hors les murs » n'est pas nécessairement hors du monde de l'art, et les musées, qui constituent « les murs », dans une visée pédagogique ou de changement social, ne présentent pas que des œuvres artistiques (Bergeron et Baillargeon, Carter).

### 3.2 La reconnaissance artistique et ses tensions

Quand elles ne se situent pas au sein de l'institution artistique, les pratiques ici décrites portent une tension constitutive entre leur dimension sociale et artistique. Rougeon insiste sur l'esthétique de la photo à caractère ethnologique, mettant ainsi de l'avant cette tension : la reconnaissance ici recherchée est *à la fois* artistique et scientifique.

Les œuvres produites par les personnes marginales ou marginalisées, dessins, photos, créations théâtrales ou spectacles de marionnettes, ne s'inscrivent pas elles non plus dans l'institution artistique, mais elles échappent en un sens à cette tension. Elles portent une parole, une vision du monde : s'il y a tension ici, elle se situe plutôt entre leur dimension artistique et identitaire

Mais même pour un artiste professionnel, la reconnaissance peut être problématique, c'est ce qu'expose en détail Ramade à propos de l'art

écologique, qui « a dérouté la critique et le public » : « en raison de la condition subalterne de ce site (un écosystème urbain sans caractéristiques particulièrement remarquables), cette nature n'avait aucune chance d'être prise en compte esthétiquement, trop éloignée des canons des esthétiques environnementales. » En résumé, selon elle, l'art écologique « déstabilise les conventions analytiques et critiques d'usage en prenant le contrepied de l'autonomie de l'art prisee des modernistes dont les effets se ressentent encore dans la poussée du *Land art* ». À cet égard, son texte contribue à insérer l'art écologique dans le monde de l'art et de la critique d'art. Il en est de même pour les œuvres créées par des personnes marginalisées que les analyses ici présentées contribuent à intégrer au monde de l'art.

Le costume des Fermières obsédées, leur conférant un relatif anonymat et permettant au collectif d'avoir une géométrie variable (Gingras-Olivier), témoigne à la fois de leur posture artistique et de leur rapport critique au monde de l'art, tout en les tenant en partie à l'écart de la reconnaissance artistique personnelle, un peu comme dans un autre registre les travailleurs de la « maintenance » dont parle Ramade.

Enfin, il faut préciser que l'inscription dans des institutions ne tient pas qu'aux modalités de la création ou de la diffusion des œuvres, mais concerne aussi les orientations de ces institutions comme le font remarquer Bergeron et Baillargeon, Lafortune ainsi que Franck et son équipe : « L'enjeu de l'inclusion dépasse les champs du collectionnement et de la programmation. Il soulève, plus largement, les modalités de participation à la vie institutionnelle du musée et à sa gouvernance. La gouvernance participative peut prendre différentes formes » (Franck, Heynderickx, Masure et Tanguay).

#### **4. Le vivre-ensemble et ses utopies**

L'« ensemble », donc, auquel renvoient les différentes pratiques culturelles et artistiques présentées dans cet ouvrage n'est pas toujours le même, la posture des artistes par rapport à cet ensemble, leur visée

sociale et artistique variant énormément. Ce qui est constant, ce qui les réunit c'est d'une part le désir de changement et d'autre part celui d'établir des relations. Ranger tout cela sous le signe de l'utopie signifie qu'il s'agit d'un processus jamais achevé mais toujours poursuivi, celui d'un avenir meilleur dont l'horizon est ce qui motive les artistes et leurs pratiques.

Autrement dit, et pour emprunter les termes de Sartre dans *Critique de la raison dialectique* (1961), ce que le livre explore, c'est comment l'art et la culture permettent d'aller au-delà de la *série*, du simple fait de partager un espace avec les autres, pour former un *groupe* tissé de relations. Ou comment passer du partage d'un espace géographique à la construction d'un espace social.

Bien sûr, cela commence par « être ensemble » dans des environnements acoustiques (La Chance) ou des « scénographies immersives » (Carter) par exemple. Mais l'enjeu est d'effectuer la conversion, le passage de l'être-ensemble au vivre-ensemble, dans « la tension entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience des autres », comme l'écrit La Chance.

Les auteurs du collectif insistent tous, chacun à leur façon, sur les « expériences relationnelles », qui cherchent à « troubl[er] les écoutes, brouiller les liens, afin que l'esprit ne puisse que s'engager dans des tentatives infinies et impossibles de reconstruction de liens, d'une rencontre avec ce qui fuit sans cesse » (Ouellet). Et quand Ramade parle d'« une pratique du lien durable qui ne tient en rien au mirage institutionnel d'une esthétique dite relationnelle », c'est que le lien que l'on cherche à créer par des pratiques artistiques et culturelles engage le social et non seulement des personnes. C'est en ce sens que Jewsiwicki explique que « chacun en tant qu'artiste se dresse pour faire advenir des événements plutôt que de fabriquer des objets ». En effet, l'objectif est « d'établir des liens avec les communautés locales et de favoriser leur sentiment d'inclusion dans le tissu urbain et l'histoire de la ville » (Franck, Heynderickx, Measure et Tanguay). Si l'objectif d'une BD est de changer le regard, sous un mode humoristique, cela passe par l'identification du lecteur aux personnages ; le lien est ici de l'ordre de l'imaginaire, ce qui renvoie au cœur du projet artistique.

\* \* \*

Pourquoi passer par l'art et la culture pour transformer le vivre-ensemble? L'art est porteur d'imaginaire. Dans la tension entre l'esthétique et le contenu, entre la mémoire et l'utopie, entre les identités individuelles et collectives, il reflète ce qui est autant qu'il fait voir ce qui pourrait être; Fernand Dumont (1968) parle en ce sens de fissure dans le rapport au monde, tant pour le créateur que pour le spectateur ou le récepteur.

Les œuvres et les démarches dont il est question dans ce livre s'insèrent dans cette fissure pour montrer les voies et les voix d'un nouveau vivre-ensemble.

#### Références bibliographiques

- Dumont, Fernand. 1968. *Le lieu de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH.  
Sartre, Jean-Paul. 1961. *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard.





## Notices biographiques

**Lisa Baillargeon** est professeure titulaire en sciences comptables à l'École des sciences de la gestion de l'Université du Québec à Montréal (ESG-UQAM). Elle occupe présentement le poste de direction du département des sciences comptables. Elle détient un baccalauréat et une maîtrise en histoire de l'art (Université Laval), un doctorat en histoire économique et des affaires (Université du Québec à Montréal) et un MBA de la Schulich School of Business (Université York). Ses intérêts de recherches sont l'histoire de la comptabilité et des affaires, la gouvernance (entreprises et organismes culturels (musées)), le patrimoine, et la gestion de la performance. De par sa formation multidisciplinaire et ses intérêts, elle est engagée dans plusieurs projets de recherche et auprès d'organismes tels que l'Institut du patrimoine et la Ville de Montréal.

Détenteur d'un doctorat en ethnologie et de l'HDR en histoire et histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Dominique Poulot, **Yves Bergeron** est professeur titulaire de muséologie et de patrimoine au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur l'histoire des musées, les tendances sociétales qui transforment le monde muséal et la gouvernance stratégique des musées. Il a publié de nombreux articles sur le sens des objets et l'histoire de la muséologie nord-américaine. Il a notamment participé à la réalisation du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* publié chez Armand Colin sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse.

**Mouloud Boukala** est anthropologue et professeur à l'École des médias (Université du Québec à Montréal). Titulaire d'un doctorat en anthropologie de l'Université Lumière Lyon 2, il inscrit ses recherches au sein d'une anthropologie des médias, privilégiant les liens entre les représentations collectives (cinéma, bande dessinée, photographie) et les pratiques des minorités (personnes en situation de handicap, jeunes Montréalais d'origine haïtienne). Membre régulier du Centre et Laboratoires de recherche – Cultures Arts Sociétés (CELAT), il contribue à diverses revues scientifiques dont *Anthropologie et sociétés*, *La nouvelle revue de l'adaptation et de la scolarisation*, *L'Ethnographie*, *Frontières*.

**Sophie Cabot** vit à Montréal. Pendant 18 ans, elle a travaillé à titre d'intervenante psychosociale avec différents groupes sociaux. Parallèlement, elle étudie les arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal et obtient son baccalauréat, en 2014. Son engagement social l'amène à orienter sa démarche artistique vers les arts en contexte communautaire. Elle termine, en 2016, une maîtrise en arts visuels et médiatiques (Université du Québec à Montréal) dont la recherche consistait à identifier les approches artistiques et pédagogiques mises en œuvre dans trois projets artistiques proposés à des hommes en situation d'itinérance. Elle poursuit sa recherche dans le cadre du doctorat en Études et pratiques des arts (Université du Québec à Montréal).

**Jennifer Carter** est directrice des Études supérieures en muséologie, ainsi que professeure au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Avant ceci, elle a été professeure en *Museum Studies* à la Faculté de l'information, de l'Université de Toronto (2008-2011). Ses recherches s'orientent selon deux axes principaux : sur la relation du musée, la défense des droits et de la justice sociale (subventionnées par le CRSH et le FRQSC), ainsi que sur les relations entre la représentation, l'architecture des musées et l'expographie. Elle a rédigé et corédigé des articles en français et en anglais dans des livres et revues internationaux, notamment : *National Museums: New Studies from Around the World*; *Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture*; *Media-Tropes*; *Museum Management and Curatorship*; *Information Research*;

et *Museum International*. Depuis 2013 elle est rédactrice associée de la revue internationale *Museum Management and Curatorship*.

**Marcelle Dubé** est professeure au département des sciences humaines et sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur les pratiques démocratiques, l'évaluation des pratiques et des politiques, les dynamiques des mouvements sociaux contemporains (mouvement communautaire et mouvement des femmes) et l'expérience intergénérationnelle. Son intérêt pour des pratiques artistiques s'exprimant du côté de l'intervention sociale l'a fait rejoindre, depuis 2011, le Groupe de recherche en médiation culturelle (GRMC) et développé des recherches en collaboration, dans ce champ de pratiques, qui touchent plus spécifiquement l'inclusion sociale et la diversité.

**Andrée Fortin** est professeure émérite au département de sociologie de l'Université Laval. Cofondatrice du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les banlieues, elle a travaillé essentiellement sur la ville, la culture et les réseaux sociaux. Parmi ses ouvrages : *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois* (PUL, 2015), *Passage de la modernité* (2006, PUL), *Nouveaux territoires de l'art* (Nota bene, 2000) ; avec Carole Després et Geneviève Vachon, *La banlieue s'étale* (Nota bene, 2011) et *La banlieue revisitée* (Nota bene, 2002), ainsi qu'avec Jean-Philippe Warren, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Septentrion (2015). Elle a aussi été rédactrice de la revue *Recherches sociographiques* (1993-2005, 2008) puis rédactrice et directrice (2010-2013).

**Hannelore Franck** a obtenu une maîtrise en histoire de la KU Leuven en 2013, avec une thèse portant sur les fondations pieuses avec les tables des pauvres à Gand au Moyen Âge tardif. L'année suivante, elle a étudié la gestion des arts à l'Université d'Anvers et s'est penchée sur les stratégies interculturelles des musées de ville. Elle travaille présentement au campus Kulak de la KU Leuven, où elle prépare un doctorat en histoire médiévale sous la direction du professeur Paul Trio. Sa recherche doctorale porte sur le système d'assistance aux pauvres dans la ville flamande de Bruges à l'époque du Moyen Âge tardif.

**Annie Gérin** enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds, elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Ses publications récentes incluent *Devastation and Laughter: Satire, Power and Culture in Early Soviet Art*, et plusieurs collections d'essais, dont *Canadian Cultural Poesis: Essays on Canadian Culture; Public Art in Canada: Critical Perspectives; Oeuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public; et Formes urbaines: Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*.

**Marie-Claude Gingras-Olivier** est candidate au doctorat en histoire de l'art avec concentration en études féministes à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent actuellement sur les représentations des transidentités et des sexualités politiquement subversives en art actuel, comme stratégies de résistances à l'hétéro/homonormativité dans les espaces publics et médiatiques. Elle est cocommissaire de l'exposition *TRANS TIME: Affirmations trans en art actuel* ([www.transtime.ca](http://www.transtime.ca)) qui a été présentée à Paris en octobre 2016. Parmi ses plus récentes publications, mentionnons les articles «TRANS TIME: Time for trans visibility in contemporary arts» (coécrit avec Audrey Laurin dans *Performance Research*, 21, 5, 2016) et «Pratiques artistiques queers et féministes: art et activisme en tous lieux» (*Recherches Féministes*, 27, 2, 2014).

**Yasmine Heynderickx** est diplômée en travail social et en gestion culturelle. Elle a récemment collaboré avec l'Université d'Anvers et l'Antwerp Management School à des projets de recherche portant sur l'industrie de la mode, le *leadership* en culture et le nouveau Musée de l'argent et du diamant qui ouvrira bientôt ses portes à Anvers.

Professeur émérite au département d'histoire de l'Université Laval, **Bogumil Jewsiewicki** est chercheur retraité au CELAT. Ses recherches, depuis une dizaine d'années, portent sur l'analyse sociohistorique des processus de la mémoire dans les récits historiques et les

représentations artistiques des sociétés postcoloniales. Il a notamment publié en 2010, *The Beautiful Time. Photography by Sammy Balojy*. New York, Museum for African Art.

Philosophe (Ph. D. Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS Paris) de formation, essayiste et poète, **Michaël La Chance** est professeur titulaire de théorie esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi. Chercheur au CELAT, membre du comité de la revue *Inter Art Actuel*, il a récemment reçu un prix d'excellence de la critique 2015 décerné par la SODEP. Il a publié sept recueils de poésie et autant de proses : dont [*mytism*] *L'archè-originaire*, Triptyque 2009 (finaliste prix de poésie de l'Académie des lettres 2010) ; *Épisodies*, La Peuplade, 2014 (Prix Ringuet de l'Académie des lettres 2015) et *Crapaudines*, Triptyque, 2015 (Mention d'excellence des Écrivains francophones d'Amérique).

Professeur au département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal, **Jean-Marie Lafortune** enseigne dans les programmes de 1<sup>er</sup> cycle en *Animation et recherche culturelles* et de 3<sup>e</sup> cycle en *Muséologie, médiation, patrimoine*. Membre du Centre de recherche sur les innovations sociales (CRISES) et du Groupe de recherche sur la médiation culturelle (GRMC), il travaille actuellement sur les dispositifs de patrimonialisation et de médiation des musées de société du point de vue de la transmission culturelle. Membre du comité scientifique du Réseau international de l'animation (RIA), il est corédacteur de la revue *Animation, territoires et pratiques socioculturelles*.

**Ève Lamoureux** est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ayant comme thème général le rôle social et politique de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, ses recherches se concentrent sur trois principaux enjeux : l'art engagé et ses modalités québécoises actuelles en arts visuels, les arts communautaires et la médiation culturelle. Elle est membre du CELAT et du Groupe de recherche sur la médiation culturelle (GRMC). Elle est l'auteure, notamment, du livre *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, publié chez Écosociété en 2009.

**Pierre Lauzon** est médecin au Service de médecine des toxicomanies du CHUM. Il a une longue expérience d'intervention auprès de personnes marginalisées : toxicomanes, itinérants, ex-détenus, personnes souffrant de troubles mentaux, et il a mis en œuvre des projets de recherche dans ce domaine. Il a développé un intérêt pour l'intervention par l'art et il a contribué à l'implantation d'activités animées par des artistes en milieu hospitalier et en refuge pour itinérants. Il est chercheur associé sur un projet visant à comprendre l'apport de l'art au rétablissement des personnes marginalisées et à leur insertion sociale.

**Anais Masure** est diplômée de l'Université d'Anvers et détient des maîtrises en histoire et en gestion culturelle. Dans le cadre de ses études, elle s'est penchée sur les migrations transatlantiques des femmes et les stratégies interculturelles des musées de ville. Elle est présentement intervenante socioculturelle à Anvers. Elle travaille en étroite collaboration avec différentes communautés locales autour d'enjeux tels que l'éducation des enfants dans la ville interculturelle.

**Anne-Marie Ouellet** est professeure à l'Université d'Ottawa où elle enseigne le jeu, la mise en scène et la dramaturgie. Elle a obtenu un doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. De 2013 à 2015, elle a été postdoctorante au sein de la Chaire de recherche du Canada pour une dramaturgie sonore, sous la direction de Jean-Paul Quéinnec. Son champ de recherche comprend le son au théâtre, le jeu performatif et la dramaturgie contemporaine. Depuis 2008, Anne-Marie Ouellet dirige la compagnie *L'eau du bain* qui crée des œuvres théâtrales, performatives et sonores.

**Bénédicte Ramade** a consacré un doctorat en sciences de l'art (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) à l'art écologique américain dont elle a proposé une réhabilitation critique (2013). Après avoir enseigné dix ans l'histoire de l'art dans cette université, elle l'enseigne à l'Université de Montréal où elle a été invitée à entreprendre, en 2016, un postdoctorant consacré à l'« anthropocénisation » de l'art. Critique d'art pour différentes revues en France et au Québec, elle a aussi commissarié et édité *The Edge of the Earth* pour le Ryerson Image Centre à Toronto (2016), une

exposition collective et son catalogue (Blackdog Publishing) consacrés au changement climatique à l'heure de l'Anthropocène.

**Marina Rougeon** est actuellement postdoctorante en anthropologie au LabEx COMOD à l'École normale supérieure de Lyon et à l'Institut supérieur d'étude des religions et de la laïcité. Elle mène ses recherches au Brésil et en Europe méridionale à la croisée de l'anthropologie visuelle, des pratiques religieuses brésiliennes, de la ville et des formes contemporaines de ruralité. Auteur de plusieurs articles et chapitre d'ouvrages, elle a publié récemment *Proximité, passages, médiumnités: contours et détours caseiros au Brésil* (Academia, 2015), et codirigé avec Jorge P. Santiago *Pratiques religieuses afro-américaines: terrains et expériences sensibles* (Academia, 2013).

**Francine Saillant** est professeure associée à l'Université Laval, au département d'anthropologie. Elle a aussi dirigé le CELAT de 2009 à 2015. Auteure de nombreux ouvrages et films, elle s'intéresse à différentes situations de minorisation, à la justice sociale et au pluralisme, à l'art, à l'épistémologie des sciences de la culture.

**Pierre Tanguay** a étudié la politique, le cinéma, les communications et la muséologie. Il œuvre depuis quinze ans dans les domaines de la gestion et de la recherche culturelles. Il a coordonné des projets artistiques dans une douzaine de pays sur quatre continents et a travaillé pour des organisations telles que l'Office national du film et le Fonds des médias du Canada. Il a codéveloppé des projets de recherche appliquée sur la diversité, le dialogue interculturel, le développement des publics et les médias en partenariat avec plusieurs universités et institutions culturelles au Canada et en Europe.

**Mona Trudel**, titulaire de la Chaire de recherche de l'Université du Québec à Montréal pour le développement de pratiques innovantes en art, culture et mieux-être, est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques depuis 1999. Son intérêt pour les aspects transformateurs de l'art l'a amenée à créer un cours d'accompagnement par l'art et d'éducation artistique dans la communauté, offert aux étudiants de premier cycle



en art de l'Université du Québec à Montréal. Elle entame une recherche (CRSH 2016-2019) qui s'intéresse à l'apport de l'art au rétablissement et à l'inclusion sociale de personnes marginalisées en collaboration avec le service des toxicomanies et le département de psychiatrie du Centre hospitalier de l'Université de Montréal (CHUM).

**Magali Uhl** est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal et Directrice du CELAT à l'UQAM. Partant de l'art actuel, elle développe dans ses recherches des problématiques liées à la subjectivation et au corps sensible en analysant leurs mutations et leurs effets sur la société et le vivre-ensemble. Elle a récemment dirigé l'ouvrage *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses de l'Université de Paris Ouest, 2015.





Ève Lamoureux est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ayant comme thème le rôle social et politique de l'art au 20<sup>e</sup> siècle, ses recherches se concentrent sur l'art engagé et ses modalités québécoises actuelles en arts visuels, les arts communautaires et la médiation culturelle.

Magali Uhl est professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Ses principales recherches visent à cerner les transformations des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain. Elle interroge plus spécifiquement le rôle, la place et les enjeux des images, principalement artistiques, dans la connaissance du social.

Les deux sont membres du Centre et laboratoires de recherche – Cultures-Arts-Sociétés (CÉLAT).

m . . . c

Collection dirigée  
par Christian Poirier

**INRS**  
UNIVERSITÉ DE RECHERCHE

**CÉLAT**  
CULTURES • ARTS • SOCIÉTÉS

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

ISBN 978-2-7637-3738-6



9 782763 737386



**Presses de  
l'Université  
Laval**

Sociologie