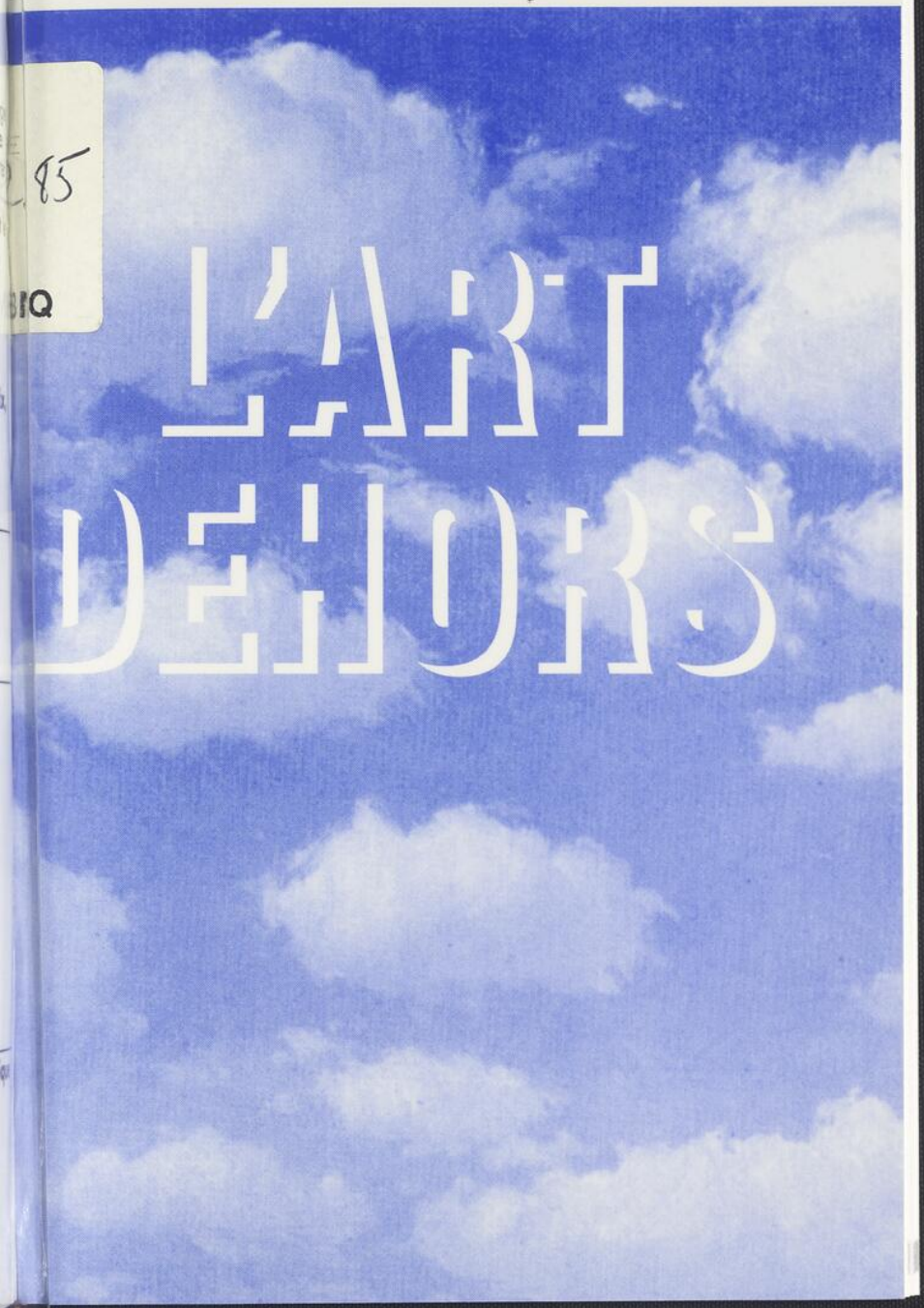
possibles
VOLUME 20 ● NUMÉRO 4 ● AUTOMNE 1996

85
BIQ



# L'ART DEHORS

possibles
VOLUME 20 • Numéro 4 • AUTOMNE 1996

# possibles

B.P. 114, Succ. Côte-des-Neiges, Montréal, Québec, H3S 2S4, 529-1316

**Comité de rédaction**

Stéphane Aquin, Marcel Fournier, Gabriel Gagnon, Julie Garneau, Stéphane Kelly, Patrice LeBlanc, Jacqueline Mathieu, Raymonde Savard, Amine Tehami, André Thibault.

**Collaborateurs(trices)**

Rose-Marie Arbour, Yvan Comeau, Francine Couture, Lise Gauvin, Roland Giguère, Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob, Suzanne Martin, Gaston Miron, †Marcel Rioux.

**Révision des textes et secrétariat**

Micheline Dussault

**Responsable du numéro**

Stéphane Aquin

La revue *Possibles* est membre de la SODEP (Société de développement des périodiques culturels québécois) et ses articles sont répertoriés dans *Repère*. Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés. *Possibles* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC

Le numéro : 8 $. La revue ne perçoit pas la TPS.

Conception graphique et maquette de la couverture : Nicole Morisset

Typographie et mise en page : Composition Solidaire inc.

Impression : Les ateliers graphiques Marc Veilleux inc.

Distribution : Diffusion Dimedia inc.

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec : D775 027

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Canada : ISSN : 0703-7139

© 1996 Revue *Possibles*, Montréal.

# TABLE DES MATIÈRES

**Éditorial** 5

**ESSAIS ET ANALYSES**

**Y a-t-il un art d'environnement ?**
JACQUELINE MATHIEU 11

**Le désir d'un art public**
LOUISE DÉRY 21

**Ensemble sur la Grande Tortue**
GUY SIOUI DURAND 32

**La première traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art**
PIERRE BOURGAULT 58

**Quand l'art se fond dans la nature... de la ville**
**Entrevue avec Pierre Allard**
JULIE GARNEAU 67

**Nouvel espace de la cité sans lieux**
ÉRIC BOULÉ 80

**Portrait-robot en trompe-l'œil**
MARIE-MICHÈLE CRON 92

**Art et environnement sonore**
CLAUDE SCHRYER 99

## POÉSIE ET FICTION

**Jusqu'où peut nous mener le mot éternité ?**
ALAIN BERTRAND 125

**Plaque tournante**
MADELEINE MONETTE 128

**Un mouchoir blanc**
MADELEINE MONETTE 135

**Feu vert**
MADELAINE MARIN 138

## DOCUMENTS

**L'imaginaire alimentaire québécois**
PAUL-GUY DUHAMEL 145

**L'insoutenable pesanteur de la légèreté des « tribus » postmodernes : contre le trop-plein de vide**
JEAN-SERGE BARIBEAU 164

# L'Art dehors

Des nombreux thèmes qui inspirent la création contemporaine, celui de l'environnement est certainement l'un des plus féconds et des plus complexes également. De quel environnement parlons-nous au juste, social, naturel, géographique, urbain ? Et de quel art parlons-nous aussi ? De l'art engagé, à saveur politique, qui milite en faveur d'une plus grande conscience écologique, de l'art public, qui se fond à son environnement quel qu'il soit, d'un art critique ou d'un art poétique, qui se contenterait par exemple de ramener dans les galeries des fragments évocatifs de la vie qui se poursuit à l'extérieur ?

Peu de réalités artistiques sont de fait aussi englobantes que celle qui lie l'art et l'environnement. Cette question qui n'est pas nouvelle — que l'on pense à toute la spéculation des années soixante et soixante-dix autour de mouvements tels que l'arte povera, le *land art*, Fluxus, les concerts de Cage ou encore les happenings et la performance —, la revue POSSIBLES a voulu l'aborder en gardant à l'esprit l'idée d'ouverture. Quels territoires, quelles réalités, quels pans de ce gigantesque tout naturel et culturel qu'est l'environnement s'ouvrent aujourd'hui à l'exploration de l'art ? Quels sont les possibles d'une nouvelle relation de l'art à l'environnement ?

Territoires, régions, communautés, mémoire, espace urbain, écologisme, les visages de l'art dit

d'environnement sont multiples, mais ont tous en commun de remettre en cause la séparation de l'art d'avec les autres sphères de l'existence. En ce sens, les articles contenus dans ce numéro se trouvent en quelque sorte à prolonger, en l'amenant sur des avenues plus fécondes, plus prometteuses, la réflexion entreprise par POSSIBLES dans son numéro 1 du présent volume, sur la dérive des modernismes, dans lequel plusieurs collaborateurs avaient signalé l'épuisement d'une modernité artistique refermée sur son autonomie. Sans être une panacée à tous les maux si souvent diagnostiqués qui frappent l'art moderne — crise du sens, épuisement du pouvoir subversif de l'art, faillite des mythologies fondatrices, bureaucratisation, spécialisation à outrance du public de l'art, etc. —, *l'art dehors* permet de renouer avec les multiples dimensions de l'expérience sociale, géographique, politique.

C'est le point de vue notamment de Jacqueline Mathieu. Reprenant étape par étape l'évolution de l'art d'environnement au cours des dernières décennies, l'auteure montre comment s'y sont jouées des conceptions changeantes de la nature et du rôle de l'art, et comment, ces dernières années, l'art s'est domestiqué, restreignant son champ d'action au parc et au jardin, reproduisant une séparation des sphères qui n'est pas sans rappeler celle instituée par la modernité entre l'esthétique et le reste. Aussi, selon elle, « si l'art d'environnement existe bel et bien, il se doit d'envahir tous les secteurs de la vie sans parti pris ni vision passéiste ».

Soutenant également que « l'art conçu pour l'espace public signale plus largement le défi de son insertion dans la société et entraîne des considérations sociologiques et économiques de grande importance », Louise Déry se penche dans le détail sur les réalisations et les limites de nos programmes d'art public. Or, parallèlement à l'art réalisé dans le cadre de ces programmes, et qui a principalement trait à une philosophie du cadre de vie, elle constate,

dans la pratique artistique contemporaine des vingt dernières années, un intérêt soutenu pour les manifestations qui tiennent compte de « l'esprit des lieux ».

Au nombre des manifestations les plus significatives de cette relation de l'art à l'environnement figure l'exemple autochtone, dont l'actuelle renaissance culturelle emprunte la voix d'une modernité parfois transfigurée. Critique d'art et sociologue, membre de la nation wendat, Guy Sioui Durand montre comment « l'attachement amérindien indéfectible pour l'environnement met en branle un phénomène social total », qui lie ensemble les différentes nations autochtones, et idéalement tous les individus de quelque nationalité qu'ils soient, autour de la Terre-Mère.

Participant également à une vision englobante de l'environnement, Pierre Bourgault relate ici dans ses termes l'histoire d'une aventure artistique des plus singulières, celle de la traversée de l'Atlantique par quatre œuvres d'art en forme de petits voiliers. L'expérience, qui a permis à deux de ces navires d'être rescapés, un en Irlande du Nord, l'autre aux Açores, touche à toutes les dimensions du territoire, géographique, humain, temporel, imaginaire.

Pierre Allard, de son côté, concentre son action sur le territoire urbain. Comme il s'en explique en entrevue à Julie Garneau, ses interventions discrètes mais précises, toujours faites au cœur même des villes, que ce soit Montréal ou Mexico, procèdent comme pour Pierre Bourgault d'une volonté de sortir l'art des sentiers battus, et d'en faire le déclencheur d'une expérience humaine nouvelle.

Mais la ville est-elle aussi pérenne qu'on tend à l'imaginer ? Ses composantes, monumentales et sociales, sont-elles fixes ? Éric Boulé suggère que l'on doit envisager sa dissolution progressive. Sous l'effet conjugué d'une culture de l'intérieur et du règne de

l'instantanéité, la ville, d'environnement construit et de lieu social d'expression qu'elle était jusqu'à présent, devient « une sorte d'assemblage de zones, de sites et de secteurs s'éloignant pour beaucoup du modèle de la cité centrale version moderne ».

C'est à la définition des territoires abstraits naissants, ceux que créent notamment les nouvelles technologies de communication, que travaillent actuellement les arts électroniques. Il semble en effet que l'on assiste, depuis quelques années, à l'apparition d'une sorte de nouvel environnement, non plus naturel mais virtuel, quoique toujours éminemment social. Marie-Michèle Cron étudie certaines des manifestations de cette nouvelle — l'est-elle vraiment? — techno-culture, monde obscène pour les uns, monde idyllique pour les autres. Elle se demande si le fascinant trompe-l'œil des nouvelles images technologiques ne serait pas finalement qu'un tape-à-l'œil, derrière lequel continueraient de s'agiter nos antiques obsessions.

Pour clore ce dossier prospectif, Claude Schryer dresse un bilan des derniers développements de l'écologie sonore. Lui-même musicien, Schryer se demande comment la musique électroacoustique peut augmenter notre conscience de l'environnement sonore et faire contrepoids à la pollution qui le contamine sans même souvent que l'on s'en rende compte. Si depuis des siècles, nous avons cantonné la musique à l'intérieur des murs, laissant le bruit s'emparer du reste du monde, il faut maintenant permettre à la musique de reconquérir le terrain perdu.

Stéphane Aquin
pour le comité de rédaction

# ESSAIS ET ANALYSES

JACQUELINE MATHIEU

# Y a-t-il un art d'environnement?

Depuis quelques années l'expression « art d'environnement » est à la mode et court sur toutes les lèvres. Qu'il s'agisse d'une simple sculpture trônant au milieu d'un carré d'asphalte ou d'un jardin public offrant dans ses allées planifiées et sans surprise des arrangements de fleurs et de bosquets, qu'importe ; le terme est le même et recouvre en fait un éventail de possibilités : de la pierre blanchie au sol à la carcasse de métal prenant à témoin le ciel indifférent. Suffit-il de placer stratégiquement un morceau d'art, chaise trouée ou bancale, banc accueillant des amoureux de bronze, configurations géométriques de tulipes au sol ou parc thématique à aires séparées pour enfants et aînés pour que l'on parle d'art d'environnement? Qu'est-ce qui, dans les cas que nous avançons, fait explicitement référence à l'environnement? Et à l'art? Qu'est-ce qui « environne », oserons-nous dire, et quoi ?

Le flou sémantique dans lequel baigne l'expression et que les spécialistes ne se préoccupent guère, à notre avis, de démêler, nous force à retourner aux sources pour dénouer l'écheveau dans lequel nous sommes pris. L'environnement, selon le dictionnaire[1],

1/ « Environnement », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1993, p. 395 et *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1995, p. 787.

c'est tout ce qui entoure et forme voisinage. Les divers éléments naturels ou artificiels, objectifs ou subjectifs nous servant de cadre de vie en font partie. L'Encyclopédie, pour sa part, après avoir dénoncé le caractère ambigu et flottant du terme, tantôt pris dans sa composante active (« mettre autour »), tantôt dans sa composante passive (« être autour ») — remarquez la subtilité —, avouera que le mot peut s'entendre de diverses manières selon qui l'emploie, écologiste, architecte, designer ou sculpteur et à quelles fins[2]. Toutefois, appréhendé globalement l'environnement peut s'entendre comme la relation entre l'activité humaine et l'équilibre biologique de la nature.

Devant l'élasticité du terme englobant tantôt l'univers entier, tantôt ce qui est strictement à côté de nous, essayons de le restreindre au seul domaine de l'art. Avons-nous ainsi réglé notre problème ? Voyez plutôt. Nos sources documentaires relient l'art d'environnement à l'art de participation (composante humaine), à l'intégration des arts aux édifices publics (composante architecturale) et à l'investissement de sites extérieurs (composante urbaine). Dans ce dernier cas, il pourra, nous dit-on, se confondre avec le terme d'installation puisqu'il s'agit d'un espace que l'on peut parcourir avec son corps. Or, qu'est-ce qu'une installation ? C'est un ensemble « organisé dans un espace donné à la manière d'un environnement »[3]. Ici, on tourne en rond ! S'agit-il d'englober tout un site aménagé ? Les arbres et les buttes font-ils partie intégrante de l'œuvre d'environnement ou seulement les éléments sculptés ou choisis par l'artiste ? Où s'arrête la frontière ? Et les nuages ? Et le ciel ? Une installation est-elle nécessairement à l'extérieur et dans un espace public ? Des définitions aussi tautologiques nous renvoient sans autre forme

**2/** F. Loyer, « Environnement », *Encyclopædia Universalis*, vol. 8, Paris, 1989, p. 486-488.

**3/** « Installation », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1993, p. 555.

de procès, à notre point de départ. Comme si installation, lieu et environnement étaient du pareil au même !

L'imbroglio soulevé par les sources nous force à réexaminer les définitions avancées par les spécialistes de l'art. Pour plusieurs, art d'environnement et écologie se confondent dans leur souci commun de prendre en charge la nature physique menacée[4]. Tous deux viseraient la restauration d'un équilibre entre les activités humaines et le cadre physique dans lequel nous évoluons. Les pratiques artistiques centrées sur l'insertion d'éléments organiques dans les œuvres participeraient de cette volonté de faire réfléchir le public sur les limites de nos ressources, leur spoliation engendrée par l'action conjuguée du capitalisme sauvage et des habitudes de consommation des simples citoyens. L'art d'environnement serait également redevable des pratiques artistiques des années soixante-dix intervenant directement sur les sites extérieurs telles le *land art*[5]. Rappelons-nous à cet effet les grandes manœuvres auxquelles a donné lieu la *Spiral Jetty* de Robert Smithson au Grand Lac Salé aujourd'hui inondée ou celles non moins grandes des blocs de granit déplacés par les équipes de Michael Heizer. Aux prises avec des matériaux dégradables, herbes, écorces, sable, l'art d'environnement partagerait également un territoire commun avec le *process art*, qui remet en question les œuvres fixes et inaltérables de la tradition sculpturale.

Installation, art écologique, *land art*, *process art*, l'art d'environnement ne semble avoir d'existence qu'en fonction d'autres appellations. Il nous apparaît également tributaire d'une perception idyllique de la nature en raison de sa composante champêtre,

**4/** B. Matilsky, « The survival of Culture and Nature : Perspectives on the History of Environmental Art », *Art & Design*, vol. 9, mai 1994, p. 6-15. et C. Gravel, « Art actuel et écologie. Une difficile écosophie », *Vie des Arts*, n° 141, décembre 1990, p. 33-37.

**5/** L. Poissant, « L'art à la recherche de la nature », *Vie des Arts*, n° 141, décembre 1990, p. 22-27.

sauvage, distancée des centres urbains tel qu'on l'observe dans le *land art*. Nostalgie d'une nature enveloppante et conciliatrice ? Mythe de nos origines à jamais perdues ? Romantisme attardé ? Pour mieux comprendre le clivage qui semble s'être opéré sur cette question, regardons de plus près les pratiques artistiques qui ont pris la nature extérieure pour objet, à partir des années hippies jusqu'au monde techno-pop dans lequel nous sommes aujourd'hui plongés.

## Les années héroïques

Quoique l'intérêt des artistes pour la nature extérieure ne date pas d'hier comme l'a fait remarquer avec pertinence Céline Camirand en 1985[6], l'associant aux séances d'observation et aux mises en perspective du paysage élaborées à la Renaissance italienne, il a fallu les expérimentations des années 1970 pour que l'on parle d'un retour à la nature dans la pratique artistique. Le travail direct sur le sol ou sur les éléments composant le paysage réel ont entraîné certains artistes à privilégier les endroits quasi vierges de toute présence humaine, particulièrement inaccessibles et grandioses : régions désertiques du Sud-Ouest américain, vestiges des anciennes civilisations celtique ou gauloise, zones frontalières en rase campagne, côtes inhospitalières de l'Australie. Le *land art* a joué sur une échelle telle qu'il prenait comme toile de fond le ciel ou la mer. Lorsque l'on constate combien la survie d'un peuple est directement proportionnelle à la taille du pays qu'il habite et à la richesse de ses ressources, une telle ampleur de vue au nom de l'art peut nous laisser songeurs.

Héroïsme, démesure. Confrontées aux forces de la nature, les œuvres du *land art* mettent également en

**6/** C. Camirand, « Sculpture/nature : réflexion sur le *land art* », *POSSIBLES*, vol. 9, n° 3, printemps 1985, p. 75.

scène des configurations instables, mouvantes, tantôt asséchées par un soleil trop puissant, tantôt submergées par les pluies ou les marées, vouées dès le départ à s'engloutir ou à disparaître. Conçues en fonction des accidents naturels des lieux choisis, elles n'ont ainsi qu'une existence limitée et éphémère. La disproportion entre le projet lui-même — impliquant temps, machinerie lourde et complexe, grandes équipes de travail, déplacements ardus et souvent coûteux — et son résultat hasardeux, précaire au profit d'œuvres instables fait basculer l'art non seulement du côté du nomadisme propre aux années soixante-dix, mais également dans l'ordre du « flash » brillant, du jeu et du spectacle gratuit, ce qui compte n'étant pas le résultat final mais la « performance » de l'artiste et de son équipe déroulant, enveloppant, entassant, en un étrange ballet, les « matériaux de la nature » sous l'œil complice des badauds et de leurs appendices complaisants : les appareils photographiques et les caméras vidéo.

S'il est bien une chose en effet que le *land art* n'a jamais négligée, malgré son caractère éphémère — et peut-être à cause de cela justement —, c'est d'inscrire ses réalisations sous le signe de la postérité. Rien ne sert, semble-t-il, d'intervenir directement sur un site s'il n'existe, en bout de piste, un public pour cautionner et applaudir l'entreprise à distance. Aussi, malgré ses allures à la fois désintéressées et revendicatrices enrayant momentanément le marché de l'art en créant des œuvres non vendables, le *land art* a-t-il mis en place une logique de l'ersatz où les documents visuels (du projet et de sa réalisation) deviennent aussi importants, sinon plus, que les éléments qui se déploient au sol. C'est ce qui fera dire à Louis Cummins que ce mouvement a transformé l'espace géographique en espace cartographique engendrant ses propres utopies grâce à ces nouvelles « surfaces d'écriture »[7].

---

**7/** L. Cummins, « La dialectique site/non site. Une utopie cartographique », *Parachute*, n° 68, automne 1992, p. 46.

À l'image héroïque et romantique attachée à des artistes n'hésitant pas à investir des lieux désertiques et parfois inhospitaliers, image considérée plus *soft* et écologique que celle des expressionnistes abstraits tels Jackson Pollock, il faut juxtaposer celle de l'artiste-entrepreneur réunissant de vastes équipes négociant subventions, commandites, location d'équipements et permis dans le seul but de créer une œuvre temporaire. L'artiste devient ainsi non seulement le maître-d'œuvre du chantier en cours et de ses nombreuses composantes : économiques, juridiques, politiques, mais il assure le succès ou l'échec de l'entreprise. Aussi, malgré l'apparente affinité du *land art* avec le courant dit « cool » et hippie de l'époque, se détache une face plus organisée, plus « marketing » faisant entrer l'art dans le monde des affaires. À quand un projet de Christo à la Bourse de New York ?

## Les années esthétiques

Fin 1970, nos héros (étaient-ils si fatigués ?) réintègrent massivement les espaces intérieurs d'exposition. Plusieurs d'entre eux choisissent alors des lieux non traditionnels tels des entrepôts désaffectés ou d'anciennes usines leur permettant d'explorer les corrélations entre les composantes physiques et architecturales de ces bâtiments et les objets de leur choix ou de leur création[8]. De cette dynamique particulière naîtra l'installation. Dimensions, lumière, formes seront alliées à des matériaux également non traditionnels soit organiques, soit quotidiens et de peu de valeur, créant des pièces conçues spécifiquement pour l'endroit où elles seront montrées (*in situ*). Le spectateur y participera de façon accrue, se déplaçant autour et à l'intérieur d'elles, ce qui concourt à moduler la signification globale de l'œuvre. Ces nouvelles formes d'art, héritées du *land art* par leur caractère éphémère (le temps de l'exposition), où spectateur, contexte, déplacement et durée

**8/** L. Johnstone, *Aurora borealis*, Montréal, CIAC, 1985, p. 168-170.

sont pris en compte, ébranleront le milieu traditionnel de l'art habitué à des œuvres permanentes et sans lien avec leurs réceptacles.

Au cours des années quatre-vingt, les espaces temporaires d'exposition se convertiront en galeries gérées par des collectifs d'artistes, créant un réseau parallèle au premier. Les œuvres, devenues elles aussi fixes, perdront peu à peu leur caractère subversif pour faire place à des présentations plus strictement formelles ou narratives, centrées exclusivement sur elles-mêmes, acquérant une maîtrise technique qui se fera bien souvent au détriment de leur portée critique. Ces installations deviendront de véritables mises en scène théâtrales, chargées, dramatiques, complexes avec leur « climax » et leurs rebondissements mais dépouillées des caractéristiques qui les avaient vu naître. Certaines d'entre elles conserveront des éléments prélevés de la nature extérieure : bouts de bois, brins d'herbe, pollen de fleurs, extraits de minéraux. Les installations à teneur écologique soulèvent toutefois des doutes quant à leur véritable but. Suffit-il d'organiser de manière esthétique ces divers éléments naturels pour faire prendre conscience au public de la précarité de l'univers ? Comment justifier également ces prélèvements mettant parfois en danger l'équilibre biologique ? L'art peut-il tout excuser ? Déjà certains artistes remettent en question ce type de pratiques comme le souligne Louise Poissant, spécifiant que cet art est un art des limites : limites des ressources et limites des moyens[9].

D'autres artistes continueront de travailler à l'extérieur. De la campagne, ils passeront toutefois à la ville, ses banlieues, ses rives. Parcs, jardins, petites places, intégrant minimalement un carré de verdure, seront envahis par des artistes-sculpteurs qui jongleront avec les lieux, leurs composantes et leur configuration. Ces projets seront toutefois élaborés sous le signe de la collaboration et de la concertation entre

---

**9/** L. Poissant, *op. cit.* p. 25.

les collectifs ou associations d'artistes, les conservateurs invités et les autorités municipales ou étatiques concernées. Le geste, perdant de sa superbe, se domestiquera créant des œuvres plus sages, plus esthétiques favorisant les beaux parcours thématiques en harmonie avec le lieu choisi. Les parcs de sculptures visant à « ... amener à regarder, à apprécier cet espace vert sauvegardé (dans ce cas-ci le parc Marie-Victorin à Longueuil) et ce, par la présence permanente-accessible-d'interventions artistiques »[10] posent en fait la question de leur pertinence. Célébration de la nature comme le proclament les organisatrices et les artistes participantes ? Questionnement sur nos habitudes de vie ou simple enjolivement d'un lieu public ? Que serait donc la fonction de l'art dans un tel contexte ? Sert-il de cadre au visiteur solitaire, l'accompagnant dans ses réflexions (qui ne doivent pas dépasser l'îlot de verdure), l'enveloppant au même titre que la nature physique qui y est condensée ? Pourquoi la question de la nature se résume-t-elle à insérer l'art dans un jardin ? N'y aurait-il pas d'autres avenues à explorer, d'autres manières de relier l'art au monde extérieur tout en conservant la portée subversive du *land art* ?

## Les années virtuelles

L'environnement, nous a-t-on dit, c'est ce qui est près de nous, autour de nous. Bruit, pollution, zones industrielles, quartiers à l'abandon, rues crevassées, dépotoirs à ciel ouvert : voilà le cadre dans lequel majoritairement nous évoluons. Les parcs et les jardins ne sont que des îlots isolés et précaires dans le grand magma urbain. Pourquoi l'art choisit-il de s'y isoler ? Pourquoi maintient-il cette séparation, consacrée par le monde muséal, mais remise tant de fois en question par les avant-gardes artistiques ? L'équilibre

**10/** Catalogue de l'exposition *Terre gravide. Émergence*, Longueuil, parc Marie-Victorin, juin 1995, p. 5.

planétaire est menacé. Chaque jour, de tous les continents nous arrive, par le biais de notre téléviseur, l'annonce de nouvelles catastrophes écologiques. Séismes, tornades, sécheresses, pertes de récoltes, gels mais aussi guerres, génocides interethniques, emprisonnements injustifiés. S'il faut agir c'est donc globalement et non en maintenant le clivage traditionnel entre nature/campagne et culture/ville. La nature c'est autant l'arbre de ma rue, le trottoir défait, que mon voisin de palier. Les artistes investissant le macadam des villes, les zones industrielles, les artères commerciales comme Richard Tuttle, Daniel Buren à Münster en 1987 ou plus près de nous Michel Goulet avec ses chaises controversées de la Place Roy ou Gilbert Boyer, rue Mont-Royal (été 1995), créent aussi bien un art d'environnement que leurs confrères des jardins et fontaines.

Allons plus loin. Rare aujourd'hui est le paysage que je contemple directement. Les plus beaux me parviennent du grand écran de cinéma, des dépliants touristiques et bientôt des nouvelles technologies. Ce qui m'entoure est dorénavant constitué de fils, de câbles transmettant à une vitesse folle les informations les plus diverses. Bientôt, croit-on, les objets réels et leurs doubles les images ne feront plus partie de notre univers. Ils seront remplacés par les ondes en déplacement sur les fibres optiques tendues par toute la planète.[11] Utopie ? Peut-être. Mais je ne peux négliger aujourd'hui cette dimension qui ouvre grande la porte au XXI^e siècle. « ... Toutes nos faillites sont des faillites de l'imagination », disait l'écologiste Pierre Dansereau[12]. Aussi, si l'art d'environnement existe bel et bien, il se doit d'envahir tous les secteurs de la vie sans parti pris ni vision passéiste, non plus centré exclusivement sur les sites mais sur le

**11/** I. Toshibaru, « The future form of visual art », *Art & Design*, n° 39, nov.-déc. 1994, p. 69.

**12/** P. Dansereau, « Les forces de la nature. Les réponses de la culture », *Vie des Arts*, n° 141, décembre 1990, p. 19.

transport, le déplacement, le détournement des choses, qu'elles soient réelles ou virtuelles.

J'ai en tête un petit album : de simples aquarelles (mais l'aquarelle est-elle simple ?) reprenant des motifs de feuilles — ou est-ce plutôt des taches de couleurs ? — déposées l'une sur l'autre dans un coffret de bois, comme autant de couches superposées, sédimentées de notre marche conjointe : de notre environnement, de nous. Images émouvantes qui me bercent devant la précarité des lendemains[13].

**13/** Claire Beaulieu et Denise Désautels, *Le Vif de l'étreinte*, album d'artiste, Atelier Roselin, 1994.

LOUISE DÉRY

# Le désir d'un art public

## Une question complexe

Qu'on parle d'art public, d'art dans l'espace public, de synthèse des arts ou d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, voilà une question qui ne se décline pas aisément. Elle engage la réflexion dans un très large périmètre qui englobe des disciplines telles que l'art, l'architecture, l'urbanisme, le design, voire les nouvelles technologies de communication, de la télévision à l'autoroute électronique. Si l'on doit aujourd'hui reconnaître que ces disciplines font fréquemment échange de procédés, de techniques et de vocabulaires et forcent le regard à l'extérieur de leurs cadres respectifs, il faut aussi se préoccuper du fait que l'art conçu pour l'espace public signale plus largement le défi de son insertion dans la société et entraîne des considérations sociologiques et économiques de grande importance.

Malgré la difficulté de saisir et de définir ce concept aussi fuyant qu'un serpent de mer, ainsi que le qualifiait Michel Ragon [1], l'art public occupe sans contredit une place capitale au sein des préoccupations qui marquent l'histoire et les études d'art des

1/ Michel Ragon, *Esthétique de l'architecture contemporaine*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1972, p. 8.

trente dernières années. Il suscite à juste titre l'attention des historiens et des critiques d'art attirés par sa complexité d'approche et garde les journalistes en éveil en raison de l'émergence sur la place publique de certaines réalisations provoquant la polémique. Toutefois, les tentatives visant à dégager une lecture globale du phénomène à la fois sur les plans historique, analytique et critique s'avèrent le plus souvent insatisfaisantes. Il est tout aussi épineux d'en établir les fondements en relation avec l'art et le contexte actuels qui sont imprévisibles et changeants.

Les questions sont certes nombreuses et difficiles, mais il demeure impératif de se les poser. Les artistes partagent-ils encore le désir d'inscrire leurs œuvres dans une problématique publique ? Quelles institutions seraient-elles les plus aptes à favoriser des projets fructueux tant pour les artistes que pour le public ? La société est-elle favorable à cette démarche et peut-elle se montrer ouverte à de nouvelles formes de création dans les lieux publics ? Comment évaluons-nous la question du goût et la compétence des citoyens en matière d'œuvres publiques ? Est-il rentable de composer avec l'exigence démocratique, la valorisation d'un art du consensus, le phénomène de la censure ? Comment pouvons-nous parvenir à l'insertion d'une pensée artistique de pointe, souvent éphémère et contextuelle, dans la sphère sociale et publique ? Quel héritage artistique sommes-nous en train de constituer pour l'espace public de demain ?

## Un horizon historique

Les chercheurs et les historiens de l'art public situent généralement au XIX$^{e}$ siècle la rupture survenue dans la pratique des arts de l'espace et le début des malaises qui, depuis, caractérisent ce secteur. Avant ce moment, les phénomènes et les attitudes qui particularisaient la synthèse des arts étaient universels et exemplaires. L'histoire nous les révèle à travers

de larges pans d'information sur le patronage et les systèmes de commande artistique, les fonctions de l'art (sacrée, didactique, commémorative, esthétique, etc.), la perspective monumentale et les exigences de cette monumentalité, les rapports entre les artistes de l'espace aussi bien qu'entre les œuvres et le public. Après Manet, on comprend que la valorisation croissante du statut singulier de l'artiste, la disparition des corporations, l'effondrement graduel de notions telles que les fonctions artistiques traditionnelles et l'éclatement des définitions qui clarifiaient auparavant les champs disciplinaires aient provoqué l'autonomie, la spécialisation et l'isolement des créateurs. Dès lors, le désir de rétablir les liens entre les artistes, les architectes et les artisans, accompagné d'une volonté de soutenir la fonction sociale de l'art, sera érigé en nécessité.

Ce désir d'une réconciliation entre l'art et l'espace collectif, de l'Art nouveau et du Bauhaus jusqu'aux multiples programmes d'art public mis de l'avant à partir des années trente, marque le vingtième siècle. Il illustre le paradoxe d'une société contemporaine nostalgique de la vision apparemment unifiée du passé mais irréductiblement engagée dans un processus de spécialisation et de compartimentation des secteurs de l'activité humaine. Cette constatation, bien que très large, met en relief toute l'incertitude qui existe face au sens et aux fonctions que l'on tente aujourd'hui d'attribuer à l'art, dans le cadre aléatoire d'une société ouverte et plurielle, sans religion ou croyance unificatrice, où le consensus n'existe pratiquement plus.

Les partisans de la synthèse des arts et de l'art public s'attachent donc au maintien de modèles de création favorisant des pratiques d'intégration des arts dans les espaces publics, puisque celles-ci seraient porteuses de valeurs unificatrices. Mais la création contemporaine, multiple, nomade et souvent rebelle, a du mal ou ne réussit guère à se lier à la vie publique. Une large part d'elle-même repose en effet

sur des principes affirmés d'autonomie et d'autoréférentialité. Prétendre réduire la rupture déjà signalée au sein des arts de l'espace et humaniser l'architecture et la ville contemporaines au moyen de programmes d'art n'entre pas nécessairement dans les visées des artistes d'aujourd'hui. Pour certains d'entre eux toutefois, et nous y reviendrons, la réception de leurs œuvres par un large public constitue l'une des raisons d'être de leur engagement artistique. Cela ne peut qu'encourager l'invention de moyens favorables à la projection de leurs préoccupations dans l'espace public et à l'adoption, par le public, des formes d'art qui citent et marquent notre époque.

## Le cas du Québec

Depuis le début des années soixante, les autorités gouvernementales québécoises ont soutenu un programme d'art public visant à enrichir, au moyen de productions artistiques contemporaines, le patrimoine culturel du Québec. Dès 1961, un premier arrêté en conseil prévoyant de consacrer un certain pourcentage du coût estimé de construction pour « l'embellissement des édifices publics » est adopté[2]. Successivement, différentes prescriptions sont approuvées, conduisant à l'établissement d'un budget obligatoire de 1 % « pour la réalisation d'œuvres d'art intégrées à l'architecture »[3], sous la responsabilité du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement.

C'est dans le contexte particulier des années soixante, avec le phénomène de la Révolution tranquille, la célébration du centenaire de la Confédération canadienne et l'Exposition universelle de Montréal en 1967, que l'on assiste à l'essor particulier

**2/** *Les œuvres d'art du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement ou la politique du un pour cent*, Québec, ministère des Communications, 1981, p. V.

**3/** *Idem.*

**Le désir d'un art public**

de la création artistique comme lieu d'expression des valeurs collectives. L'art public occupe une place privilégiée au sein de ces événements. De nombreuses commandes sont passées à des artistes partout au Canada et particulièrement au Québec, où le site d'Expo 67 est enrichi d'un très grand nombre d'œuvres exécutées par des artistes nationaux et internationaux. Ces réalisations, auxquelles il faut ajouter la production issue de plusieurs symposiums de sculpture tenus au cours des années soixante et soixante-et-dix en plusieurs endroits du Québec, s'ajoutent aux premières expériences d'art public intégré à l'architecture mises de l'avant pendant cette décennie.

Les règles qu'adopte le Québec sont inspirées des modèles américains et européens et adaptées à la situation québécoise[4]. Il faut d'abord évoquer l'initiative américaine en matière d'art public pendant la crise des années trente. Bien que les mesures du gouvernement Roosevelt aient eu pour objectif principal le soutien socioéconomique des artistes affaiblis et vulnérables en cette période difficile, elles s'affirment néanmoins comme un moyen structuré d'intégration de l'art dans l'espace public et façonnent le développement de ce secteur de l'art jusqu'à aujourd'hui. Le Québec et le Canada observent de près ces mesures sociales destinées aux artistes et par voie de conséquence au public.

D'autre part, les exemples européens, nombreux, fournissent au Québec une philosophie d'intégration qui joue sur certaines nuances. Les désignations ont une importance sur l'orientation des lois du 1 %, qu'il s'agisse d'art public, d'embellissement ou d'intégration des arts, et les modalités d'application trouvent leurs particularités dans la structure des pouvoirs et des responsabilités en place. Au Québec, le concept

---

**4/** On peut se référer, pour des renseignements plus complets, à : Louise Déry, *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations*, thèse de doctorat présentée à l'Université Laval, 1991, XLIII et 360 p.

d'art public n'a jamais prévalu au sein des politiques gouvernementales. Dès l'implantation des programmes, on lui préfère celui d'art intégré à l'architecture et à l'environnement. En effet, le terme « public », dans les documents du ministère, n'apparaît que pour qualifier les fonds de ce programme[5]. Voilà une intention apparentée à la conception française en ce domaine, et qui s'avère bien timide en regard d'impératifs publics et sociaux.

Amorcée en 1961, mais véritablement activée à compter de 1972, la politique québécoise en matière d'art public connaît diverses transformations jusqu'à aujourd'hui. Des années soixante et soixante-dix, on retient certains grands projets tels que la murale du Grand Théâtre de Québec conçue et exécutée par Jordi Bonet, les verrières de Marcelle Ferron au Centre administratif de Granby, ainsi que les sculptures de Charles Daudelin pour le Complexe G de Québec et le Palais de justice de Montréal. En 1981, le gouvernement revoit sa politique, notamment sous la pression du milieu artistique mécontent des procédures en place ; il édicte un décret qui accorde force de loi au principe et en redéfinit les modalités d'application. Il confie la réglementation du 1 % au ministère de la Culture, geste significatif qui manifeste un déplacement de l'intention du législateur vers des préoccupations plus artistiques. La réglementation adopte une désignation destinée à préciser le champ et les valeurs qu'entend promouvoir le gouvernement. Il s'agit du *Règlement sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du Gouvernement du Québec*. Les objectifs du règlement sont divers : « créer des œuvres d'art contemporain intégrées en permanence à l'architecture et à l'environnement des édifices gouvernementaux ; augmenter les débouchés pour les œuvres des créateurs et des créatrices du Québec ; permettre à

**5/** Règlement sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du Gouvernement du Québec. Guide d'application, p. 5.

la population de mieux connaître l'art actuel ; améliorer l'environnement visuel des lieux publics ».[6]

## Le pour et le contre

Les quelque 1 500 projets réalisés depuis le décret de 1981, permettent certes de saluer de nombreuses et valables concrétisations du bien-fondé de cette politique, mais plusieurs malaises perdurent face à la production qui émane de l'engagement institutionnel dans l'intégration des arts. La difficulté des rapports entre architecte et artiste, l'implication tardive de ce dernier dans le processus, l'assujettissement des concepts artistiques à des thématiques adaptées aux usagers des édifices, les procédures longues et complexes, le problème de l'entretien, du droit d'auteur et du respect des œuvres ne constituent qu'une partie de la difficile réalité de cette pratique.

De plus, ce volumineux corpus surprend par l'aspect trop souvent suranné de bon nombre de réalisations qui connotent des valeurs traditionnelles et artisanales. Il faut malheureusement reconnaître que de nombreux *produits* du 1 % ne contiennent que des valeurs décoratives et ne présentent aucun engagement artistique sérieux tandis que d'autres exploitent superficiellement, en fonction des lieux d'intégration, des thèmes accessibles au grand public. En cette matière, les stéréotypes sont nombreux.

En revanche, il faut reconnaître que les artistes du Québec ont pu acquérir et développer, par le 1 %, une expertise intéressante selon des échelles, avec des matériaux et dans des contextes diversifiés qui a consolidé leur pratique régulière. Cela n'est pas négligeable alors qu'une bonne partie de l'art des deux dernières décennies est marqué par l'émergence d'un intérêt soutenu pour des pratiques impliquant les notions de lieu, d'*in situ*, de *site specificity*,

**6/** *Idem*, p. 6.

d'environnement et de transdisciplinarité. Le *genius loci* est revenu hanter le discours et les réalisations des artistes contemporains et leurs œuvres, souvent des installations, adoptent des couleurs formalistes, écologiques, architecturales, *paysagesques*, politiques et symboliques forcément en résonance avec le monde et la société d'aujourd'hui.

Pourtant, qu'il s'agisse d'« œuvres du 1 % » ou de pratiques d'atelier et de galeries, les œuvres contemporaines issues de préoccupations pour les lieux et les espaces collectifs n'impliquent pas nécessairement un rapport effectif avec la population. Celles qui se retrouvent dans des édifices voués aux services publics vivent souvent dans l'anonymat le plus grand alors que les visiteurs ne les aperçoivent que distraitement. Lorsqu'elles font l'événement, c'est le plus souvent en raison d'une controverse suscitée par leur coût ou leur audace.

Dans les galeries et les musées pourtant ouverts à tout le monde, les œuvres contemporaines porteuses d'enjeux publics ne rejoignent aussi qu'une petite partie de la population. Les artistes, soucieux de cette situation, travaillent à amoindrir ce problème et cherchent à développer des médiations nouvelles entre leur travail et la société. L'esprit de Joseph Beuys persiste dans cette attitude, de même que celui qui a marqué, diversement, la performance, l'art éphémère et l'art *in situ*.

## Des médiations nouvelles entre l'art et la société

Ces manières de montrer ou de rendre l'art public, conséquence directe de démarches artistiques des plus fructueuses, impliquent des modalités de mise en vue qui ne peuvent être efficacement structurées en procédures et en programmes spécifiques. Parce qu'elles surgissent librement dans le contexte d'initiatives souvent menées par les artistes, elles doivent pouvoir

exister à l'extérieur des cadres habituels, sans quoi elles ne sont plus guère opérantes. C'est en s'arrimant aux opportunités que peuvent fournir les structures institutionnelles et privées reconnues qu'elles deviennent réalisables et éclairantes au regard du sujet qui nous occupe.

Certains projets ont ainsi vu le jour sous la conduite de conservateurs désireux d'offrir un certain paysage de l'art actuel en dehors de l'espace muséal ou de la galerie[7]. Dans d'autres cas, c'est l'effort combiné d'administrations publiques ou privées, de spécialistes et d'artistes qui engendre des réalisations de pointe dans l'espace public. L'un des meilleurs exemples de cela demeure le projet réalisé à Münster en 1987, alors que des artistes étaient invités à investir, dans des conditions de soutien idéales, certains espaces de la ville[8].

Des projets comme Montréal tout-terrain en 1984, des expositions comme celle d'Utrecht en 1993, réalisée pour être vue pendant la nuit, des parcs ou des jardins de sculptures extérieures tels que Kerguennéec en France, Kroller Müller à Otterlo ou le Walker Art Centre aux États-Unis permettent d'expérimenter de multiples compromis entre les préoccupations des artistes d'aujourd'hui et les capacités de réception de publics très variés.

La diversité des interventions est aussi grande que le nombre d'artistes ; il n'y a donc pas de recettes. Cela peut donner lieu à des expositions éphémères extérieures comme ce fut le cas avec Territoires d'artistes : Paysages verticaux produit par le Musée du Québec en 1989 pendant une fermeture temporaire

---

**7/** De nos expériences dans le domaine ont résulté quelques catalogues d'exposition dont : *Territoires d'artistes : Paysages verticaux*, Musée du Québec, 1989, *L'Esprit des lieux*, Musée de Rimouski, 1987, *Escobedo. Derouin, La dérive des contrastes*, Musée du Québec, 1991.

**8/** *Skulptur Projekte Münster en 1987. Rundgang Guide Müunster*, Landchaftsverband Westfalen-Lippe, 1987, 142 p.

des galeries occasionnée par des travaux d'agrandissement. Des manifestations telles que la Documenta de Kassel ou le Carnegie International de Pittsburgh assurent la réalisation d'œuvres installées çà et là dans le centre de la ville. Le musée Rodin à Paris a développé quant à lui un programme d'intervention d'artistes contemporains dans les jardins du Musée. En 1989, c'est Giuseppe Penone qui l'occupait avec un corpus liant le corps et la matière naturelle. Le Musée du Québec inaugurait un programme similaire en 1991, en confiant annuellement à un artiste une petite enclave extérieure du complexe muséal, pour un travail d'exploration couvrant les quatre saisons de l'année. Paul Lacroix en 1991-1992 et Pierre Bourgeault-Legros en 1995-1996 se sont acquittés très fructueusement de ce genre de défi.

Tout l'art politique soulève bien sûr la nécessité d'interventions ponctuelles et percutantes dans des lieux publics tels que les babillards électroniques, les enseignes dans les parcs, le métro, etc. Les questions qu'abordent les artistes œuvrant dans ce domaine sont de nature aussi variée que le sida, le racisme, la pauvreté, l'injustice. Il en est de même chez plusieurs artistes du paysage qui interviennent politiquement, en sensibilisant le public aux préoccupations écologiques de l'heure et à la survie des espèces vivantes, par exemple.

Bref, les exemples de cet art multiforme sont plus abondants et réussis qu'on pourrait le croire ; ils contrebalancent sans nul doute le poids de l'art produit dans le cadre des règles du 1 %. Après plusieurs années de réalisations, on est donc à même de distinguer deux versants aux projets d'art impliquant des considérations de lieu et de collectivité. Le premier est issu d'une philosophie du cadre de vie qui favorise des projets d'*art public*. Le second sous-tend un principe de nécessaire relation entre l'art et la société et engendre des projets d'*art dans l'espace public*. La nuance est de taille au regard des mécanismes, des coûts de production autant que de

l'efficacité des projets réalisés, qu'ils soient temporaires ou permanents.

Cette polarisation commande une analyse lucide de la situation, car on ne peut douter qu'en période de crise financière comme celle que nous traversons ces années-ci, certains pourraient être tentés de limiter les crédits affectés aux pratiques de l'art public. Or les crises ont ceci de favorable qu'elles obligent, dans les cas engageant des fonds publics, à des efforts de cohésion et de cohérence. On ne peut plus guère s'attendre à ce que l'art public véhicule des idéaux et des valeurs socioculturelles à saveur d'autorité, de permanence, de stabilité, de résignation, d'éternité et de transcendance ; ce ne sont plus là les configurations de l'ordre social collectif présent.

Par conséquent, s'il s'avère fondamental de maintenir les procédures d'art public (le 1 %), il apparaît essentiel que de nouveaux programmes s'ouvrent aux paradoxes de la création contemporaine dont la fragmentation, l'incertitude, la dérive des genres, de l'usage et de la destination ne sont que quelques traits. On pourrait ainsi voir émerger, pourquoi pas, des programmes qui investissent dans le risque, l'exploratoire et le temporaire, sans renoncer totalement, dans les situations les plus propices, à des projets permanents de grande envergure. Préserver la qualité, non la quantité ; avoir le souci d'une bonification des projets, et non accumuler les compromis ; préparer les citoyens à la venue de nouvelles présences plastiques dans le quartier, mais éviter l'intrusion brutale de quelque incongruité dans le contexte inhospitalier d'un lieu public mal préparé. Heureusement, plusieurs artistes et agents de l'espace public actuel nourrissent encore cet idéal.

GUY SIOUI DURAND

# Ensemble sur la Grande Tortue

*L'Aigle voit le merveilleux ! De très haut il saisit le traçage sur la Terre-Mère, mais aussi les cicatrices du territoire. Il apprécie le respect de l'Esprit des animaux. Il flaire les ruses de Carcajou et de Coyote, ces filous. Il entend l'oralité des loups/poètes. Il tournoie au-dessus des trois porteurs des symboles du Monde : le chaman, le chasseur et l'artiste. Le respect immémorial de la Grande Tortue terrestre est en jeu.*

Au *Gepèg* (Québec)[1], il y a plus de 60 000 Algonquins, Attikamekw, Wabanakis (Abénaquis), Cris, Innu et Ilnu[2] (Montagnais), Malécites, Micmacs, Mohawks, Naskapis, Wendat (Hurons) et Inuit qui peuplent le Nord-Est des Amériques depuis plus de 10 000 ans. Sans s'occuper des frontières administratives, les artistes des Premiers Peuples échangent et se visitent depuis toujours d'est en ouest et du nord au sud des Amériques.

L'attachement amérindien indéfectible pour l'environnement met en branle un phénomène social total. Observés dans le seul territoire imaginaire, les rapports symboliques à l'environnement engagent la

1/ L'appellation francophone « Québec » dérive de l'appellation micmaque *Gepèg*. Cf. Charles A. Martin, « Gepèg (Québec) : un toponyme d'origine micmaque », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 3, 1991, p. 51-64.

2/ Le terme « Innu » désigne à la fois tous les humains mais plus précisément les Montagnais de la Côte-Nord tandis que ceux qui vivent au Saguenay-Lac-Saint-Jean s'appellent, avec une nuance de dialecte, « Ilnu ».

culture tout entière. Ce sont là des éléments d'une utopie et d'un projet de société exprimés de fort belle manière par l'expression universelle de Terre-Mère.

Que ce soit dans les mythes fondateurs iroquoiens et algonquins (ex. : la grande tortue Wendat) comme dans les négociations économiques et politiques avec les pouvoirs en place, la Terre-Mère demeure la référence inaliénable non seulement des origines mais de l'avenir. Cette cohésion de la vision de l'univers et des rapports entre les êtres vivants ne s'est jamais démentie dans les cultures amérindiennes. Par exemple, Georges E. Sioui, dans son essai sur les fondements d'une morale sociale autochtone *Pour une autohistoire amérindienne*, consacre un chapitre entier au cercle sacré de la vie, manifestation formelle du rapport à la Nature. Il écrit :

> « La réalité du Cercle sacré de la vie, dans lequel tous les êtres, matériels et immatériels, sont égaux et interdépendants, imprègne toute la vision amérindienne de la vie et de l'univers. Chaque manifestation de la vie, matérielle ou immatérielle, commande chez l'Amérindien le respect et la reconnaissance spontanée d'un ordre infiniment parfait, bien qu'incompréhensible pour l'esprit humain, ordre que l'on nomme le Grand Mystère. On peut dire que, pour l'Amérindien traditionnel, la vie trouve son sens dans la reconnaissance implicite et admirative de l'existence, du rôle et du pouvoir de toutes les formes de vie autour du cercle. Par nature, l'Amérindien s'applique à respecter le caractère sacré des relations qui existent entre toutes les créatures. »[3]

Qui plus est cet ancrage de toutes les significations amérindiennes, à savoir les territoires où ils sont nés, d'où ils sont issus, où ils vivent et que plusieurs ont quittés pour s'établir dans les villes, pose de manière incontournable la question de l'appartenance. Pas étonnant que Ghislain Picard, originaire de Betsiamites,

---

**3/** Georges E. Sioui, *Pour une autohistoire amérindienne*. Essai sur les fondements d'une morale sociale autochtone, Québec, PUL, 1989, p. 14.

sur la Côte-Nord, et chef régional de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador, commente le regain de fierté chez les nations amérindiennes, en termes similaires :

> « La fierté des Autochtones, elle vient aussi de ce que certaines valeurs qui sont traditionnellement les nôtres se retrouvent au premier plan dans la société contemporaine. Je pense ici à l'écologie ou au respect de l'environnement. La société moderne, sur ce point, doit beaucoup aux populations indigènes d'Amérique du Nord et d'ailleurs dans le monde. Pour nous, tout fait partie d'un grand cercle : la terre, les astres, les plantes, les animaux. Le cercle de la vie englobe même ce qui est inanimé. Et c'est pour nous un cercle dont nous faisons partie, dont nous sommes partie prenante aussi. Ces valeurs autochtones et d'autres encore sont aujourd'hui mises en relief et cela est pour nous un motif de fierté ». [4]

Mais revenons à l'art. Je voudrais, à partir des pratiques artistiques actuelles, montrer comment l'art amérindien introduit des ruptures et des dépassements de la modernité qui laissent place aux résurgences mythiques et à une vision sacrée du monde. Des Amérindiens élaborent artistiquement une transversalité éthique comme contribution transculturelle aux changements en cours sur l'ensemble de la Terre-Mère, la planète. Très à l'aise dans l'hybridité postmoderne, ces pratiques artistiques se font oralité poétique, images peintes, filmées et vidéographiées, sculptures et installations, rituels théâtraux et performances.

Ce redéploiement de l'appartenance, plus fondamental que les seules préoccupations écologistes, s'avère imbibé d'un imaginaire fabuleux : tantôt l'esprit des animaux, tantôt la circularité sacrée et tantôt les parcours chamaniques. Ils « pistent » — au sens de trajets, de voyages — de manière audacieuse l'osmose autochtone entre l'art et la société. Les

---

**4/** Ghislain Picard, entrevue dans la revue *RND*, n° 11, novembre 1995, « Les autochotones et nous. Des lendemains meilleurs ? », p. 17-18.

*Wampums* sont enfin sortis des vitrines des musées ethnologiques, les tambours résonnent à nouveau, l'oralité et l'art des Amérindiens ont repris la parole[5].

À mon avis, l'impressionnante performance/installation de Rebecca Belmore, artiste Anishnabaë originaire de Sioux Lockout (Thunder Bay), exprime de manière efficace le sentiment d'attachement généralisé des Amérindiens envers la Terre-Mère :

> « *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan : Speaking to their Mother* s'est voulu un trajet pancanadien dans neuf communautés invitant tous les Amérindiens (1991-1992) à parler directement à la Terre-Mère en utilisant un immense mégaphone dans la plaine. Les liens entre le territoire et la langue d'appartenance pour exprimer l'attachement (*feelings*) réaffirment ici l'osmose avec l'environnement naturel. La voix était littéralement amplifiée sur tout le territoire : l'Amérique est une terre amérindienne. »[6]

Ce sentiment devient ancrage identitaire : une sensibilité et un savoir environnemental y sont codés. Comme on va le voir, les rapports au sacré, à la Mémoire, aux animaux, à la faune et à la flore y sont personnifiés de plus en plus dans des œuvres d'art multidisciplinaires.

## La Terre-Mère fabuleuse et bienfaisante

En continuité avec l'artisanat traditionnel, la plupart des artistes amérindiens actuels travaillent avec

---

**5/** Dans son merveilleux petit livre intitulé *Carcajou et le sens du monde. Récits montagnais-naskapis* (Série Cultures amérindiennes, ministère des Affaires culturelles, 1972), l'ethnologue Rémi Savard affirmait sans ambage que lorsque les jeunes Innu reprendraient la parole, alors la vivacité de cette noble civilisation serait regaillardie. Ce n'est pas par hasard si vingt ans plus tard, Michel Noël, d'ascendance amérindienne, publiait un essai sur la relance de l'art amérindien au Québec : *Nibimatisiwin. Prendre la parole, Nibimatisiwin. Artistes amérindiens au Québec.* Montréal. Collection Le Tambour Tewegan, Matchiteweia, Roussan éditeur, 1993.

**6/** Lire Lee-Ann Martin, « The language of place » dans le catalogue *Wana-na-wang-ong*, Rebecca Belmore, Contemporary Art Gallery, Vancouver, Canada, 1994.

des matériaux extraits de la forêt, de la flore et de la faune. Par exemple, l'exceptionnelle peintre crie Glenna Matoush introduit des poils d'orignaux dans ses mélanges de couleurs[7], Lucien-Gabriel Jourdain, Innu d'Uashat (Sept-Îles), sculpte un arbre en taille directe : une outarde en partance vers le nord apparaît (*Nishk e Tshitapmuk*, — Sous le regard de l'outarde — Mashteuiatsh [Pointe-Bleue], 1994) et Richard Robertson, un Ilnu de Mashteuiatsh, crée de grandes œuvres environnementales avec des branches de sapin sur les lacs gelés, dans les sous-bois et les rives du grand lac Piekuakami (lac Saint-Jean)[8] (ill. 1).

Les sœurs Florene et Rebecca Belmore utilisent des lichens (*Wana-na-wang-ong*, 1993), des aiguilles de pins (*Imposition* 1994) et autres substances ramassées près de Sioux Lockout, leur milieu d'origine. Teresa Marshall, une Micmaque de l'Est, a créé une belle sculpture comme trousse de réparation de la Terre-Mère : une immense bobine de bois brûlé au fil fabriquée de tabac odorant reliant quatre grandes aiguilles en pierres polies aux quatre couleurs sacrées qui l'entourent, en conformité avec la vision autochtone des rapports à l'univers et aux êtres[9].

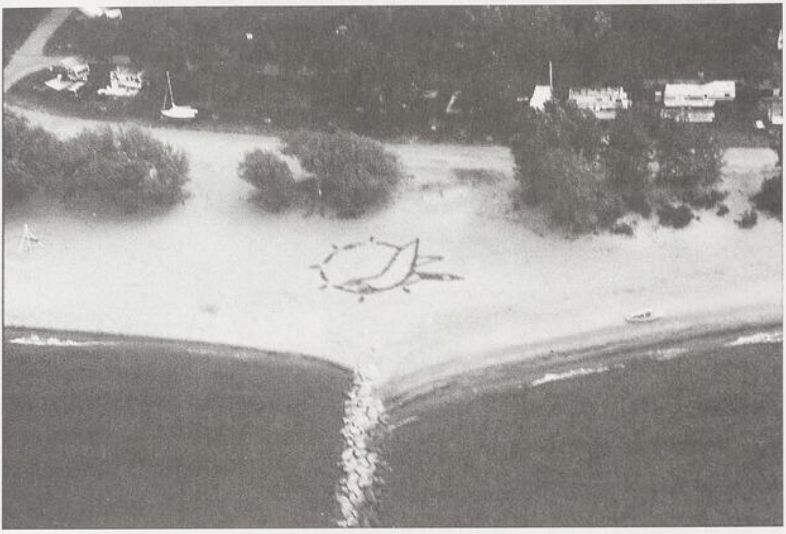
Sonia Robertson, aussi de Mashteuiatsh, a quant à elle carrément introduit un grand cèdre vivant dans son installation *L'Arbre sacré* (Séquence, Chicoutimi 1995) :

> « Le grand cèdre est odorant, robuste et bienfaisant. Il transperce le mur central du local, un cercle de pierres suspendues l'entoure. Ces pierres semblent chuter du plafond à différentes vélocités. Des sources de lumières imageantes modifient les pourtours. Ce sont

**7/** Glenna Matoush a présenté une très belle exposition à la Maison de la culture de la Côte-des-Neiges à l'hiver 1995.

**8/** Lors du symposium *Nishk e Tshitapmuk* (été 1994), Richard Robertson a mis en forme avec des branches de sapin une immense outarde prenant son envol dans le cercle sacré sur la plage de la réserve. De l'aigle mécanique (l'avion), on pouvait seulement saisir sa magnificence.

**9/** Guy Sioui Durand, « Esquisse d'un songe » dans le catalogue *Métissages*, Saint-Jean-Port-Joli, 1996, p. 15-36.

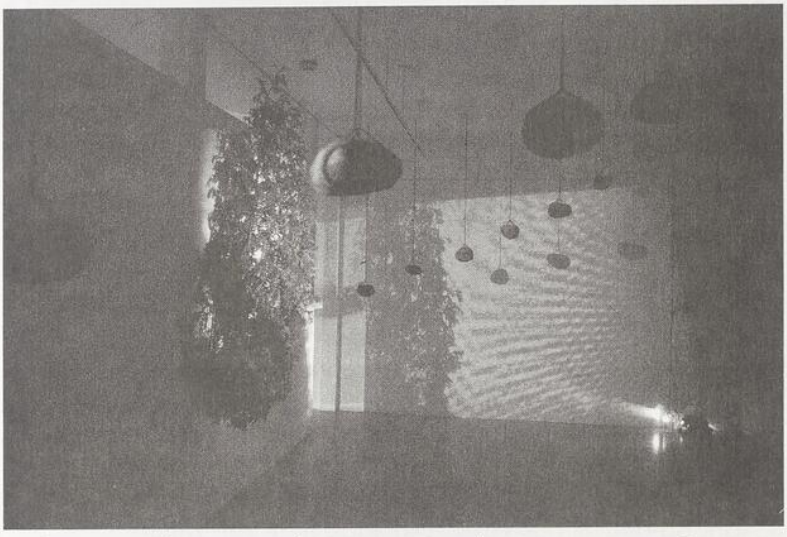


« Oiseau sans frontière. Vol dans l'imaginaire vers un lieu de lumière. » Vue à vol d'avion de l'œuvre environnementale de Richard Robertson lors du symposium *Nishk e Tshitapmuk* (Sous le regard de l'outarde). Hommage à Diane Robertson. Mashteuiatsh 1994. (Courtoisie de l'artiste). (ill. 1)

diverses images photographiques, projections de diapositives et images vidéo. Elles entourent les pierres, complétant la prise de possession des deux salles. Différents dispositifs simples mais utilisés de façon fort ingénieuse (projecteurs, chandelles allumées, bocaux suspendus en balancement, caisses de son, etc.) amplifient encore les effets visuels. Ce faisant, l'installation donne à voir différemment l'espace, les murs, le plancher et le plafond. L'espace entre en expansion circulaire. Le sol n'est plus plancher ; il ne retient plus ni les racines de l'arbre ni les cailloux. Il tremble. Le flou visuel se dispute avec les objets, les sons avec leurs ombres. Objets et images se croisent encore à des odeurs et à des ondes sonores. Pour qui a pris le temps d'écouter, une magnifique bande sonore bascule le quotidien dans le rapport nature-culture ou se mélangent les rythmes ancestraux aux nouveaux mixtes de studios si populaires dans l'installation en ce moment. Au début des voix, plusieurs Ilnus conversent dans leur langue. On sent la vie. Puis le bruit du tonnerre et de l'orage qui progressivement vont s'effacer au profit des sons du *teueikan*, le célèbre tambour montagnais ; vacillements, on entend des oiseaux, des bruissements de feuilles, tantôt le crépitement du feu, tantôt le hurlement de loups, tantôt des complaintes animistes, à mesure que le rythme change, il devient plus festif. Les quatre saisons défilent. Nous sommes dans la forêt des arbres, des oiseaux, des animaux mais aussi de leurs esprits. »[10] (ill. 2)

*L'Arbre sacré* a ceci de singulier : l'installation possède une signification paradoxale. D'un côté la symbolique de la circularité, avec l'arbre au centre, renvoie à cet attachement immémorial des Innu pour la Terre-Mère dont je viens de parler, puis de l'autre côté le vacillement multimédias des images qui entoure les éléments naturels provoque l'arrachement transculturel. Cet environnement multidisciplinaire, tout à fait remarquable, d'une jeune artiste Ilnu — elle a vingt-cinq ans —, me semble exemplaire du

**10/** Guy Sioui Durand, « Arbre sacré. Sonia Robertson chez Séquence », dans le catalogue *Arbre sacré*, Chicoutimi, Séquence, 1996.



*L'Arbre sacré* de Sonia Robertson, centre d'artistes autogéré Séquence. Chicoutimi, avril 1996. (Courtoisie de l'artiste). (ill. 2)

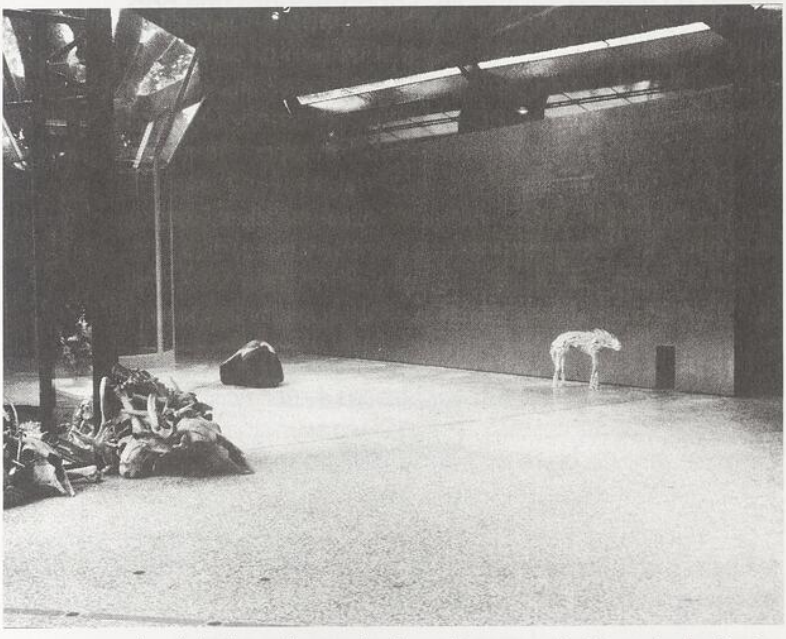
dépassement de la formule de l'installation, qui s'est généralisée dans l'art actuel des derniers vingt ans, en maintenant les éléments d'oralité, de circularité et de spiritualité amérindiens (l'arbre de vie dans le cercle sacré et la numérologie autochtone du chiffre quatre).

Pour sa part, Mike MacDonald, Micmac nomade, sillonne le continent. Il construit des « maisons vertes » remplies de plantes qu'affectionnent les chenilles qui se métamorphosent en magnifiques papillons, dont les monarques jaunes et noirs. Il retraduit ces processus insecte/flore en installations vidéo. À l'événement Métissages, du Centre Est Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli durant l'été 1994, l'artiste a expliqué comment, dans l'esprit des *medicine men* amérindiens, la connaissance des plantes médicinales qu'il étudie depuis plus d'une décennie s'allie aux récits mythiques, au respect de la nature et à l'intérêt pour de possibles remèdes aux maladies de notre époque, notamment le sida. [11]

À la Biennale de Venise de 1995, Edward Poitras, Saulteux originaire de la Saskatchewan, a lui aussi utilisé l'arbre et la pierre [12]. Il a entrepris d'enrubanner en rouge, de sa base jusqu'à sa sortie par le toit, un platane géant transperçant le pavillon du Canada aux Giardini de Venise. En haut, une forme humaine couverte de tissu noir apparaissait en suspension, comme flottant au-dessus des êtres, végétaux (l'arbre), minéraux (la pierre des prairies qu'il a amenée à Venise depuis ses prairies natales), animaux (le coyote auquel il s'identifie) et humains (ill. 3).

Ce faisant, Edward Poitras concrétisait non seulement une structuration rituelle transhistorique propre aux cultures amérindiennes des trois Amériques (notamment les rituels mortuaires mayas et iroquoiens), mais surtout il manifestait ce trait fondamental de l'art amérindien actuel que l'on retrace

**11/** Guy Sioui Durand, « Esquisse d'un songe », dans le catalogue *Métissages*, *op. cit.*, p. 19.
**12/** *Idem.*



« Coyote », détail de l'installation d'Edward Poitras à la Biennale de Venise, été 1995. (ill. 3)

aussi dans l'*Arbre sacré* : la suspension (du cèdre, des pierres, des bocaux et des chandelles). Gérald MacMaster écrit à son sujet : « Poitras continue d'insister sur son lien avec la terre ; son attitude à son égard n'a pas changé. La terre est le lien spirituel, historique et physique qui donne aux autochtones leur identité. Perdre de vue cette notion a de sérieuses conséquences en ce qui concerne l'identité »[13].

Transposé dans le champ de l'art occidental, ce lien donne à l'identité territoriale d'appartenance une portée transculturelle entre Amérindiens et Européens mais aussi transhistorique entre une mémoire américaine immémoriale et l'histoire européenne de l'art.

La mise en forme et la structuration spatiale de la plupart des œuvres d'art autochtones obéissent à la circularité, au cyclique. Ce n'est pas un hasard. Autant de cohésion noue le passé, le présent et l'avenir aussi bien que les sphères spirituelle, philosophique, politique et artistique en une homogénéité puissante. La circularité sacrée n'est donc pas une dérive traditionaliste. Elle inspire les Amérindiens qui ont entrepris de moderniser et de postmoderniser le changement de leurs pratiques artistiques.

## L'Esprit des animaux : zones chamaniques et médiatiques

Plusieurs artistes amérindiens façonnent des sculptures, des installations avec des ossements, des peaux et des poils d'animaux, des plumes d'oiseaux. Les chamans Innu connaissent bien cette tension entre les zones de l'esprit des animaux et les états de songes. Là aussi il y a un entre-deux-mondes qui appelle l'imaginaire et les rituels : tente suante,

**13/** Gérald MacMaster, Catalogue de l'exposition d'Edward Poitras, Hull, Musée canadien des civilisations, 1995, p. 109.

tente tremblante, cérémonie à la lune[14] deviennent rituels de théâtre, performances et installations. Cet usage des ossements, des peaux, des poils des animaux traduisent non seulement une stylistique propre aux Amérindiens — qui n'a pas vu de têtes d'orignaux empaillées ? —, mais avant tout un système de valeurs, une compréhension sacrée comme rapport à la Nature vivante. Ces pratiques artistiques amérindiennes flirtent avec le chamanisme : tantôt elles sont rituel de guérison, tantôt elles célèbrent l'osmose énergétique avec les esprits représentés par les animaux.

Comment ne pas reconnaître ici l'influence de la pensée et des œuvres de Domingo Cisnéros, notamment son bestiaire laurentien mythique[15] ? Si ses installations sont constamment travaillées par les forces obscures, à tout moment un récit mythique rééquilibre la portée chamanique de ses interventions. Cisnéros possède un grand savoir. Son art et sa vision concernent la puissance métissée. La force de ses œuvres, surtout ses installations récentes, sourd de l'Esprit de la Terre. C'est un chaman/artiste. De ses terres mexicaines il a apporté l'ambiguïté des forces immatérielles : la lumière et l'ombre, Éros et Thanatos, la vie et la mort, les puissances

---

**14/** En mai 1994, l'exposition intitulée *Signes Premiers* regroupait Riopelle, Kijno et Chu Teh-Chun. Elle a fait escale au Musée amérindien de Pointe-Bleue à Mashteuiatsh. Là, des œuvres d'artistes amérindiens tels que Glenna Matoush, Virginia Pésémeo Bordeleau, Diane Robertson et Marc Siméon, Jacques Newashish sont venues se jumeler aux réflexions sur le métissage. Des existences, des éthiques et des inspirations se sont mêlées harmonieusement. Michel Noël en parle comme d'une « mosaïque avec des esprits puissants, ceux des loups lumineux, des ours danseurs, des mystérieuses volées d'outardes, des grandes forêts vertes d'épinettes noires, au rythme des battements du tambour rond, fécond, générateur de vie et de lumière. Nous avons réuni des chamans, des magiciens et magiciennes, des êtres supérieurs d'origines diverses qui nous font dire « ... y a-t-il plus pur métissage que celui de la création artistique ? », p. 63 du catalogue *Signes Premiers*, Le Loup de Gouttière, 1994.

**15/** Lire le catalogue *Domingo Cisnéros, Sky Bone*, Mendel Art Gallery, Saskatoon, Canada, 1993 et Anne-Marie Blouin et Carol Podedworny, *Laurentian Bestiary Domingo Cisnéros*, Thunder Bay, Thunder Bay Art Gallery, 1988.

destructrices. Il projette symboliquement ces forces de transformation sur les animaux des forêts du Nord. Cette dualité énergétique est stratégique et politique :

> L'installation *Hochelaga* (Montréal, Québec, Nouveaux Territoires, 350/500 ans, 1992) façonnait une trajectoire dont les tensions étaient créées par la suspension en l'air, les vides, l'ossature des animaux et des peaux. Alors que toute la bourgade vivait sous le choc de l'été 1990, Cisnéros a placé les pulsions de vie alentour. Le regardeur devenait piégé ou complice : le territoire réel alentour d'Hochelaga a pour nom Kahnawake, Kanesatake mais surtout la forêt laurentienne, immense laboratoire de créativité pour l'artiste.

En 1991, le Musée de la civilisation de Québec produisait une exposition remarquable intitulée *L'Œil amérindien. Regards sur l'animal*[16]. Diane Robertson, décédée subitement en 1993, Domingo Cisnéros et Edward Poitras y créaient trois installations-synthèses de ce déploiement de l'usage sacré des ossements, peaux et références mythologiques aux animaux. Une œuvre du bestiaire laurentien de Domingo Cisnéros, la présence de l'énigmatique *Coyote* d'Edward Poitras, mais surtout l'installation *Amishk*, de Diane Robertson, attiraient l'œil :

> « *Amishk* manifeste le côté castor de l'artiste. On y retrouve la structuration de l'architecture des tentes et la suspension de la peau tendue et peinte. Cette spectaculaire installation possède la séduction de la fourrure d'un étrange animal décharné : le crâne et des cheveux en branches surgissent au sommet. Quel happement du regard par les peaux de castor en suspension formant presque un manteau habillant l'architecture de la tente qui ne tremble plus mais vacille. Et c'est là que la suspension des matériaux, la structuration en tente de l'œuvre et la coiffe du crâne d'un castor font naître un nouveau personnage qui

**16/** Exposition *L'Œil amérindien. Regards sur l'animal*, Musée de la civilisation, Québec, 1991.

n'est plus prisonnier de sa fourrure. Il s'élève. Il plane presque. Un esprit s'en dégage. Il nous regarde. L'idée de l'animal rôde. Peut-être le maître des caribous, peut-être l'aigle blanc. Ou est-ce Carcajou ? Cette installation réfère bien sûr au clan familial. Mais en même temps, cet enracinement au territoire sur le bord du lac ramène vers la culture du chasseur. Belle réussite de nomadisme aérien dans cette installation qui nous regarde beaucoup plus que nous l'observons. Il y a séduction, conflit puis dépassement. La traite des fourrures, la prospérité qui s'alourdit de la sédentarisation ne peuvent reposer que sur le génie du chasseur. Comme la tente en longues branches de bouleaux sous-tend la peau toiture qui est aussi une peinture, la culture de l'artiste s'est affranchie de la culture de la réserve. Le chasseur nomade, celui qui a dû ruser avec la nature et avec ces animaux qu'il respecte tout en les chassant, est absent. Son produit, les pelisses et peaux trahissent son savoir-faire qui est aussi un savoir-vivre. Il manque le savoir-être. Il faudra bien, pensai-je, qu'il réapparaisse à l'égal de l'*Amishk* à l'automne en 1991. »[17]

Les œuvres principales de Diane Robertson : *Kwuha Pa Ckan* (Baie Saint-Paul, 1986), *Mitshim Ahkusshum, Ilinussi* (Mashteuiatsh, 1987-1990), *Amishk, Assis, Le Piège qui s'efface* (Montréal, Québec, Nouveaux Territoires, 350/500 ans) et *Tshisselitamun*/Connaissances (Mashteuiatsh), *L'Esprit des animaux* (Montréal, Skol, 1992)[18], *La Table des négociations* (Montréal, Articule, 1992), *Le Caribou endormi* (Québec, Le respect des différences, 1993) et *Le Voyage vers l'Ouest* (Allemagne, Saint-Wendel, 1993) sont des sortes de fragments symboliques qui évoquent autant le rituel

---

**17/** Guy Sioui Durand, *Nihsk e Tshitapmuk*, « Fable du dernier des Hurons-Wendat », dans *Sur les traces de Diane Robertson. 1960-1993*, Montréal, Paje Éditeur, coll. Olive noire, p. 18-49.

**18/** Au centre d'artistes Skol en 1992, Diane Robertson a créé, avec *L'Esprit des animaux*, une véritable installation tourbillon où un élan défonce les murs pour, en une circularité énergique, se métamorphoser en outarde. Il y a là de vraies pattes d'orignaux et de vraies outardes taxidermisées selon le savoir ancestral des Ilnu. Au symposium *Nishk e Tshitapmuk* en 1994, à Mashteuiatsh, l'installation reprendra sa circularité en suspension dans les arbres pour qu'un rituel théâtral y soit joué.

de la tente tremblante que la place mythique du castor, de l'outarde et du caribou dans la culture ilnu. Elles disent le sens d'une entreprise artistique inachevée visant à transformer l'art et la sensibilité dans les territoires où l'on vit et meurt.

La similitude entre le chaman, le chasseur et l'artiste trouve une résolution dans ces œuvres avec l'apparition de l'animal, associant le chasseur et le chassé, le territoire et les peaux, l'abri et le rituel de la tente. En bout de piste une telle fusion tourbillonne, crée une énergie épuisante qui déqualifie les enfermements, défonce les murs des galeries, prisons, réserves, casse le moule du politicien enfermé dans des programmes destinés à toujours piéger.

Le théâtre wendat produit par Yves Sioui Durand et Ondinnok (Le pouvoir du rêve), avec notamment, *Le Porteur des peines du monde*, prend lui aussi racine dans le songe. Il met en scène des personnages mi-animaux mi-humains — le Maître des caribous, l'Aigle blanc, Soleil, Lune — pour critiquer les problèmes modernes que vivent les Amérindiens[19].

Edward Poitras était au symposium SympoFibres International (mai 1996) de Saint-Hyacinthe. De retour dans la région après sa participation à *l'Art et l'eau 2* à Granby, il y a deux ans, Poitras a projeté une nouvelle ruse de Coyote (personnage construit d'ossements de coyotes et qui est omniprésent dans ses œuvres depuis sept ans). Partout quand Coyote

**19/** La compagnie Ondinnok donne une voix à l'imaginaire amérindien. Elle s'est donné pour mission de créer des œuvres théâtrales fortes rendant compte de la réalité et de la pensée autochtones d'ici et d'ailleurs en Amérique. Les œuvres qu'elle produit affirment la présence et renforcent la pertinence des visions amérindiennes. *Le Porteur des peines du monde* (1984), de 1985 à 1995, va connaître une carrière internationale dans les Amériques, en Europe et dans l'Ouest canadien. Gagnante du Prix Américanité au Festival de Théâtre des Amériques en 1985, elle deviendra *The Ringing Sun* à Banff durant l'été 1995. Il y aura aussi *La Cervelle renversée* (1986), *Atiskanhandate, le Voyage au pays des morts* (1988), *La Conquête de Mexico* (1991), *Ukuamaq* (1993) et *Le Désir de la reine Xoc* (1994).

se manifeste dans ses œuvres, on retrouve des embrasures, des trous de passage sous des formes plus ou moins indirectes (bol à chien recouvert de fourrure, chapeau de feutre noir, roche creuse, etc.) Poitras donne un nom à cette structure complice, *Jaw-Rez* :

> « Tout va changer de proportion : à Saint-Hyacinthe, l'artiste a entrepris de créer un immense chapeau de feutre de la dimension permettant à un humain de le traverser et, simultanément, il a créé un site Internet *Jaw-Rez*, sorte d'ouverture expansionniste dans le territoire médiatique. Le territoire, plutôt que de se contracter en réserves, prend allure d'universel à partir pourtant, de la réflexion de l'artiste sur les matériaux d'enracinement de son art (les os de coyotes, la pierre de sa plaine manitobaine). Une belle sensibilité environnementale selon laquelle Coyote, ce filou, s'est trouvé un partenaire : son terrier, *Jaw-Rez*. »

Ce que l'on aurait pu croire un simple trou pour coyote s'avère un passage aux multiples sens : des hommes traversent les œuvres mais aussi leurs sentiments pour la Terre-Mère basculent dans l'espace médiatique, la toile, le réseau des réseaux communicationnels, l'Internet. Nouvel environnement qui est un défi pour tous les artistes actuellement : nature ou virtualité ?

## Les nouveaux nomades : des réserves à énergiser aux déploiements transculturels

Toute l'aventure occidentale de l'art environnemental (art pauvre, art de la terre, sculptures environnementales) remodule le rapport Nature/Culture, un des paradigmes, avec les rapports aux technologies, de l'aventure artistique de l'humanité. L'art amérindien s'y fait nomade. Le rapport à la Nature s'enrichit des idées de parcours et de passages tantôt dans les zones chamaniques et tantôt dans les zones médiatiques, mais aussi dans l'environnement géopolitique, beaucoup plus critique.

Le respect pour la Terre-Mère s'y transforme en défense du territoire ancestral. Dans l'art amérindien la référence au territoire n'a rien de commun avec l'histoire de l'art des paysages construits. Entre les positions des Aînés, dépositaires de la tradition, et les pensées et conduites des plus jeunes en quête d'affirmation individuelle, les récentes œuvres amérindiennes renchérissent par les détails et les thématiques, sur un double sentiment : l'appartenance au territoire et la fierté d'être amérindien. Plusieurs peintures de Marc Siméon (originaire de Mashteuiatsh) et d'Ernest Dominique (originaire de Schefferville) rappellent le drame de la « réduction » (nom anglais pour les réserves). La sérieuse revue *Recherches amérindiennes au Québec* (vol. XX11, n° 2-3, automne 1992) a reproduit en page couverture l'œuvre *La Terre amérindienne parcourue et mesurée par les gens venus d'ailleurs*. Dans le style pictural particulier à Siméon, qui montre un visage d'Ilnu, on aperçoit en suspension, comme sortie de sa tête, la tente de prospecteurs européens ensuite adoptée par les siens.

Si la plupart des habitants d'Hochelaga aperçoivent la grande murale au style réaliste *Nitassinan-Notre Terre* au coin des rues Cherrier et Berri (équipe d'artistes internationaux dont deux Innu sous la coordination de Sabrina Matthews, 1990), il y a par contre peu de chances que tout le monde puisse visionner à une heure de grande écoute le film choc *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (ONF 1992) tourné de l'intérieur des barricades par Alanis O'Bomsawin, Abénaquise, et racontant, du point de vue mohawk, la crise dont 1990 n'a été que le dernier épisode.

Les questions d'identité se nouent alors à celles de la symbolique. Le territoire imaginaire prend les contours de la terre réelle : les revendications territoriales d'une part et la participation aux enjeux de la postmodernité culturelle, ce que les Occidentaux appellent le champ de l'art, d'autre part. L'osmose est complète.

Depuis 1984 on assiste à un redéploiement en force où art et territoire se conjuguent dans trois directions : premièrement, il y a l'impact culturel dans l'environnement communautaire, c'est-à-dire la vie culturelle dans les réserves activée principalement par des festivals et des événements et le rôle des quelques institutions existantes. C'est le déploiement d'ancrage. Il est fondamental et le plus difficile à parcourir (revenir sur la réserve avec des œuvres de dépassement). Deuxièmement, l'infiltration bienvenue des artistes amérindiens dans les réseaux d'art parallèles (les centres d'artistes, les périodiques culturels et les événements d'art) a développé une complicité importante comme possibilité d'affirmation hors réserve. Troisièmement, quelques grandes expositions dans des musées du Canada et du Québec vont assurer un renforcement, dans les années 1990, de la présence autochtone sur les scènes interculturelles.

Ce sont là les dimensions sociales de ces rapports art et environnement dans la mesure où ils transforment (localement et internationalement) les sensibilités et les consciences. L'environnement s'y fait zones de rencontres et d'échanges métissant la Mémoire (la culture du temps) et l'attachement pour la Terre-Mère (la culture de l'espace).

## Un nomadisme viscéral mais qui ne perd pas de vue son ancrage communautaire

L'effervescence des activités dans les quelques centres culturels et musées autochtones existants (à Odanak, Listugui, Kahnawake, Wendake et Pointe-Bleue[20]), la mise sur pied d'organismes culturels comme l'*Innu-aitum mak innu-katshishkutamatinanut*

**20/** Le Musée de Pointe-Bleue est très dynamique et ouvert à l'art actuel. Par exemple, il a accueilli l'exposition *Signes Premiers* en 1994, *Tshisselimun* en 1993 et l'*Hommage à Diane Robertson* lors du Symposium *Nishk e Tshitapmuk* en 1994, en plus de nombreuses expositions solos.

(Institut culturel et éducatif montagnais, ICEM)[21], l'Institut culturel Avatak et la société algonquine Matchiteweia de Pikogan (elle vient de produire, pour le Musée de la civilisation de Québec, l'exposition estivale de 1996 *Abitibiwinni 6 000 ans d'histoire*) sont des indicateurs du changement survenu dans les réserves.

On assiste aussi à un renouveau artistique des métiers d'art sortis de la folklorisation. Ils redeviennent des véhicules symboliques de la tradition comme des moteurs de développement économique local — je pense ici au centre Uauata que vient de mettre sur pied Lucien-Gabriel Jourdain à Uashat (Sept-Îles) ou encore aux coopératives de sculpteur(e)s inuit du Nunavik[22].

Mais, depuis 1984, c'est la tenue d'événements et de festivals qui sert de rassembleur pour les communautés des réserves. Cette année-là, alors que la Ville de Québec sombrait comme ses Grands Voiliers et leur mascarade commerciale pitoyable en commémorant l'anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier en Amérique, les onze nations amérindiennes de l'Amérique du Nord-Est se réunissaient au Lac Delage pour discuter « Jacques Cartier, 450 ans et après ». C'est là que mon frère, Yves Sioui Durand et sa compagnie de théâtre Ondinnok ont créé le théâtre mythologique *Le Porteur des peines du monde*. À Manouan en Haute-Mauricie ce printemps chez les Attikamekw, Ondinnok met en scène les membres de la communauté qui participent à la création d'un théâtre collectif de guérison :

> « Comment utilisons-nous dans notre théâtre, nos mythes, nos racines, notre histoire pour parler à

**21/** L'ICEM recensait, en 1992, 25 artistes professionnels actifs sur les scènes artistiques.

**22/** Ce point n'est pas négligeable avec le retour du fait main dans les problématiques de l'art actuel et les réflexions d'organismes subventionneurs comme le Conseil des Arts du Canada dans un contexte de multiculturalisme.

l'homme autochtone d'aujourd'hui ? Cette interrogation introduisait la démarche sur une décennie (1984-1994) que mène Yves Sioui Durand. Un cheminement interdisciplinaire qui soude le rituel au théâtre occidental et à la performance. Une approche créatrice qui fait surgir le sens immémorial des Anciens afin d'ouvrir l'avenir par une expression adéquate du monde amérindien actuel en quête de sa vision du changement. »

Dans le même esprit de partage avec les siens, la peintre d'origine crie Virginia Pesemapeo Bordeleau n'hésite pas à offrir ses œuvres à l'encan pour aider à financer le Centre d'amitié autochtone de Val d'Or, partenaire du symposium de sculpture environnementale *Terre minée. Et si la fin était un recommencement*, en 1993.

Le Festival d'oralité, de rythmes et de rituels Innu Nikamu dure depuis plus d'une décennie à Maliotenam. Kashtin y était déjà célèbre avant d'être révélé sur les scènes urbaines du showbiz. Maliotenam en est aussi à la troisième édition de son propre Festival de cinéma autochtone Innu Kanu. En 1994 *Nishk e Tshitapmuk. Hommage à Diane Robertson*, Symposium d'art environnemental multidisciplinaire à Mashteuiatsh a réuni de manière transculturelle, sur le territoire des Innu, des artistes et des intellectuels amérindiens[23]. Dans cette réserve des Ilnu au lac Piekuakami (familièrement, les Montagnais de Pointe-Bleue au Lac-Saint-Jean) s'est tenu ce premier Symposium d'art environnemental, multidisciplinaire et interculturel sur des terres amérindiennes. La rencontre d'artistes ilnu, québécois et français obéissait ici à l'idée d'un territoire communautaire à vivre, à partager. Dix jours sous la tente, dix jours autour du feu non seulement à créer des sculptures, mais à participer à plusieurs activités en compagnie des gens de la

**23/** Richard Robertson, Lucien-Gabriel Jourdain, Jean-Luc Hervieux, Sonia Robertson (l'organisatrice), Pierre Gill, Guy Sioui Durand en compagnie de plusieurs artistes allochtones comme Mario Duchesneau, André Michel, Jean-Pierre Gagnon ont participé à ce symposium en terre des Ilnu du lac Piekuakami.

réserve. Disons que c'était une sorte de métissage communautaire chez les Amérindiens.

« Dans la grande salle du centre d'exposition Expression, l'artiste Faye Heavyshield participait, comme Edward Poitras, à l'exposition *Trames de Mémoires* dans le cadre de l'événement Sympo-Fibres. Elle a transposé de sa réserve de Blood dans les Prairies une installation de multiples petites formes faites de vêtements imbibés d'ocre : *le clan*. Des petites formes développent un territoire en rond habité, un territoire qui vit de mémoire féminine — la délicatesse des tissus — mais, pour qui a mémoire de la réalité sociale de son milieu d'appartenance, il devient territoire de résistance à tous les racismes. Là au sol, des petits chamans tipis, très proches de Beuys lorsqu'il s'entoura de feutre pour vivre avec le coyote. »

Cette installation exprime bien le mouvement de l'attachement vers l'arrachement chez ces nomades artistes, c'est-à-dire l'intérêt pour les réseaux actuels de l'art sans pour autant perdre de vue les leurs.

## La complicité des réseaux d'art parallèle

J'ai commencé ailleurs l'insoupçonnée mais combien réelle complicité que les nouveaux guerriers de l'art amérindien entretiennent avec les acteurs québécois des réseaux d'art parallèle. Les expéditions d'art-aventure dans la nature, l'apport de l'oralité et des rituels lors d'événements de performances ainsi que le déploiement transculturel outre-frontière colportent le sentiment autochtone pour la Terre-Mère.

## L'art-aventure dans la technonature

Dans l'actuel climat de « technonature », il y a un engouement pour les expéditions dites d'art-aventure dans la nature mises de l'avant par Domingo Cisnéros — tantôt agissant avec les artistes du Lieu, centre en

art actuel de Québec (expéditions dans la Zona del Silencio au Mexique en 1984-85 et 1994-95), tantôt avec le collectif Boréal Multimédia de La Macaza, conseiller pour l'événement Métissage du Centre Est Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli (été 1994) et pour l'événement l'Art et l'Eau 2, du regroupement Haut Troisième Impérial de Granby (été 1994)[24]. La dualité technologie/nature m'apparaît une tendance importante des débats actuels où s'entrechoquent réalités naturelles et réalités virtuelles.[25]

## L'oralité et les rituels amérindiens sur le terrain des performances

Nombre d'événements de performances produits par Inter/Le Lieu de Québec vont permettre l'expression de l'imagination autochtone dans des zones où elle était source d'emprunts : *Interscop Pologne* 1990 ; *Interzone*, 1992, *Festival International d'art Performance de Québec*, 1994, mais surtout ce festival *Oralité-Polyphonix 16* (1993) :

> « En juin 1991 à Québec se tenait sous les auspices du Lieu, centre en art actuel, le festival *Oralités-Polyphonix 16*. Ce prestigieux festival de poésie sonore lié au mouvement Fluxus européen débarquait en Amérique. Un colloque international y était jumelé. Les quatre soirées de performances ont été ouvertes par des Amérindiens et Inuit, une première et surtout une belle occasion de révélation de la transculture d'Amérique du Nord aux artistes et intellectuels européens présents. C'est monsieur Joseph McKenzie, un Innu de 80 ans de Schefferville qui a ouvert le festival en chantant la nature et la vie au son du *teueikan*. Le lendemain, Michael Rice, un Mohawk de

**24/** Domingo Cisnéros a participé à des événements locaux et internationaux d'art-aventure. Outre les expéditions dans la Zona del Silencio on le retrouve, par exemple, à Present International Workshops en Norvège à l'été 1993, dans le cadre des activités culturelles des Jeux olympiques de Lillehammer. Un catalogue a été publié.

**25/** Lire Guy Sioui Durand, « Technonature » dans *Inter* n° 65, 1995.

Kahnawake a poursuivi avec le tambour d'eau iroquoien. Le surlendemain ce fut au tour de Cyril Fontaine de Maliotenam, au son lui aussi du *teueikan*. Enfin à la clôture les incroyables chanteuses de gorges *katajjait* Martha Inupuk et Jenny venues d'Inukjuak ont complété le bal. »[26]

Dans son essai « Québec. Activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre », Alain-Martin Richard signale l'apport important de l'esprit autochtone amérindien dans l'évolution actuelle de la performance, pratique d'art en apparence la plus typique de l'individualité occidentale. Selon lui, les participations amérindiennes transforment de façon spécifique la compréhension et la puissance de la pratique québécoise de la performance : « ces données originales basées sur des pratiques traditionnelles qui vont vers la maîtrise du corps matériau, du corps son et du corps médiatique... avec ou sans moyens, dans les musées ou dans la rue, dans les galeries ou dans ce contexte particulier, comme si le Québec était à la jonction précise de l'Europe et de l'Amérique... C'est sur cette tension, comme une maîtrise des écarts (la langue, le choix constitutionnel, l'occupation territoriale, le partage des terres, le fugace, le permanent) que la performance au Québec imprime une courbe sensible au débat quotidien. »[27]

## Le nomadisme international

Le début des années 1990 sera effervescent sur la scène internationale dans la foulée du prix Nobel accordé à l'Amérindienne Rigoberta Manchu Tum et de l'Année internationale des peuples aborigènes décrétée par l'UNESCO en 1993.

---

**26/** Roger Chamberland et Richard Martel éditeurs, *Oralités-Polyphonix 16. La pensée se fait dans la bouche*, Québec, Inter Éditeur, Centre de recherche en littérature québécoise, CRELIQ, 1992.

**27/** Alain Martin Richard, « Québec. Activisme et performance: des manifestes-agis à la manœuvre », dans *Anthologie de la performance au/in Canada, 1970-1990*. Québec, Inter Éditeur, 1991.

De grandes expositions auront lieu. À Hochelaga, ce sera les Cent Jours de l'art contemporain de Montréal en 1990 auxquels ont participé Cisnéros et Poitras, mais surtout les *Nouveaux Territoires 350/500 ans* organisé par Vision planétaire (Montréal, Oaxaca, Québec 1992-1993). À Gepèg, *l'Œil amérindien. Regards sur l'animal* au Musée de la civilisation de Québec en 1991 et *Le Respect des différences* au Palais Montcalm en 1993. Cet été 1996, le Musée de la civilisation de Québec récidive avec *Abitibiwinni 6 000 ans d'histoire*. À noter, rien de la part des musées d'art !

Dans la capitale fédérale, il y a eu les imposantes expositions *Indigena* et *Terre, Esprit, Pouvoir* au Musée des Beaux-Arts d'Ottawa en 1992. Au printemps 1995 particulièrement, le nouveau Musée canadien de la photographie d'Ottawa a accueilli *Alter Native*, exposition d'installations photographiques d'artistes amérindiens[28]. On ne peut nier l'importance des représentations de l'Amérindien dans les œuvres d'art et la photographie pour la constitution de l'image que garderont de lui les visiteurs de ces expositions :

> « (...) le photographe mohawk Jeff Thomas y propose *Moving Towards*, un dyptique photographique noir et blanc. Les images ainsi rapprochées côte à côte, d'une part de ce chef iroquois anonyme sculpté en bas-relief à la statue de Maisonneuve et tué par lui, commémorant sur la Place d'armes à Hochelaga sa victoire sur le Mohawk, et d'autre part la photographie du frère de l'artiste en " Warrior " masqué, donne à réfléchir sur l'usage monumental sur les places publiques de l'Indien vaincu. Différent des événements de Kanesatake et Kahnawake alors que les images médias ont soudainement rappelé les revendications réelles pour la Terre, le territoire. Autre travail sur la Mémoire des sites, ici la place publique de l'art. »

**28/** Lynn A. Hill, *Alter Native. Contemporary Photo Composition*, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Ontario, 1995.

Ces manifestations contribuent certes aussi à amplifier les métissages d'art. Mais je voudrais signaler de nouveau, à propos de la reprise symbolique des territoires, la participation d'artistes amérindiens à des événements transfrontaliers. Depuis quelques années, les liens Nord/Sud entre les Premières Nations se solidifient. On connaît mieux les rapports entre le Québec et le Mexique (expéditions art-aventure de la *Zona del Silencio*, présentation d'un volet mexicain à l'événement *Nouveaux Territoires 350/500 ans*, mais aussi création d'un théâtre des Amériques avec les pièces *La Conquête de Mexico* et *Le Désir de la reine Xoc*).

Je veux mentionner encore la participation, moins publicisée ici, des artistes amérindiens à l'importante Biennale de La Havane — qui a réuni tous les pays du tiers et du quart-monde, généralement absents des biennales européennes et américaines à l'automne 1991 (Rebecca Belmore, Domingo Cisnéros, Joseph David, Edward Poitras) — et, au Symposium franco-allemand et québécois en 1993 (où j'ai été conférencier). En Californie, il y a eu aussi cette importante rencontre interculturelle *Free Idea Zone* en 1994 à San Francisco (Domingo Cisnéros, Yves Sioui Durand, Joseph David, Rebecca Belmore y étaient).

C'est au symposium franco-allemand-québécois *La Route des sculptures*, à Saint-Wendel en Allemagne que fut réalisée la sculpture environnementale posthume *Le Voyage vers l'Ouest* de Diane Robertson. En 1995, au Musée de l'Homme, à Paris, s'est tenue l'exposition *Entre deux mondes. Les Montagnais du Québec* et à la prestigieuse Biennale de Venise, Edward Poitras a été le premier artiste amérindien à représenter le Canada. Plutôt que d'appréhender la culture canadienne ou québécoise comme un tout homogène, il faut d'abord voir, dans ces événements majeurs du champ international de l'art, l'affirmation de cette résurgence de la puissance symbolique de l'art des Amérindiens, de l'active

transculture amérindienne liée aux réseaux artistiques d'est en ouest. En 1995, *les Amériques forment la Terre-Mère des Amérindiens.*

## Aux aguets de l'art qui se fait

En août 1996, à l'embouchure de la rivière Metabetchouane qui se jette dans le grand lac Piekuakami (lac Saint-Jean), le centre d'artistes Langage Plus d'Alma organise l'événement *Paysages Intersites*. Le Micmac Mike Macdonald et l'Ilnu Sonia Robertson vont participer à cet événement centré sur ces lieux jadis de traite des fourrures et maintenant d'échanges imaginaires. Pas étonnant. J'y passerai. Et vous ?

*Comme si la Grande Tortue flottait à nouveau, mais dans le cosmos imaginant.*

## PIERRE BOURGAULT

# La première traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art

Un garçon timide, mal à l'aise dans ses façons campagnardes en même temps que fasciné par la puissante marée humaine qui grouillait dans cette nouvelle ville, demeurait des journées entières discrètement calé dans un recoin d'édifice ; l'être sans fatigue guettait comme fasciné par les nouveaux visages des passants.

* * *

Dans les années soixante-dix, je réalisai avec des moyens simples, une vingtaine de lancements de messages sur le fleuve Saint-Laurent. Ces expériences étaient initialement motivées par une curiosité technique plus que par un intérêt de communication. Des petits bateaux entièrement construits à partir de matériaux sauvages arrachés au littoral vivant, porteurs d'un message protégé de l'humidité placé à l'intérieur de populaires pots Mason. Ma grande surprise fut de constater que presque tous les petits bateaux échouèrent en bout de ligne dans des maisons, peu furent perdus. Je venais d'apprendre que

**La première traversée de l'Atlantique en olitaire par des œuvres d'art**

même les endroits les plus austères et inhabités de nos régions nordiques reçoivent la visite de fouilleurs oniriques fascinés par le rêve de territoires vierges et de la mer pourvoyeuse de trésors.

Au cours d'un voyage en voilier aux Bahamas, archipel aux centaines d'îles qui dament les courants de la fin des alizés, nous occupions tout notre temps à approcher certains récifs inhospitaliers du large, afin de découvrir des témoignages échoués sur les plages ; nous en avions effectivement trouvé quelques-uns d'intéressants comme celui lancé d'Halifax par une jeune fille, sept années auparavant.

En 1988, je rendrai plus performants ces véhicules à messages et je développerai l'essentiel d'un projet axé sur l'idée de communication en incluant une approche poétique, des notions de territoires, le merveilleux du risque en même temps qu'un léger aspect critique en ce qui concerne le déroulement de l'art.

C'est à l'occasion d'un projet d'exposition déjà avancé et qui portait le nom de *Brandy Pott* que j'ai ajouté une œuvre intitulée *La Première Traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art.* Pendant dix ans, j'avais appris et rêvé la mer, construit de vrais bateaux et navigué, rincé d'eau salée la vase séchée du politique en art ; toutefois cette exposition retour marquait aussi une sorte de désengagement dû à l'épreuve un peu monastique de la vie de marin ; il était tout à fait normal que ce projet de diffusion contienne parallèlement un vestige du beau rêve abandonné. Ces œuvres furent préalablement montrées dans plusieurs galeries de la province : à Montréal, Hull, Québec, Sherbrooke et Rivière-du-Loup avant de prendre le grand départ sur l'eau.

Lorsque les visiteurs de cette exposition prenaient connaissance de l'ensemble du projet *des petits bateaux à travers l'Atlantique,* ils exprimaient presque toujours de l'appréhension devant

un grand océan inconnu et maléfique ; on m'a plusieurs fois demandé de léguer ces objets *précieux* plutôt que de les jeter à la mer.

J'avais donc construit dans du bois de cèdre, quatre coques ayant une longueur hors tout de 27". Chacune des maquettes fut élaborée puis dédiée à un artiste ; il y eut le *Jackson Pollock*, le *Yves Klein*, le *Bertrand Lavier* et le *Gaston Lachaise*. Le pont des bateaux fut peint selon la manière de chacun de ces artistes, et les quilles gouvernails portaient sous l'eau une sculpture coulée en plomb représentant un signe particulier à chacun de ces créateurs. (ill. 1) Deux contenants hermétiques faisaient office de chargement, le premier préservait un message (ill. 2) écrit en français, en anglais, en allemand et en espagnol ; l'autre portait une lettre de réponse (ill. 3) affranchie internationalement ainsi que mes coordonnées. À l'aide de listes *(pilot charts)*, il m'était assez facile de prévoir les directions, les temps de traversée de l'Atlantique Nord, et même de spéculer sur les lieux possibles d'échouage. Pour le jeu de l'art, je voulais absolument qu'il y ait concurrence, il était aussi primordial que les bateaux fussent lancés du même endroit au même moment. Un couple d'amis s'apprêtait à traverser l'océan, ils emporteraient les sculptures, bien arrimées au bastingage de leur voilier. Nous avions opté pour les Bancs de Terre-Neuve qui se trouvent à la limite du Gulf Stream.

## Juin 1992

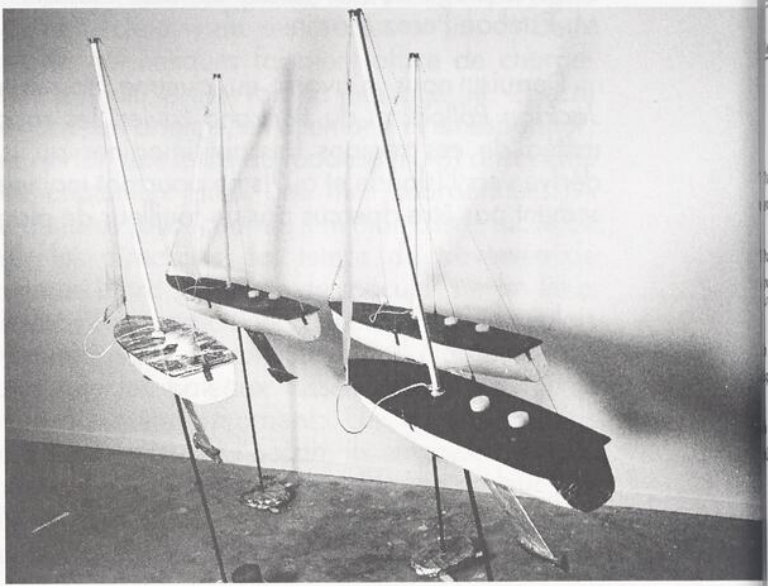
Un fait très curieux déclencha la fameuse course avec grand éclat comme si les artistes célébrés eussent été pressés d'en découdre ; une inhabituelle dépression tropicale s'abattit sur l'Atlantique Nord et le voilier des copains fut dangereusement roulé par une vague ; les œuvres messages se libérèrent donc par elles-mêmes du bastingage en brisant les amarres et elles engagèrent immédiatement la traversée de la mare aux harengs sans attendre que le maître du bord tire le

coup d'envoi. Ce dernier me fit rapport qu'il aperçut seulement deux petits bateaux qui filaient sous le vent de la tornade, nous avons conclu que les deux autres avaient été lourdement endommagés.

Le *Yves Klein* fut découvert le 26 mars 1993, sur une plage près de la ville d'Ardara en Irlande du Nord, par M. Victor Ervine, inspecteur du département de l'agriculture. (ill. 4 et 5)

Le *Gaston Lachaise* fut découvert le 6 mars 1994, sur une plage de l'île Lanzarote aux Canaries, par M. Esteban Perez Martin.

Depuis, nous n'avons eu aucune nouvelle du *Jackson Pollock* ni du *Bertrand Lavier*, les rapports météo de ces régions laissant imaginer qu'ils ont dérivé vers l'Islande et qu'ils ne pourront malheureusement pas être aperçus par un fouilleur de plage.



Les quatre petits bateaux construits par Pierre Bourgault. (ill. 1)

MESSAGE

his boat is called "Yves Klein"

he boat that you've just found was part of a group of four (4) sail-
oats launched in the Gulfstream, close to "Ile de sable", south-east
f Nova Scotia, Canada, in June 1991

he boats are meant to be sculptures and the deck is a painting.
ach boat has a keel made in a different form.

haracteristics of the boats:

| | | | |
|---|---|---|---|
| eel | * The fish - cod | Deck | * Black paint with spatule |
| | * The flying man | | * Blue paint with spatule |
| | * The arrow | | * Dripping in black, red, blue, white |
| | * The mountain-woman | | * "Naive" painting with chair |

a four boats took part in art-exhibitions in galleries in Montréal
d Québec during the winter of 1989. 1990, 1991

e boat belongs to the person that found it . . . However I wish to
ow, in order to complete my project, and also by curiosity, the iden-
ty of the one that found it.

the second cantainer you will find pre-addressed and pre-paid enve-
es,

let me know what you found, you can reach me by collect call at the
llowing telephone numbers:

Pierre Bourgault
St-Jean Port-Joli
Québec, Canada

Tel.no. 418-598-6363 (at work)
418-598-6222 (at home)

uld be greateful if you could fill in the informations on the opposite
, ANSWER.

PIERRE BOURGAULT

Pierre Bourgault

ill2)

ANSWER

Your name: VICTOR ERVINE

Your address: 136 DIAMOND Rd
DROMORE Co. DOWN
NORTHERN IRELAND BT25 2P

The name of the place where you found the boat (ex. north of "la Baie des naufragés"):
The date DERRYNESS ARDARA, Co DONEGAL
26th MARCH 1993.

Latitude: 54-70 NORTH

Longitude: 8·50 WEST

In what conditions did you make your discovery? (weather, conditions at sea, how come you were at this place yourself . .):
We found the boat on a remote Beach.
I think it may have been there 2-3 weeks as there had not been a recent storm and it was on the grass above normal high tide mark.

Description of the boat (form of the keel - fish, man, arrow, mountain):
The Flying Arrow

In what condition was the boat when you found it? (the colour of the deck, the sail, the mast . .):
The mast is missing and the stay wires the boat was dirty and the keel covered in Barnacles

Personal considerations (who are you?, comments . .):
We had gone to Donegal for a week-end break it is c. 3 hours drive from where we live. Myself and my wife and 4 friends went for a walk on the beach after we arrived and found the boat it was almost dark

(ill. 3)

136 Diamond Rd
Dromore
Co. Down
N Ireland.

Bonjour Pierre,

I would like to write to you in French, I lid learn French at school but that was almost 40 years go, and I have forgotten most of it, I have been to rance twice in recent years, but the rest of the time we peak English. A language teacher I know has translated ost of what you sent me.

thank you for the photographs and information, I will nclose photographs of the boat as it is now. One point I ould like you to make clear, in your last letter you aid that the boat was launched in June 1992, but in the etter on the boat it said June 1991, *which is correct.* wish to restore the boat and would like to know the *eight of the mast.* I have offered the boat to the Ulster olk & Transport Museum and they are keen to have it as n exhibit.

You asked about myself and family. Well I am a 53 year ld Inspector in the Department of Agriculture in orthern Ireland and I also have a small farm. I am arried with three children, my wife is the manager of an ld peoples home near Belfast, my oldest son is a dairy armer in New Zealand, my oldest daughter is a nurse in elfast. My other girl is still at school, she is doing er exams at present, she has won a scholarship for next ear to study in America at Clinton High School ,Grafton, assachusetts. She will be going there in September. ave you ever been to Ireland.

ope to hear from you soon.

Yours Truly,
Victor Ervine.

31st May 1993

( 4)



M. Victor Ervine et le *Yves Klein*. (ill. 5)

**JULIE GARNEAU**

# Quand l'art se fond dans la nature... de la ville

## Entrevue avec Pierre Allard

Pierre Allard est un jeune artiste montréalais qui s'impose par l'originalité de son travail et de sa réflexion. Défenseur de l'art public, cet « artiste de la rue » a réalisé plusieurs « installations-interventions-performances » à Montréal comme à l'étranger. C'est le cas avec *Sobrevivir en Mexico* (avril 1995). Cette performance d'une journée a eu lieu (et a été répétée) dans différents quartiers de Mexico. L'artiste a aussi réalisé un *puesto* inspiré à la fois des reliquaires mexicains et des stands de marchands ambulants.

Plus près de nous, à Montréal, l'intervention publique *Vivre au carré Saint-Louis* (été 1993) s'inspirait à la fois des fêtes publiques et des manifestations politiques. Cette installation mêlait bannières, collages de journaux et drapeaux blancs aux éléments architecturaux du parc. (ill. 1)

Dans un autre registre, l'artiste a réalisé *Ceci est la preuve* (20 novembre au 5 décembre 1990), installation réalisée dans une des boutiques Haarlem, commerce bien connu à Montréal pour avoir été le lieu




*VIVRE* au carré Saint-Louis, 1993. Drapeaux blancs et bannières avec l
pyramide des âges du Québec. Photo Luc Sénécal. (ill. 1)

du meurtre de deux jeunes vendeuses. Cette installation invitait le spectateur à parcourir, seul, un long et sombre corridor où la présence d'objets symbolisant aussi bien le temps (horloges) que l'espace (globe terrestre) accentuait une impression « d'inquiétante étrangeté ». La visite se terminait par un flash lumineux et un cri intense : le visiteur était photographié à son insu et le cliché Polaroïd lui était remis en guise de souvenir. On le voit, l'environnement social et urbain est au cœur du travail de cet artiste, source d'inspiration aussi bien qu'espace de création et d'exposition.

**Julie Garneau :** *Est-ce qu'il serait faux de dire que votre travail semble plus motivé par une préoccupation sociale et politique qu'esthétique ou formelle ?*

**Pierre Allard :** Il est évident que, comme tout artiste, j'ai des préoccupations esthétiques mais ce n'est pas le plus important pour moi. Les choses que je fais sont très concrètes, ce sont des choses qui se font dans et à partir de la réalité urbaine et sociale. Ce n'est pas comme lorsque l'on peint un tableau et que l'on crée tout un imaginaire « irréel ». Moi, je travaille dans la rue avec des objets réels. C'est une pratique artistique très pragmatique. Tout passe dans le processus de la réalisation, c'est par là que j'arrive à produire ce que je veux. Dans ce sens, mes préoccupations esthétiques se matérialisent en choisissant de faire ce qui est réalisable et la manière de le faire pour atteindre le but que je m'étais d'abord fixé.

**J.G. :** *Pourquoi n'exposez-vous jamais dans les galeries ?*

**P.A. :** J'aime travailler dans le quotidien. Les gens marchent, font leurs trucs, et puis tout à coup, me rencontrent sur leur chemin. Ce n'est donc pas un événement que les gens, délibérément, vont voir. Je crois que ces rencontres et ces expériences fortuites sont plus marquantes que celles qui sont prévues. Dans ce sens, je pense que l'effet de surprise que mes

installations engendrent est très bénéfique. Il y a aussi le fait que très peu de gens se déplacent pour aller voir une exposition d'art contemporain. C'est dommage, mais c'est la réalité. Si j'exposais dans une galerie, il y aurait tout au plus deux cents personnes pour tout public (vernissage inclus) tandis que dans la rue, je touche des milliers de personnes. De plus, l'environnement, le tissu social et les relations entre les personnes changent. Les manières de faire de l'art aussi. Il s'agit donc d'un défi de ma part d'établir une relation, un dialogue avec les gens. Il y a un peu de stratégie publicitaire dans ma démarche puisque je jauge d'abord le « marché », les gens à qui je désire m'adresser. Je choisis donc le meilleur moment pour établir une communication...

**J.G. :** *Oui, mais contrairement à la pub, vous n'avez pas et vous ne pouvez pas, il me semble, cibler un public précis puisque toute sorte de gens se croisent dans la rue...*

**P.A :** Non, mais lorsque je suis rue Sainte-Catherine dans l'ouest, je ne suis pas rue Saint-Denis ou rue Saint-Laurent. Il y a une différence importante entre ces tissus sociaux et urbains. L'installation/intervention du carré Saint-Louis était particulière puisque c'est un endroit très hétérogène où le « gratin » intellectuel québécois se frotte aux marginaux de la ville, c'est-à-dire, les itinérants, les drogués, les décrocheurs, les prostituées, etc. Cette installation a été faite en fonction de cette hétérogénéité sociale. Je voulais créer un lien entre ces deux mondes ainsi que ramener les gens à fréquenter ce parc, délaissé pour sa population douteuse.

**J.G. :** *Quels sont vos lieux de prédilection pour les installations/interventions que vous faites ?*

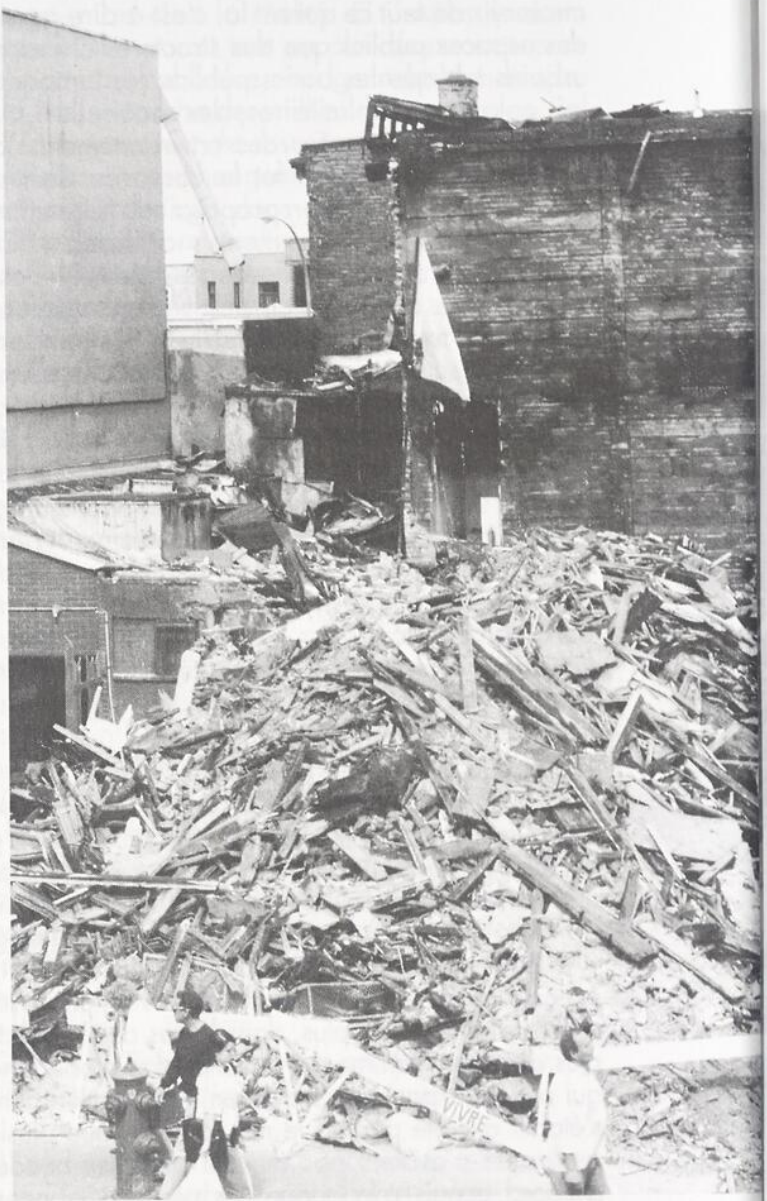
**P.A. :** La rue, naturellement. Mais aussi les terrains vagues, les immeubles désaffectés, les locaux commerciaux vides ou abandonnés, bref tous ces lieux habituellement sans grand intérêt et qu'on ne

**Quand l'art se fond dans la nature... de la ville**

remarque plus (ill. 2). Je privilégie donc beaucoup l'environnement urbain « naturel ». La ville me sert de support comme la toile pour le peintre. Je peux me servir de tout ce qui est là, c'est-à-dire aussi bien des espaces publics que des structures et des objets urbains tels que les bancs publics, les lampadaires, les colonnes publicitaires, les poubelles... Mais j'aime également créer des environnements tout à fait factices comme ce fut le cas avec *Ceci est la preuve*. Cette installation proposait de faire entrer les gens dans des environnements « artificiels ». Ce qui était bien, c'est que les gens ne faisaient pas que regarder une œuvre, ils participaient, ils vivaient une expérience tout à fait inhabituelle, « traumatisante ». Malheureusement, ce genre d'installations coûte une fortune mais malgré tout, je souhaite réaliser d'autres pièces de ce genre.

**J.G. :** *Il y a certaines de vos installations (toujours extérieures) qui se fondent littéralement dans le « mobilier urbain » et il faut avoir un regard très perspicace pour les déceler. Cette discrétion me paraît paradoxale dans la mesure où vous dites que l'art, à l'instar du cinéma et du théâtre, est (ou devrait être) destiné à un public...*

**P.A. :** Je pense que les trucs trop voyants ou trop clinquants ne stimulent pas la curiosité ni la réflexion, ils en mettent plein la vue, et puis, après, les gens oublient et passent à autre chose. Par contre, devant une installation plus subtile, les gens auront tendance à s'arrêter et essayer de comprendre de quoi il s'agit. Il y a également une communication qui s'établit, un échange entre la personne qui observe mon travail et ce travail même. De plus, dans le cas des installations plus discrètes, comme par exemple les « bouddhas » qui ont été exposés près d'un an, une relation durable s'établit avec le public. Je me souviens que plusieurs personnes n'avaient pas du tout aimé les bouddhas d'abord, et puis, à la longue, ces mêmes personnes ont fini par les apprivoiser, les aimer. Les bouddhas faisaient désormais partie de leur quotidien. Cet aspect



*Surrender,* 1991. Intervention sur le site du défunt bar Le Balmoral, aujou
d'hui le Second Cup du boulevard Saint-Laurent, coin Guilbault. (ill. 2)

**...d l'art se fond ...ns la nature... de la ville**

temporel, de durée, est très important dans mon travail.

**J.G. :** *Parlez-moi un peu de votre installation* Sobrevivir en Mexico. *Pourquoi êtes-vous allé là-bas ?*

**P.A. :** Premièrement, le fait de partir de chez moi et d'entrer en contact avec une culture étrangère m'a toujours intéressé. C'est un immense défi de créer des liens avec une culture que l'on ne connaît pas. C'est très excitant et angoissant en même temps. Je voulais voir si j'en étais capable et je pense que cela a très bien fonctionné malgré quelques réticences de la part de certains passants qui me traitaient quelquefois de *gringo*... Car il faut souligner qu'il existe encore un énorme clivage entre le Blanc et le Mexicain. Je comprenais évidemment cette appréhension des gens, car il n'est pas coutume qu'un Blanc nord-américain installe ses pénates dans la rue, comme n'importe quel Mexicain.

J'ai passé trois mois à Mexico pour faire mon exposition, dont deux à réfléchir tout en regardant ce qui se passait dans la rue. Je voulais m'imprégner des choses qui appartenaient spécifiquement aux Mexicains. Je ne voulais surtout pas arriver là-bas en parlant de moi, de mes coutumes, de mes habitudes. Bref, mon travail parlait d'eux et non pas de moi. Ce qui m'intéressait dans ce travail, c'était, comme je viens de le dire, d'établir des liens avec une population étrangère, de l'observer et puis de renvoyer ce regard à cette population et puis, surtout, d'être accepté par elle. Car c'était, il faut le dire, une entreprise risquée puisque je travaillais avec des symboles très lourds de sens pour les Mexicains comme, par exemple, la Vierge de Guadelupe, figure qui concourut à imposer le catholicisme comme religion officielle. Plusieurs artistes ont introduit ce personnage sacré dans leurs travaux et à chaque fois, ce fut un scandale. Je travaillais également à partir de rites spécifiquement mexicains comme la fabrication d'amulettes à partir de cendres de journaux

brûlés. J'appréhendais donc beaucoup la réaction des Mexicains. Mais tout s'est très bien passé ; les gens s'arrêtaient devant mon installation (où j'étais toujours présent puisque je me considérais moi-même comme une partie importante de cette installation), curieux, me posant des questions. Cela a été une expérience très intense de vivre ainsi au rythme des Mexicains, de partager leur quotidien, de leur expliquer mes « raisons d'être là », ce qui n'était pas toujours évident... (ill. 3)

**J.G. :** *Le fait de partager votre temps avec les gens semble être essentiel pour vous, c'est-à-dire qu'en plus d'exposer votre œuvre, vous vous exposez vous-même, c'est-à-dire vous faites don de votre temps et de vous-même.*

**P.A. :** Oui, en effet. Ce que je voulais faire par cette installation, c'était d'essayer de donner aux gens un moment d'arrêt, de réflexion au sein même de leur quotidien le plus routinier. D'arrêter le rythme de vie qui va toujours plus vite, où les gens disposent de moins en moins de temps pour réfléchir. Toutefois, la préoccupation du temps revient dans chacune de mes pièces et l'importance que j'accorde à la durée se matérialise par un don, une offrande de ma part : les gens repartent de mon exposition avec un petit objet (une amulette, une photographie Polaroïd, un badge, etc.). Cet objet leur rappellera l'exposition et ils y repenseront parfois. Autrefois, l'Église, par exemple, permettait des temps d'arrêt mais aujourd'hui, il n'y a plus rien qui offre, collectivement, un moment de réflexion. Par mes installations, je souhaite (re)donner aux individus ce temps oublié mais combien important et, si possible, le partager avec eux.

**J.G. :** *C'est sans doute pour ces raisons que vous aimez être sur place, c'est-à-dire sur le lieu de vos installations/interventions ?*

**P.A. :** Oui. Mais le fait d'y être présent m'est venu naturellement, tout d'abord parce que je n'avais pas



*SOBREVIVIR en MEXICO*, 1995. Intervention-performance à côté de la cathédrale de Mexico, place du Zocalo. Photo Monica Monica. (ill. 3)

d'argent pour engager un gardien qui surveillerait mes installations... Non, mais sérieusement, et comme je l'ai déjà dit, c'est parce que j'aime beaucoup établir un contact avec les gens, leur expliquer mon travail, répondre à leurs questions, etc. À Mexico, je me suis rendu compte que ma seule présence aurait peut-être été suffisante. J'ai réalisé que le seul fait d'être avec des gens, de discuter avec eux était ce qui m'intéressait le plus.

**J.G. :** *Vous utilisez souvent des articles de divers journaux du monde entier dans vos installations, notamment dans celle du carré Saint-Louis. Quelle en est la signification ?*

**P.A. :** Avec l'explosion des moyens de communication qui caractérise notre époque, les gens sont bombardés d'information, surinformés en apparence mais surtout désinformés, immunisés et aveugles à la « vraie information ». Il n'y a plus aucun suivi, l'information se manifeste par flash et par clip, ce qui fait que les individus oublient très vite ce qu'ils viennent de voir ou d'entendre. Il n'y a plus aucune vision globale, pas de vue d'ensemble. Mon travail tente justement, avec les journaux, de sensibiliser les individus à une vision plus globale des problèmes sociaux et humains. J'essaie de réaliser ce but en juxtaposant, par exemple, plusieurs articles couvrant des problématiques aussi diverses que la condition des femmes, la guerre, la pauvreté, etc.

**J.G. :** *N'est-ce pas un peu idéaliste ou utopique ?*

**P.A. :** Oui, c'est évident, mais nous avons tous besoin de rêves afin de pouvoir nous dépasser individuellement et collectivement. Moi, mon rêve, ce serait d'amener les gens à prendre conscience du rôle qu'ils ont à jouer dans la société et dans le monde. Il y a tant de choses à faire ! Nous avons tous un rôle à jouer sauf que nous ne savons pas toujours lequel... Ce sont les individus qui provoquent et

créent les changements et en ce sens, l'individu est la force première de la société.

**J.G. :** *Mais pensez-vous que l'art et notamment l'art contemporain peut, d'une quelconque façon, sensibiliser les gens à un problème ou à un phénomène social, politique, écologique, etc., et est-ce réellement sa fonction ?*

**P.A. :** Oui, ce serait possible mais c'est difficile puisque le dialogue a été coupé entre le public et l'art contemporain. Personnellement, cela ne m'intéresse pas de faire une œuvre qui ne sera pas vue ou dont le seul public sera un petit groupe d'initiés et d'experts en art contemporain. C'est principalement pour cette raison que j'« expose » dans la rue... On fait des pièces de théâtre, des films, pour qu'ils soient vus. Moi, je fais des choses pour qu'elles soient vues également. Et si cela peut provoquer une prise de conscience chez quelques-uns, mon objectif sera atteint.

**J.G. :** *Vous signez la plupart de vos pièces sous le « pseudonyme » VIVRE. Pourquoi cet anonymat ?*

**P.A. :** Premièrement parce que mon nom ne veut absolument rien dire... La notion d'auteur n'est pas vraiment importante pour moi. Je n'ai jamais voulu faire de la publicité avec mon nom. Mais en même temps, je ne travaille pas tout à fait dans l'anonymat puisque je suis, la plupart du temps, sur le lieu de mes installations, en train de bavarder avec les gens et de répondre à leurs questions. Et naturellement je me présente comme étant Pierre Allard et non pas VIVRE... Le nom peut également devenir le seul intérêt des gens — au détriment de l'œuvre et du travail de l'artiste — et les empêcher d'aller au-delà de cette étiquette. De plus, VIVRE, c'est également une idée, un concept. En voyant ce mot en majuscule, les gens sont inévitablement amenés à s'arrêter sur la notion de vie, sur le fait de vivre en général...

**J.G. :** *Vos préoccupations politiques et sociales sont d'ordre planétaire, universel. On le remarque assez vite par votre travail sur les coupures de journaux et les statistiques de la population mondiale dans l'exposition du carré Saint-Louis. (ill. 4) Mais en même temps, vos installations s'insèrent toujours dans un contexte local, urbain qui semble également très important dans votre démarche.*

**P.A. :** J'ai toujours fantasmé sur la possibilité d'une connexion entre l'ici et l'ailleurs, une proximité pour ne pas dire une fusion entre le local et le global. J'essaie donc de créer des liens entre le local (une rue, un parc de Montréal et les gens qui les fréquentent) et une réflexion sociale d'ordre universel. Les drapeaux blancs que je « sème » un peu partout dans la ville symbolisent, outre la paix, le drapeau de l'homme dépouillé de tout nationalisme, de tout racisme, etc. Dans ce sens, je considère que mon travail a une dimension politique importante.




*VIVRE* au carré Saint-Louis, 1993. Tableau comptabilisant les naissances, les morts et l'augmentation de la population mondiale. (ill. 4)

ÉRIC BOULÉ

# Nouvel espace de la cité sans lieux

Généralement lorsque les regards se tournent vers la ville, deux points de vue bien distincts semblent rallier la plupart des analystes et des interprètes. Deux regards, pour ainsi dire, rassemblent d'une part les tenants de l'analyse urbanistique et d'autre part les interprètes de la forme et de la vie urbaines. Deux discours donc émanent de ces positions, de ces points de vue qui, rappelons-le, cohabitent tout de même aisément, sans grande concurrence, sans conflit apparent. Grossièrement, il y aurait une ville pour les urbanistes et les experts de l'aménagement du territoire et une autre ville, celle des anthropologues, sociologues et philosophes venant y observer des rituels, des pratiques et des significations propres à l'urbanité fin de siècle. Pour les uns donc, la ville est affaire d'organisation, de planification, d'efficience et de calcul, pour les autres elle a la valeur d'un microcosme social, d'un révélateur en quelque sorte de ces tendances culturelles définissant, dans leur relatives saillies, les contours du social.

Le texte qu'on va lire s'insère un peu de lui-même dans ce second type de réflexion. Pour l'essentiel je voudrais essayer de projeter cette image en devenir de la ville considérée ici du point de vue de sa forme et de son esthétique. Et c'est à la suite de quelques réflexions récentes que j'essaierai de montrer en quoi et pourquoi la ville est en train de se transformer de manière radicale, en quoi et pourquoi nous

sommes même autorisés à discuter de l'éventualité de sa dissolution progressive. Car ce qui est en train de changer, bien que subrepticement, ce ne sont pas uniquement les modes, les tendances, les méthodes et les techniques d'aménagement ou de construction du cadre bâti, c'est, fondamentalement parlant, notre rapport à l'espace. Et plus qu'autrement, c'est *a priori* l'esthétique de la ville qui se transforme actuellement sous nos yeux. Ainsi, c'est par ce prisme particulier que je tenterai de montrer que l'espace de la ville est appelé à se présenter à nous de manière radicalement autre.

## Image et idée de la cité

L'esthétique de la ville se rapporte à son image, à sa forme, à son portrait d'ensemble[1]. Ce sont les contours de cette forme qui tendent à se configurer tout autrement à l'heure actuelle. Par ailleurs, bien qu'elle en soit la forme et le sens, ce n'est pas que l'image de la ville qui est en train de changer. Quelque chose d'intangible et de bien abstrait pour le regard se trame derrière cette image. En plus clair, ce n'est pas le décor qui change ; on ne passe pas à l'acte suivant sans que rien n'ait autorisé ce changement, ce passage au prochain acte. Ici, c'est bien plus. C'est l'idée même de la ville qui se transforme, qui est en train de changer de manière radicale. La métaphore théâtrale nous est ici d'un certain secours. En effet, plutôt que de s'interroger sur la suite de la

1/ Je me réfère ici au classique de Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1969, 222 p. Lynch y dresse les portraits de trois villes américaines en maintenant l'idée que leurs images respectives et singulières ne peuvent se résumer à la somme des constructions matérielles y figurant. Pour Lynch, la ville rassemble dans sa forme et les productions objectives et les représentations subjectives la composant effectivement. Ainsi considérée, l'image de la ville apparaît plus nette, avec ces détails auxquels le regard peut s'ouvrir. On trouve également le même genre de considérations sur la ville dans les travaux de sociologie urbaine de Raymond Ledrut, entre autres : *Sociologie urbaine*, Paris, PUF, 1973, 231 p., et plus particulièrement *Les Images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973, 388 p.

pièce, permettons-nous de nous interroger un instant sur le « théâtre urbain » lui-même. Autorisons-nous à penser que cette forme soit en train de connaître son effacement, sa dissolution progressive.

Par ailleurs, cette transformation radicale dont j'aimerais discuter ne peut être immédiatement ramenée voire se réduire au développement historique de l'aménagement occidental, puisqu'il ne s'agit pas ici du passage d'un paradigme à un autre, d'un mode d'aménagement à un autre, ni de l'apparition, de la diffusion et de la disparition d'un courant ou d'un style architectural en particulier. On a affaire à quelque chose de beaucoup plus important car, en fait, ce ne sont pas les modalités de la conception qui se transforment radicalement. Ce qui est appelé à changer « ontologiquement », c'est la ville. En d'autres termes, on est en droit de se demander si la ville sera toujours, si la ville telle que nous la connaissons, telle que nous nous la sommes toujours représentée et telle que nous l'avons toujours définie, n'est pas appelée à se dissoudre, à se dissiper progressivement en certains de ses lieux, en certains de ses espaces, lesquels composaient — et composent toujours — une esthétique particulièrement riche, une image complexe, de densité élevée.

Ainsi, c'est moins l'image et l'esthétique de la ville qui sont en train de changer que l'idée que nous avons d'elle. Ce dont je voudrais discuter se rapporte essentiellement à ce qui motive cette transformation radicale, à ce qui, de l'extérieur, agit et travaille en un sens à la nouvelle configuration de la ville et de l'espace urbain. J'offre ici le résumé d'une interprétation bien sommaire venant s'appuyer sur quelques-unes des réflexions en cours sur ces questions relatives au développement de la forme urbaine.

## Une culture de l'intérieur

En plusieurs points du social, une sorte de tendance générale est en train de prendre forme. Ce

qui, pour le moment, se limite à se présenter comme une tendance de l'heure mais qui s'affirme avec de plus en plus d'importance, c'est cet « esprit » du *repli* vers l'intérieur. Se dessine donc une culture de l'intériorité donnant lieu à ce mouvement quelque peu vague vers des espaces d'une proximité à sentir, à explorer, à entretenir. On est ici près d'un individualisme cependant qu'il ne signifie pas pour autant égotisme ou fermeture complète de soi[2].

Parallèlement, c'est l'art qui, depuis la fin des années soixante à tout le moins, s'est fortement individualisé dans ses pratiques de recherche et de création[3]. Autrement, la littérature et le cinéma nous

---

**2/** C'est la sociologie dite postmoderniste ou postmoderne qui nous a mis au fait de ce qu'il convient maintenant d'appeler la culture de soi (*culture of the self*). Aussi, cette notion ne renvoie pas seulement à ce processus de constitution d'une identité individuelle (processus, d'ailleurs, saisi plus souvent qu'autrement par la psychologie). Précisément, cette culture du soi peut être envisagée, à la limite, comme quelque chose de stratégique, comme quelque chose ressemblant pour beaucoup à la recherche d'une reconnaissance de la singularité personnelle. Pour l'individu, cette recherche s'étend de la pleine connaissance de son être, de son corps, de sa personne à la reconnaissance souveraine de ce qu'il est. Les interprètes de ces stratégies de vie puisent fréquemment chez Deleuze et Foucault afin de montrer qu'il s'agirait ici de « subjectivisation » ou de « gouvernement de soi ». La référence n'est pas sans pertinence malgré quelques fréquents abus de sens. Du reste, on conviendra que de multiples « recettes stratégiques » parsèment aujourd'hui l'actualité postmoderne ; de la réflexologie aux techniques de développement personnel, c'est toute une variété de pratiques qui visent à accroître cette connaissance et cette culture (au sens agraire de l'*entretien*) de la personne.

**3/** En effet, on assiste depuis la fin des années soixante à une sorte de personnalisation de la pratique artistique. On s'accordera pour dire que le travail de l'artiste est aujourd'hui affaire de réflexion, de cheminement et de parcours personnels. L'œuvre d'art apparaît actuellement comme ce plein reflet de l'état d'être de l'artiste, comme une sorte d'ouverture de soi. L'installation mais peut-être plus la performance illustrent plutôt bien ce fait. Dans le cas de la performance, on aura remarqué ce travail *avec* et *sur* le corps, chose pouvant témoigner de ce recours ou plutôt de cet usage de soi dans la pratique de cet art se présentant effectivement comme dévoilement de la personne-artiste, comme *mise en jeu* de la personnalité même du performeur.

offrent par les temps qui courent des portraits de toutes sortes ayant pour la plupart cette commune caractéristique de nous faire entrer à l'intérieur d'univers intimes et étroits à travers lesquels se révèlent des imaginaires, des états d'être et toute une sentimentalité pleinement dévoilés. On pourrait en dire autant de la popularité de la biographie, de ces vies dont on apprécie justement la proximité, le degré de réalité, « la vérité ».

Mais il en est de même sur le plan de l'occupation de l'espace. De nouveaux modes de vie s'actualisent maintenant autour de cette culture de l'intérieur établissant l'importance d'un environnement personnalisé, d'un espace intérieur empreint de la personnalité de l'occupant. L'extension ou la popularité grandissante du travail autonome peut ici servir d'exemple. Désormais le travail s'exécute à la maison, au foyer, chez soi. La demeure n'est donc plus seulement une aire de détente et de repos ; elle devient aussi bureau ou cabinet de travail. Du même coup, le travail n'a plus du tout le même sens puisqu'il s'ouvre à la recherche d'un temps pleinement maîtrisé, géré de manière relativement autonome et ouvré suivant les besoins et les états du travailleur.

Cette transformation de la demeure participe également d'une sorte de réappropriation du travail, du temps de travail plus exactement, de ce précieux temps que l'on désire faire sien. Et ce nombre d'heures passé à la maison s'annonce simultanément comme un nouvel aménagement du temps n'étant pas sans conséquence sur celui de l'espace, sur ce même espace que l'on désire adéquat, efficace, fonctionnel et confortable. Car effectivement, ce que laissent apprécier ces nouveaux espaces en émergence ressemble pour beaucoup à la recherche d'une *atmosphéricité* ouvrant à la création d'ambiances hautement spécifiées dont les aménagements intérieurs peuvent être empreints.

En résumé, c'est l'aménagement même de l'espace qui change, qui se transforme selon de nouvelles modalités devant convenir à ces récentes transformations relatives aux nouveaux usages du temps, lesquels commandent de nouveaux usages de l'espace. Et c'est sans doute le domaine du design qui est appelé à travailler là-dessus. C'est précisément en ce domaine que des questionnements relatifs au rapport à l'espace voient le jour. L'architecture ne peut sans doute plus se définir et s'orienter aussi aisément vers la réalisation de projets privilégiant la posture, la prestance, la stature, l'allure ou le possible look du bâtiment, son travail devant maintenant et plus que jamais s'orienter non plus vers la conception de l'élévation et de l'ornementation extérieures des édifices, mais bien plutôt vers l'organisation spatiale de leurs intérieurs. C'est un travail qu'elle accomplit certes déjà, mais dont le sens, les motifs et les finalités sont appelés à changer[4]. Peu à peu, l'architecture devra probablement privilégier le contact avec les domaines du design et de l'aménagement intérieur puisque l'essentiel du travail mené au regard des nouveaux usages de l'espace est présentement issu de ces domaines plus jeunes.

On ne peut parler de nouvel usage du temps et de l'espace sans toucher mot de la domotique[5]. Celle-ci reste pour le moment un domaine de recherche limité quant à ses applications réelles. Cependant, il y a

---

**4/** C'est aussi la saturation de l'espace urbain qui oblige en quelque sorte l'architecture à tenir compte de ce problème. Ce n'est pas que l'architecture soit devenue impossible mais bien que les nouveaux usages du temps et de l'espace ne lui permettent plus de travailler dans le même sens. On peut voir aussi comment, à l'heure actuelle, l'architecture cherche à se développer, comment elle s'engage dans de nouvelles voies, lorsque l'on examine tant soit peu ces travaux de recyclage d'anciens édifices, de restauration, de réaménagement ou de récupération.

**5/** Au sujet de la domotique, on consultera avec profit le petit ouvrage introductif de Pierre Brun et d'Edmond-Antoine Decamps, *La domotique*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1992, 125 p. et un article-synthèse signé Paul Virilio, « La nouvelle domesticité », ARQ, n° 57, 1989, p. 29-30.

fort à parier que ces applications se répandront plus rapidement qu'on ne le pense, à plus ou moins grande échelle. C'est d'ailleurs en ce domaine particulier que peuvent se vérifier quelques-unes des transformations ressortissant à l'occupation et à l'usage des espaces domestiques. Ce que l'on appelle la « maison intelligente » n'est pas sans faire sourire. Pourtant il n'est sans doute pas très lointain devant nous le temps où la plupart des intérieurs se meubleront des plus récentes réalisations de cette science appliquée de l'entretien domestique. C'est en fait l'essentiel des activités quotidiennes qui pourront bientôt être « assistées ». Climatisation, température, éclairage, sécurité voire hygiène et alimentation pourront être unifiées puis gérées de manière efficace par des systèmes informatisés pouvant répondre intelligemment à tous ces besoins liés à l'« entretien rationnel » de l'espace et de ses occupants.

Tous ces questionnements au regard du rapport à l'espace manifestent un intérêt majeur qui n'est pas sans fondements. À son origine, on retrouve cette préoccupation pour les nouveaux usages du temps, lesquels viennent déterminer pour beaucoup l'occupation et l'usage de l'espace. Aussi, un autre questionnement apparaît incontournable : celui qui consiste à se demander si cette culture de l'intérieur n'est pas en train de transformer le rapport du citadin avec la ville, le rapport de l'individu avec l'*extérieur*, avec un environnement radicalement distinct de celui qu'il vit individuellement, à l'*intérieur*. Comment, en effet, vit-on ce double rapport à l'espace étant en train de se dessiner, de prendre forme progressivement avec la probable dissolution de la ville ?

## Le règne de l'instantanéité

Paul Virilio soutient que c'est sans aucun doute la vitesse qui, depuis fort longtemps, motive bien des

entreprises[6]. De tout temps, la vitesse aurait été ce point focal pour lequel on a toujours déployé des efforts considérables, efforts ayant été, en Occident du moins, à la base du développement de la technique par exemple. C'est en fait cette recherche de la moindre durée qui depuis des lustres aiguille l'essentiel des travaux sociaux. Pouvoir aller plus vite permet de gagner gros. Exécuter, traiter, transmettre, produire et travailler plus vite autorise un gain. Le principe reste bien connu. Néanmoins, notre actualité efface cette apparente banalité et nous montre que la vitesse est ici au cœur de projets n'étant pas sans impact sur l'espace de la ville.

Ce que cette course nous montre actuellement se dessine et se manifeste plus souvent qu'autrement sous des formes plutôt ludiques et effervescentes. L'emballement assez répandu que suscitent aujourd'hui les applications de la réalité virtuelle et des nouvelles techniques de communication peut témoigner à juste titre du caractère léger et divertissant du phénomène. On se souviendra, à ce propos, de l'apparition des premiers ordinateurs, de la calculatrice portative, du magnétoscope et plus récemment du disque compact. Néanmoins, avec le temps, on constate que ce sont effectivement toutes ces technologies, tous ces outils qui ont contribué à transformer nombre d'activités. Et ce que les plus récentes techniques de communication nous montrent, c'est que maintenant et plus que jamais, beaucoup des activités étant liées à ce que les sociologues appellent la reproduction sociale peuvent se régler à distance, sans déplacement physique et sans contact immédiat avec un autre que soi. Ce que la télécopie, Internet et le courrier électronique permettent, ce n'est donc pas seulement la rapidité ou l'instantanéité de l'échange, c'est aussi une suppression des contraintes occasionnées

**6/** À ce sujet : Paul Virilio, *Vitesse et Politique*, Paris, Galilée, 1977, 151 p., *L'Horizon négatif*, Paris, Galilée, 1984, 305 p., *L'Espace critique*, Paris, Galilée, 1984, 187 p. et « Paul Virilio : vitesse, guerre et vidéo », *Magazine Littéraire*, n° 337, novembre 1995, p. 96-103.

par la distance, par l'espace-obstacle. Le temps gagné voit aussi naître avec lui cet espace anéanti et déjà vide de ses occupants, de ses usagers[7].

La question se pose alors de savoir à quoi pourra donc ressembler une ville où la plupart des déplacements ne se font plus dans l'espace même de la cité, en ses lieux sociaux les plus divers ? Bien sûr on aura tôt fait de mettre en doute la pertinence de cette question aux allures alarmistes puisque l'actualité nous montre ces usages du temps comme étant déjà effectifs et assez largement répandus sans qu'il soit pour autant question d'anéantissement de la ville, de disparition de tout ce qui la compose. Concrètement, cela veut dire que l'on se déplace encore pour aller au cinéma, au baseball et chez le voisin, que l'on aime toujours aller marcher au centre-ville ou s'arrêter au coin pour prendre son journal, même sous la pluie. Néanmoins, d'autres développements du même ordre, c'est-à-dire s'opérant suivant les principes de l'interactivité, de la polyvalence et de l'instantanéité, sont sans doute à venir et il est permis de se demander si ce que l'on connaît de la ville et des multiples représentations y ressortissant n'est pas en train de se dissiper, de se dissoudre progressivement. En ce sens, on ne pourrait plus soutenir que la ville sera à jamais la même, se présentera à nous sous les mêmes traits, ni non plus que la ville, en tant que telle, c'est-à-dire suivant la définition d'usage que nous en avons, sera toujours.

Le travail du temps et de la vitesse est en train de faire basculer notre rapport à l'espace de la ville. Ce sont ces nouveaux usages de la temporalité qui viennent modeler les nouvelles stratégies d'occupation de l'espace et ce sont également ces nouveaux usages

**7/** Concernant les thèses de la compression de l'espace et du temps, on pourra lire Anthony Giddens, *The Constitution of Society*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 111 à 139, *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990, 196 p. et le brillant ouvrage de David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, 378 p.

qui participent de cette transformation de l'esthétique de la ville, à petite comme à grande échelle. Évidemment, ce n'est assurément pas demain que boulevards et ruelles, que places et ronds-points, que squares et parcs ni non plus que bistrots et cafés disparaîtront. Toutes ces composantes liées à l'esthétique de la ville, à son image sont encore bien présentes. Cette ville-là est encore sous nos yeux. Toutefois, certaines transformations récentes ressortissant au mouvement, au déplacement, à la circulation des marchandises, des services et des personnes laissent présager la venue prochaine d'une urbanité radicalement différente de celle que nous pratiquons à l'heure actuelle.

## Prospectives

Ainsi, conjuguée à cette culture de l'intérieur, ce que Virilio appelle « la prédominance du temps sur l'espace » est en train de faire évoluer la ville et son esthétique. S'étant présentée jusqu'ici comme étant à la fois une réunion d'œuvres architecturales, de monuments, d'installations et d'équipements collectifs et un lieu social d'expression, cadre et milieu de vie, la ville, bien que conservant toutes ces productions objectives et subjectives, tend à se modeler tout autrement, de manière radicalement différente. Précisément, la ville devient peu à peu une sorte d'assemblage de zones, de sites et de secteurs s'éloignant pour beaucoup du modèle de la cité centrale version moderne. Il est permis d'avancer ici qu'il ne s'agit pas seulement de désurbanisation ou encore de posturbanisation, pour parler en des termes courants, mais de dissolution progressive d'un mode d'occupation de l'espace dont la ville ne serait qu'une figure parmi d'autres possibles.

Progressivement donc, telle cette pellicule sèche nous montrant une image familière cessant de s'animer, la ville fait le vide de son mouvement, de ce qui antérieurement l'animait. Sur l'écran se fige cette

image que l'on croyait indéfectible et peu à peu la pellicule, en se consumant, la fait disparaître. Fin de la projection. Le prochain long métrage nous présentera peut-être une ville, mais il est permis de se demander si son visage aura quelque chose de familier, si en ses lieux une autre présence sociale à l'espace pourra naître à l'ombre des déplacements abstraits.

Je ne voudrais pas que ces propositions logent pour autant à l'enseigne de la ville morte, que ces propos prennent l'allure de la chronique d'une mort annoncée. Car il est courant, depuis Foucault, de voir le discours sociologique du temps présent se constituer autour de deuils de toutes sortes. J'ai voulu montrer ici que des transformations de nature technologique participent actuellement à une dissolution de l'espace physique, concret, celui que nous occupons dans la ville. Par contre, simultanément, cette dissolution s'accompagne aussi de la création d'un espace abstrait, d'un espace que ces mêmes technologies de communication sont en train de construire.

Ce que l'on a convenu d'appeler les arts électroniques travaillent actuellement à la définition de ce nouvel espace à conquérir. Car effectivement, le nombre croissant de nouvelles productions artistiques pensées, conçues et réalisées à partir des nouvelles technologies démontre que non seulement un nouveau type de travail est en train d'émerger, mais qu'une nouvelle sensibilité voit également le jour, qu'une nouvelle esthétique est en train de nourrir de ce que permet aujourd'hui la technologie multimédia. Cela, du même coup, n'est pas sans modifier sensiblement le rapport de l'artiste à la ville. Double rapport donc, s'il en est un, avec d'un côté cet espace de la ville se dissipant progressivement, à la limite de l'immédiatement perceptible, et de l'autre, celui s'ouvrant à un réel travail ayant visiblement pour but d'occuper de manière créative ce nouvel espace, à partir d'autres stratégies et en fonction de nouvelles attentes. Se dessine ainsi, vraisemblablement, le projet d'une esthétique autre, d'une

esthétique redéfinissant considérablement la nature du rapport à l'espace vécu. Et ce que ce travail artistique pourra permettre, peut-être trouvera-t-il une résonance chez les urbanistes, aménageurs, designers, ingénieurs et architectes. En somme, peut-être que ce travail aura tôt fait de nous rappeler que l'esthétique travaille souvent à l'avant-plan des espaces à venir.

MARIE-MICHÈLE CRON

# Portrait-robot en trompe-l'œil

La grand-messe cathodique nous aura appris au moins une chose : au pays des art-go-nautes, les borgnes retrouvent la vue. Et le toucher aussi. Muni de vos meilleures intentions, plus ou moins confortablement installé dans ces faux *nouveaux* espaces de convivialité que sont les cafés électroniques, vous vous décidez à naviguer sur le net, cet espace polyvalent qui sonne très propre et qui accepte même les bavures les plus extrémistes (ex : les sinistres groupuscules néo-nazis). Les lettres s'alignent dans leur ponctuation trouble et vous font perdre votre latin : h.t.t., etc... et après quelques louvoiements au centre d'un vortex d'hypertextes, vous atterrissez sur un article du magazine *Charlie Hebdo* qui démontre pourquoi un fort pourcentage de Français ont le cerveau spongieux (À votre avis ?). On y découvre aussi l'existence d'une ligue d'anarchistes québécois, qu'Elvis est bel et bien vivant et qu'il alimenterait des alligators dans une lointaine contrée australienne, et un catalogage de photos de Claudia Shiffer, véritables clones archétypaux de la beauté non baroque.

Pour moi, cette beauté atypique, c'était un admirable cinéphile, Claude-Jean Philippe, qui certains soirs et toujours à des heures épouvantables nous

présentait un film de la grille-horaire d'Antenne 2. C'est grâce à lui que j'ai rencontré *M le maudit*, et appris que l'amour et la haine pouvaient se tatouer sur les dix doigts de la main. Mais c'est là aussi que j'ai croisé Nosferatu, le vampire néo-gothique qui venait hanter l'image en noir et blanc d'un vaisseau fantôme comme j'ai habité dans une Métropolis-nécropole où l'affect triompha finalement de la machine. L'héroïne blafarde ne disait-elle pas que, entre la tête et la main, il y a le cœur ?

Techno-nature contre techno-culture, techno-démocratie contre technocratie, la binarité dans laquelle peut se positionner la critique d'art lui intime de prendre conscience et connaissance de ce bain épistémologique complexe. Déjà, ne se heurtera t-elle pas à un nouveau vocabulaire, dont la palette chroma-technologique se gargarise de nuances infimes ? CD Rom, numérisation multimédia, holographie, *data glove, joystick,* cyberespace, inforoute électronique, digitalisation, art par ordinateur, copiphotographie...

Nous baignons dans un cybermonde, où, pour dénouer le nœud gordien d'une robotisation béate et intransigeante à laquelle nous succombons plus ou moins tous un jour (est-ce un mal ou un bien ?), certaines œuvres mettent en crise le réel. De la présentation de l'image et à la représentation de celle-ci en rapport avec les technologies dites nouvelles qui migrent de plus en plus, jusqu'à les contaminer, dans des territoires jusque-là réservés aux arts traditionnels, des artistes réfléchissent sur la place qu'occupe désormais cette autre grammaire de formes à l'intérieur de l'histoire de la représentation. Certains pensent avec des matériaux classiques, d'autres avec la fibre optique et les mégaoctets, sans nécessairement les confronter à un manichéisme sectaire.

Ce sera aussi le cas de la vidéo, qui, si proche et si loin de l'image cinématographique et de l'image de synthèse, de la télévision et des arts plastiques, écriture physiquement constituée de points, de

trajectoires lumineuses mouvantes, est généralement présentée sur monobande ou bien à l'intérieur de dispositifs installatifs qui intègrent d'autres médiums. Comme le décrit la conservatrice vidéo du Musée national d'art moderne de Paris, Christine Van Assche[1], l'image vidéo, à la différence de l'image cinématographique, s'expulse de l'écran, c'est une image fluide et en perpétuel mouvement, presque insaisissable, une image énergétique et dynamique qui exige l'attention constante du spectateur, et sollicite tout à la fois sa mémoire et sa perception.

Si la vidéo est une écriture hybride, elle canalise diverses stratégies visuelles qui transforment le spectateur — surtout lorsqu'il est en présence d'installations complexes empruntant à d'autres disciplines — en être nomade, passant d'un site à l'autre, d'une image à l'autre, se transformant à leur contact en acteur, le temps d'une œuvre. L'esthétique transitoire et malléable de l'écriture vidéographique se retrouve également sur des supports non magnétiques comme la photographie et l'hologramme, ce dernier étant considéré comme une image de synthèse ambiguë, qui tend d'ailleurs plus vers le virtuel que vers le réel.

Plus qu'un support, et non seulement un support, la vidéo est aussi un matériau expérimental qui nous montre encore toutes les possibilités qu'elle recèle, des expériences télévisuelles contre-culturelles des années soixante-dix au body-art, de l'art conceptuel aux fictions infographiques. En soi, elle occupe une position paradoxale à l'intérieur des images qui la précèdent et dont elle se laisse imprégner comme elle les contamine, à rebours, et de plus en plus. Lieu de convergence, certes, mais lieu de passage assurément, alors qu'on nous annonce la fin du règne des intervalles pour celui des interfaces (Virilio). D'où le malaise ontologique qui surgit devant l'effacement

1/ Christine Van Assche, « De l'apport du vidéographique », dans *Passages de l'image*, catalogue d'exposition réalisée par le Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p. 71.

de plus en plus violent des spécificités des médiums. C'est que nous assistons à la transformation de la réalité qu'opèrent, à grande vitesse, les nouvelles technologies.

Elles mélangent, les supports et les sources d'information, ce que décrit l'essayiste et urbaniste Paul Virilio, pour les restituer en « bloc image ». Le bloc image, c'est l'interdépendance d'images devenues irrémédiablement « consanguines » et en cela « l'image mentale est liée à l'image optique, l'image optique est liée à l'image oculaire, les images optiques et oculaires sont liées à toutes les images graphiques, photographiques, cinématographiques, etc. Avec l'arrivée du cinéma, du cinématisme, de la chronophotographie, on assiste à la mise en marche du peuple des images dans cette consanguinité. Les images font corps. Elle ne font plus bande à part comme c'était le cas avant la peinture »[2].

À l'esthétique de la disparition correspond bien l'ère des incertitudes dans laquelle nous nous sommes glissés et dont nous sommes loin de nous échapper. Monde obscène pour les uns que ces images terrorisent et que Warhol a cataloguées en les sérialisant. Monde idyllique pour les autres que ces images tonifient et que le corps, armé de prothèses robotiques, réapprend à aimer en les manipulant et en postulant que le corps a lui aussi, si ce n'est une mémoire, du moins une âme. C'était le cas de l'artiste britannique Graham Harwood qui avait présenté lors d'ISEA 95[3], un CD Rom nous invitant à investir par le toucher, c'est-à-dire la manipulation d'une souris, certaines zones corporelles d'un modèle singulier.

---

**2/** Paul Virilio, « La fin des certitudes », entretien entre Fred Forest et Paul Virilio, dans *Art Press*, dossier spécial L'Esthétique de la communication, n° 122, p. 14.

**3/** ISEA ou 6e Symposium international des arts électroniques, 17-24 septembre 1995, Montréal.

Pendant plusieurs mois, il a analysé les attitudes et recueilli les commentaires d'un petit groupe de personnes détenues dans un asile d'aliénés à sécurité maximale situé au nord de Liverpool, afin de réaliser un programme interactif... étourdissant d'intelligence. Le portrait-robot projeté sur un mur d'une des salles abandonnées de l'école Cherrier où se tenait l'exposition, servait de patron, d'espace modélisable où interféraient et se croisaient un nombre précis d'informations concernant ce corps virtuel recomposé de pans de vie privée comme de morceaux de souvenirs des autres patients. À travers ces fragments inertes que ranimait le pilotage de la souris, c'est un véritable corps social, malade, qui s'organisait (ou se liquéfiait) sous nos yeux. Dans sa reconstitution anatomique procédant du souvenir et de la mémoire, et dans son inconstance métonymique (qui des deux l'emportera sur l'autre ?), le portrait-robot perturbe la notion d'identité que retissent aujourd'hui de nombreuses pratiques artistiques actuelles.

Dès le départ, l'œuvre s'ouvre sur des coupures de journaux qui relatent les meurtres commis par ces personnes, leurs relations avec leurs gardes-malades et les psychologues qui les entourent, étrange carnet de santé qui nous fait voyager à travers l'abject et bizarrement la compassion. Le CD Rom n'est plus cette petite plaque tectonique qui dérive d'un continent hypermédia à l'autre, mais un objet tridimensionnel, à la fois convexe et concave, un miroir de la société qui ne sait plus comment réagir devant les malades qu'elle forme et qu'elle oublie.

Aussi, en dirigeant le curseur sur des points capitaux qui ciblaient cette morphologie surhumaine, le lecteur se promenait sur la bouche, dans la paume de la main, sur le crâne du patient, et réveillait des sons de battements de cœur et de musique rock. En nous faisant pénétrer à l'intérieur de la tête de l'individu, l'artiste démontrait comment les désordres psychiques conditionnent et perturbent les désordres physiques. Et vice-versa. Ici, il mêlait à une opération

esthétique axée sur l'utilisation de l'information, les sources du documentaire pour nous mettre en garde contre l'utilisation aliénante et obsessive des technologies qui peuvent isoler l'individu, tout comme la simulation de l'information peut *a contrario*, prévenir les dérapages sociaux. De cette technologie sophistiquée utilisée par Graham Harwood, ressortait cette question paradoxale : comment une main qui a tué peut-elle aussi bien jouer du piano ?

Pour le Français Pierrick Sorin, qui fait partie des artistes du XXI^e siècle comme le souligne l'événement Images du futur[4], la technologie est une illusion d'optique, un trompe-l'œil que les grands maîtres hollandais adeptes des perspectives dépravées, ont incrusté dans le champ de la peinture. Derrière un panneau qui le sépare du reste du salon technologique où il prenait place, son installation invite le spectateur à épier à travers un œilleton, une situation loufoque et perverse. Les vitres sur lesquelles se projettent des images vidéographiques, reflètent trois tableaux que des moniteurs, invisibles à l'œil nu, mettent en scène. Un décor théâtral de carton-pâte surexpose un jeune artiste brûlant ses toiles au chalumeau, émergeant, ahuri et grotesque d'un fût, sortant puis entrant dans un écran de télévision dont il deviendra en le singeant, le héros cathodique par excellence. L'attitude dadaïste de Sorin rappelle les expériences télévisuelles de Jean-Christophe Averty[5], qui s'ingéniait dès le début des années soixante à falsifier l'effet « télévision », mais aussi l'étonnement des premiers spectateurs devant les films de Georges Méliès et de Buster Keaton.

À partir d'une série d'enchaînements visuels où s'amoncellent trucages, allégories et métaphores — le chalumeau, ce feu synthétique qui consomme de la

**4/** Images du futur, Les artistes du 21^e siècle, 17 mai-2 septembre 1996, Montréal.

**5/** Lire notamment à ce sujet l'ouvrage que consacre Anne-Marie Duguet à Jean-Christophe Averty, publié avec le concours de la Fondation Beaumarchais, Éditions Dis voir, Paris.

toile, l'artiste prisonnier de son container qui préfigure l'immersion technologique et l'écran vide de la télévision servant de cadre à ses gesticulations —, la saga tragico-comique de Sorin trucide la facilité des « nouvelles » images à tromper l'œil et l'esprit. Le geste est symbolique : doit-on alors sacrifier, sur l'autel des nouvelles technologies, les vanités et autres natures mortes où semble dès lors reléguée la peinture et pénétrer dans l'ère médiatique, cette machine à fabriquer du rêve, du fantasme et du leurre, afin d'accéder à la reconnaissance ?

Et si ce trompe-l'œil qui s'ingénie à dérégler la vue, n'était qu'un tape-à-l'œil de plus où derrière un décor de théâtre qui rappellerait le Palais des glaces, l'image du visiteur diffractée à l'infini se perdait dans un dédale dont seul l'artiste tirait le fil ? À travers le travail de démystification de Pierrick Sorin, se dessine peut-être alors l'autre dessein et identité (multiple) des arts technologiques : leur capacité à reproduire du fantasme certes, mais aussi des égarements tautologiques où se cognent l'œil et l'esprit afin de trouver au bout du tunnel, une lumière qui n'a rien de divin mais qui fleure bon la fin des utopies.

CLAUDE SCHRYER

# Art et environnement sonore

Jeune homme de North Bay, Ontario, je mets le pied au Québec pour la première fois en 1967. Malheureusement, je n'ai pas de souvenirs de la fameuse installation de Xenakis au pavillon de la France, ni du monumental *Centre-élan* de Gilles Tremblay au pavillon du Québec, mais pourtant ces œuvres phares de l'histoire de l'art environnemental sonore du Québec ont sans doute influencé mon évolution.

Je ne sais pas exactement d'où vient notre intérêt particulier pour l'environnement sonore au Québec — l'omniprésence de la nature dans nos milieux de vie ? notre géographie « bruyante » ? la fragilité de notre identité culturelle et linguistique ? — mais cette sensibilité « s'entend » clairement dans le travail de nos artistes du son...

Je suis un compositeur qui se spécialise en écologie sonore depuis 1990. Je suis actif en tant que compositeur, producteur, diffuseur et organisateur dans le milieu de l'écologie sonore et de l'électroacoustique. Dans mes créations sonores j'aime monter, traiter et combiner des paysages sonores naturels, urbains et humains en forme de juxtapositions poétiques, de perceptions altérées, de recontextualisations et de réflexions sur les contradictions, les anecdotes et la magie du quotidien. Depuis 1994, je

m'intéresse de plus en plus à l'aspect spirituel de l'écologie sonore.

En écrivant cet article pour POSSIBLES, je me suis rendu compte que j'avais énormément de difficultés à exprimer en mots mes convictions et ma philosophie sur l'art et l'environnement sonore. Ce qui m'anime intérieurement est encore en développement et ne s'exprime pas facilement. Je remarque que mes contributions dans le domaine de l'écologie sonore se font plutôt sur le terrain. Mais j'ai accepté de contribuer à ce numéro de POSSIBLES, car j'étais heureux qu'André Thibault ait pensé aux créateurs d'art sonore environnemental lors de la préparation d'un numéro spécial sur l'art et l'environnement. J'ai donc choisi de m'exprimer du mieux que je pouvais et surtout de donner voix à mes collègues plus éloquents. Mon article est inévitablement incomplet et fragmenté, mais j'espère avoir donné au moins une idée de la créativité des artistes de ce domaine et de l'importance de la notion d'écologie sonore dans le milieu artistique et dans notre vie quotidienne.

## Montréal 1992 : 7e Printemps électroacoustique

Le festival international de musique électroacoustique sur le thème de l'écologie sonore, le 7e Printemps électroacoustique (juin 1992), a été un événement majeur dans ma vie professionnelle. C'est pendant ma 32e année que j'ai élaboré une grande partie de mon idéologie et mes convictions artistiques autour d'un métissage des technologies électroniques et de l'écologie. J'ai eu la chance d'inviter des musiciens, compositeurs, sculpteurs, concepteurs sonores, animateurs, chorégraphes, conférenciers, pédagogues... et le grand public dans un esprit de création et de réflexion sur l'écologie sonore. Plus de trois cents créateurs québécois, canadiens et étrangers parmi les plus inventifs ont présenté de nouvelles œuvres spectaculaires et environnementales pendant

les 16 jours de ce festival qui a permis aux artistes d'explorer l'aspect sonore du paradoxe existant entre les arts technologiques et l'écologie.

J'ai écrit le texte suivant en mai 1992, en collaboration avec Chantal Dumas, qui résume mes convictions de l'époque, qui sont encore celles d'aujourd'hui :

> « Dans le grand débat environnemental, la question sonore est rarement soulevée. Ce qui ne signifie pas pour autant que la pollution sonore n'existe pas. Il faut se rappeler les essais des F-18 au-dessus du Nouveau-Québec, le port de protecteurs auditifs par les employés d'usines ou encore l'érection de murs insonorisants à proximité des voies de circulation importantes. Malheureusement, l'intérêt que suscite un problème semblable et la volonté politique de le résoudre surgissent toujours quand le processus de dégradation est déjà amorcé. Faudra-t-il en être arrivés à un pourcentage de surdité anormalement élevé dans la population pour attirer l'attention sur cette question ? Nous voulons affiner l'écoute des Montréalais et les rendre sensibles à la diversité du paysage sonore dans lequel ils évoluent quotidiennement. L'écologie se définit comme l'étude des relations entre les êtres vivants et leur environnement. R. Murray Schafer, compositeur, définit l'écologie sonore comme étant l'étude des sons dans leurs rapports avec la vie et la société. Le fait de se sensibiliser à l'environnement sonore mène à mieux en reconnaître les diverses qualités, positives et négatives, à en repérer les signaux informatifs et à en distinguer les diverses composantes. « Ce milieu sonore — dit l'écologiste Pierre Dansereau, qui était le président d'honneur du 7e Printemps électroacoustique — nous soutient quand il ne nous oppresse pas. »
>
> L'industrialisation et les nouvelles technologies ont métamorphosé l'environnement sonore ; de nouvelles sonorités sont apparues, ont transformé la notion d'écoute et ont modifié de manière décisive les critères esthétiques. Comment le concept d'écologie sonore s'harmonise-t-il à une pratique musicale ? Cette notion d'écologie est plutôt récente dans le milieu musical et électroacoustique. Par contre, un bon nombre

d'artistes de diverses disciplines explorent et utilisent le paysage sonore dans leur travail. Ils s'imposent comme des intervenants sensibles à cette thématique. Intéressantes et opportunes, leurs réflexions sur les problèmes liés à un travail compositionnel peuvent élargir le débat et alimenter des discussions sur la qualité et l'organisation du paysage sonore en milieu urbain : la spécificité de leur travail consiste à prêter une oreille attentive et analytique aux phénomènes sonores et à organiser en agrégats les sons les plus divers à des fins d'expression artistique. La plupart de ces artistes envisagent leur engagement social comme un rôle à jouer dans l'équilibre et la qualité des formes de vie sonore. Pour ce faire, il y a autant de voies que de participants. L'artiste peut devenir une mémoire collective et nous aider à mieux connaître ou reconnaître un environnement sonore rarement entendu. Dans une situation de décontextualisation, il propose de nouvelles associations, des jeux acoustiques, des métaphores poétiques.

Dans le cadre du 7e Printemps, l'électroacoustique est devenue un élément polarisateur et la nouvelle technologie, l'outil de travail. Nous nous sommes ouverts davantage au grand public, dans des lieux hors des salles de concert. La rencontre avec la nature en pleine ville est un élément propice à stimuler l'éveil des oreilles anesthésiées et à revitaliser l'écoute. Et si l'environnement sonore devenait l'affaire de tous ? »

* * *

R. Murray Schafer était mon conseiller artistique principal au Festival. Voici le texte d'introduction qu'il y a présenté et qui décrit bien les visées de l'événement :

« L'oreille est aujourd'hui soumise à plus de sons que jamais auparavant dans l'histoire. Il devient de plus en plus évident que la société occidentale est en train de s'assourdir par l'intensité du bruit et de la musique qu'elle tolère et encourage. En ce sens il est possible de parler de l'environnement sonore moderne comme étant non écologique. De nos jours, il est impératif de prêter attention à toute tentative visant à rétablir

l'équilibre dans l'environnement acoustique. Le 7e Printemps électroacoustique sera un événement important pour la ville de Montréal ; il pourrait avoir une portée considérable et être profitable à notre monde contemporain, en sensibilisant le public aux dangers que peut présenter le bruit, s'il n'est pas contrôlé, et en montrant la beauté des sons oubliés dans notre environnement et dans notre imaginaire. »

Notre président d'honneur était l'éminent écologiste québécois Pierre Dansereau. La générosité et l'ouverture d'esprit de ce prestigieux invité a été une grande source d'inspiration pour nous. La journaliste et artiste du son Chantal Dumas a rencontré Pierre Dansereau en avril 1992 à Montréal. Voici un extrait de l'entrevue :

***Chantal Dumas*** — *De quelle façon entrevoyez-vous la participation des artistes dans le débat environnemental ?*

**Pierre Dansereau** — Il y a longtemps que je pense que la collaboration entre les artistes et les scientifiques est nécessaire. Cette collaboration existe déjà implicitement, en ce sens que les artistes utilisent des données scientifiques. C'est la technologie qui leur permet de peindre à l'acrylique, non plus à l'huile. Ce changement découle des progrès scientifiques, mais de là à ce que les artistes partagent la perception que les scientifiques peuvent avoir de la nature, il y a une marge. Il y a tellement d'artistes dont les œuvres sont utiles pour des fins scientifiques. (...) Cet échange, je crois qu'il faut l'organiser, l'institutionnaliser même. Nos universités ne s'y prêtent pas toujours, parce que les cloisons départementales sont passablement épaisses. (...) Lorsqu'il s'agit de problèmes encore plus graves, soit de l'avenir de la planète bleue de plus en plus polluée, il dépend de nous, en tant que citoyens, de faire quelque chose pour arrêter la pollution, pour planifier un avenir qui n'est même pas imaginable et qui ne ressemble à rien de ce qui s'est passé jusqu'ici dans l'histoire de l'humanité.

***C.D.** — Que pensez-vous de l'écologie sonore ?*

**P.D.** — L'écologie du son me tient à cœur. C'est extrêmement important. Les écologistes parlent de conscience de l'environnement. La conscience de l'environnement, c'est l'autobus qui grince au coin de la rue, c'est la pluie qui tombe, cette conscience ne se limite pas seulement au chant des oiseaux. Aujourd'hui les compositeurs utilisent non seulement les harmonies de la nature, mais aussi tout l'aspect sonore de l'occupation du territoire par l'homme. (...) Actuellement, à cause de la crise écologique planétaire, je pense que toutes ces énergies artistiques, littéraires et scientifiques doivent converger, sinon nous risquons de plonger dans le chaos vers lequel nous nous acheminons actuellement.

***C.D.** — Qu'est-ce que vous pensez de la qualité sonore actuelle des villes ?*

**P.D.** — Je reviens de São Paulo, c'est l'enfer. La qualité sonore y est ahurissante. Je ne jette pas le blâme sur le Brésil qui s'est laissé industrialiser, qui s'est laissé urbaniser d'une façon chaotique et sans planification. Le problème est pire dans des pays comme le Mexique et le Brésil, que dans un pays comme le nôtre, où l'on a les moyens, l'argent, la prospérité voulus pour remédier à la pollution mieux que nous ne le faisons. Même des gens riches comme les Japonais portent un masque pour filtrer l'air. Mais c'est l'assainissement de l'air qu'il faudrait réaliser. Ces incohérences existent à l'échelle de la planète. Je dirais que Montréal de ce point de vue, est vivable. D'après les déclarations des Nations unies, le standard de vie du Canada est le meilleur à l'échelle mondiale. (...) Montréal est une ville où il fait bon vivre, où on est mieux dans sa peau et dans ses sens que partout ailleurs. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de correctifs à apporter. Je pense que les artistes, et singulièrement les musiciens, les compositeurs, les musicologues et les aficionados de l'environnement ont un rôle à jouer dans l'amélioration du milieu

sonore. Ce dernier nous soutient quand il ne nous oppresse pas. Augmenter la marge du soutien, c'est bien la tâche qu'un congrès comme celui que vous organisez se propose de faire : mettre en valeur l'élément sonore dans l'environnement, sa correspondance avec des éléments visuels, son apport à une certaine joie de vivre, à une certaine paix de l'âme ; faire converger vers vos problèmes de sonorité d'autres problèmes qui en font partie. En réalité, c'est tout ça que vous visez, alors je pense que votre initiative est extrêmement opportune.

J'ai demandé à l'électroacousticien Francis Dhomont d'exprimer ses idées sur le thème de l'écologie sonore et, égal à lui-même, Francis a soumis un article polémique et stimulant, « Frères électroacousticiens qui après nous vivrez (peut-être) ». (Il a été publié dans le numéro 55 de la revue *Musicworks*) ; en voici les derniers paragraphes :

> « Un aspect important de l'écologie sonore, c'est, justement, de ne pas l'être trop, sonore. Que penser des torrents de décibels que vomissent les bouches de nos haut-parleurs, toujours plus puissants dans le grave, l'infra-grave, le médium, l'aigu, le suraigu, l'ultrasonique ? Sommes-nous les plus qualifiés pour nous préoccuper des tympans de nos contemporains ?
>
> L'invention la plus futée en matière d'écologie sonore, je l'ai rencontrée, il y a bien longtemps, dans un bistro que je fréquentais, où le juke-box, pour le prix d'une chanson, vous jouait un disque de... silence. (*sic.*) Trois minutes trente de bonheur, après quoi le vacarme reprenait à qui mieux mieux. Heureuse époque où l'on se préoccupait des oreilles sensibles, ne fût-ce que pour du pognon ! Aujourd'hui, plus question de neutraliser le hurlement ambiant, c'est à qui aura la plus grosse sono ; en y mettant le prix on parvient même à couvrir le trafic, c'est-à-dire à ajouter son propre bruit au sien. Le monde urbain est une histoire pleine de bruits, de fureur et de haut-parleurs tonitruants ; en quoi les nôtres, mes amis, sont-ils moins assourdissants, moins polluants ? c'est la question à 1000 piastres.

Si j'avais mon mot à dire dans ce Printemps écologique, je proposerais une « zone piétonne de l'ouïe » : une heure à 20 dB, ou moins. Interdiction dans la ville de toute boîte à son, de tout ampli, de toute sirène, de tout moteur. Prodigieux instant de répit : la nature au naturel, vous imaginez ça ? Le concert du siècle, plus fort que Feldman (je veux dire plus faible encore...), l'utopie absolue ! On peut s'en faire une petite idée en marchant dans Venise — capitale mondiale de l'écologie sonore urbaine — loin du Canal Grande et de préférence la nuit.

Mais voilà, je suis comme vous, coincé dans ce dilemme, tiraillé, déchiré, tentant de m'inventer toutes sortes de bonnes raisons. Comme vous, je consacre des kilomètres de polyester pour conserver le chant des cigales, des grenouilles, du ruisseau ou des rossignols plutôt que de les perdre à tout jamais. Mais je ne suis pas dupe de ces subterfuges et sais bien que nous sommes déjà entrés dans l'ère des simulacres. Compenseront-ils la disparition de l'être vrai ? « Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! »

* * *

Le 7e Printemps électroacoustique a présenté le travail de plusieurs artistes du son québécois et canadiens, dont voici quelques exemples :

*Arbre* (1984) de Charles de Mestral (Montréal), réalisé avec la participation du sculpteur C. Paul Mercier, a été conçu pour un grand espace public tranquille. Cette sculpture/installation intègre un système sonore holophonique comprenant vingt haut-parleurs projetant une image acoustique tridimensionnelle. Le champ sonore varie selon la position du spectateur. La bande électroacoustique est un collage de sons d'oiseaux, de vagues, de voix d'enfants, de baleines et d'ondes cérébrales stéréophoniques.

*Les réseaux 5 : nids d'oreilles* (1992) de Jocelyn Robert (Québec). Une quarantaine de piézo-vibreurs (petits objets sonores électroniques) accrochés dans les arbres du parc Lafontaine ont surpris les oreilles

des promeneurs. Jocelyn Robert est maintenant président du collectif Avatar installé dans le complexe Méduse, à Québec.

*Retour sur les ondes* (1992) de Pierre Dostie (Montréal). Imaginez huit chaloupes en mouvement sur l'eau, possédant chacune deux haut-parleurs diffusant simultanément une œuvre électroacoustique qui serait en même temps retransmise par les quatre stations radiophoniques communautaires de Montréal. Il y a maintenant quelques années que Pierre Dostie conçoit et réalise des œuvres musicales qui prennent en considération l'espace physique et les circonstances dans lesquels ces œuvres seront entendues. Sa musique, de type environnemental, est construite pour être projetée sur de longues périodes, en des lieux de passage. L'utilisation de systèmes de diffusion adaptés à chaque endroit permet à l'espace acoustique de s'approprier ces sons.

*Le silence est comme un bruit* (1992) de Boris Chassagne et Steve Montambault (Montréal) réalise une sonorisation poétique de la piste cyclable et piétonnière, diffusée dans une allée de haut-parleurs. C'est une œuvre destinée au cycliste roulant sur le parcours et aux piétons circulant à l'intersection du rouge, de l'orange et du vert clôturé du parc, d'où jaillissait l'humeur des passages parcourus depuis l'aube jusqu'à la brunante, dans l'immobilisme et la désintégration du physique, par des boîtes sonores jonchées sur le parquet fleuri des navires échoués de leurs habitudes d'émettre des voix issues de mélodies, tantôt atonales et par ailleurs musicales...

*Les jeunes créateurs écologiques et l'exploration sonore : « Une vision sonore de la ville réinventée par les enfants » et « Je réorchestre les sons de ma ville ! »* de Liette Gauthier (Montréal). Le volet pédagogique du 7e Printemps était centré sur l'harmonisation des arts technologiques et de l'écologie et le jeune public était invité à participer au processus de recherche sonore. Par l'expérience personnelle du jeu direct

avec les sons, les enfants ont appris à développer leur finesse auditive et leur créativité et ont agi sur les sons pour les nuancer, les rythmer et recréer ainsi des espaces sonores.

*L'Orchestre-vélo* (1992) de Paskal Dufaux et Michel Smith (Montréal). Des musiciens et comédiens ont brouillé les ondes sonores du parc avec leurs vélo-à-cordes, vélo-accordéon, vélo-vent, vélo-orgue et vélo-percussion. *L'Orchestre-vélo* constituait une sculpture sonore mobile inédite, conçue et construite par deux artistes montréalais, Paskal Dufaux, sculpteur sonore, et Michel Smith, concepteur sonore. Des vélos usagés de toute sorte ont alors été métamorphosés en instruments de musique et en objets d'art. Des instruments à cordes, à poulies, à vent, des cloches des sirènes, des synthétiseurs, des enregistreuses à piles, des instruments de bruitage construits à partir de matériaux recyclés, électroniques et inventés avaient été intégrés à ces vélos. L'orchestre-vélo a beaucoup évolué depuis 1992. Il continue à jouer aujourd'hui sous le nom d'Ensemble Karel.

*Musique pour le parc Lafontaine* (1992) pour quatre harmonies en mouvement de R. Murray Schafer (Indian River, Ontario). « Musique pour le parc Lafontaine incorpore quatre fragments musicaux que l'on peut considérer comme faisant partie de l'histoire acoustique du Parc et de Montréal. L'ouverture de l'œuvre, avec ses roulements de tambours militaires, renvoie à l'année 1888 — lorsque le terrain fut acheté par le gouvernement colonial pour en faire un camp d'entraînement militaire. Le deuxième fragment évoque l'histoire plus lointaine par le refrain des saxophones qui jouent des fragments de mélodies amérindiennes. Le troisième fragment fait référence à la mélodie la plus connue du compositeur Calixa Lavallée. Le quatrième fragment musical est extrait du *Sanctus* de Charles Ecuyer, le premier compositeur montréalais, né en 1758. Cette composition n'est pas particulièrement brillante, mais servait très bien mon intention puisque je

voulais conclure l'œuvre sur une note tranquille et suggérer que, quelles que soient les autres caractéristiques d'un parc, celui-ci demeure avant tout un sanctuaire naturel et témoigne de la tranquillité que nous avons perdue dans la vie moderne. En ce sens, un parc est toujours un endroit sacré. » (R.M. Schafer)

*Droit de cité* (1992), conception de Mario Gauthier (Montréal) et Claire Bourque (Montréal), réalisateurs au réseau FM de la SRC. Pendant sept jours, à des heures différentes, des portraits sonores de la ville de Montréal ont été présentés en direct sur les ondes FM de Radio-Canada. Ces portraits, d'une durée de 10 à 30 minutes, se sont greffés, sans être annoncés, à une émission en cours. Sept paysages sonores d'abord réalistes, captés en direct à partir de différents lieux de la ville de Montréal ont été progressivement transformés — toujours en direct — par des artistes du son installés dans le studio 12 de Radio-Canada. La radio est alors devenue, l'espace d'un moment, un auditeur attentif, une gigantesque oreille à l'écoute de la personnalité de la ville.

## Banff 1993 : Forum mondial pour l'écologie sonore

Le congrès Tuning of the World, qui a eu lieu du 8 au 14 août 1993 au Banff Centre for the Arts, a constitué un autre événement important dans l'histoire du mouvement d'écologie sonore. Ce congrès rassemblait plus de 200 personnes de toutes disciplines actives dans ce milieu réunissant ainsi pour la première fois la grande famille interdisciplinaire de l'écologie sonore. Le congrès a permis la mise sur pied d'un organisme international de promotion de l'écologie sonore : le Forum mondial pour l'écologie sonore (FMES), qui définit l'écologie sonore comme *l'étude des relations entre organismes vivants et leur environnement sonore — ou paysage sonore.* Toujours selon le FMES, « l'écologie sonore réunit une grande variété de disciplines, incluant les domaines

suivants : architecture, art audio, communication, éducation, électroacoustique, sonorisation cinématographique, géographie, musique, éducation musicale, physique, psychologie, radiodiffusion, sociologie et urbanisme. Les écologistes sonores s'intéressent à la création de multiples contextes et de situations qui encouragent l'écoute du paysage sonore, le développement de la perception auditive et l'approfondissement de la compréhension sonore de l'auditeur ainsi que l'appréciation et l'observation des actions qui affectent ou modifient la qualité de l'environnement sonore, l'étude des effets des interventions technologiques sur l'environnement sonore, l'étude de la signification des médias électroniques (radio, télévision, musique d'avant et d'arrière-plan, etc.) et leur présence grandissante dans le paysage sonore, la protection des paysages sonores naturels, la préservation et la création de temps et d'espace de silence, le développement d'idéologies concernant le silence dans différentes cultures, la conception d'environnements sonores sains et la création artistique. » Le FMES existe aujourd'hui grâce à l'appui de ses membres ; il dispose d'un bureau administratif à Vancouver. Par contre il n'a pas de structure permanente pour l'instant. Le FMES coordonne la publication d'un bulletin d'information, le *Soundscape Newsletter*, et participe au financement d'événements spéciaux, tel un atelier sur le paysage sonore à Haliburton, Ontario, en juillet 1996 et un congrès international à Paris en août 1997. Le FMES s'est doté d'un excellent site sur le WWW et d'un groupe de discussion sur l'Internet.

## Québec 1994 : Colloque sur le silence et la pollution sonore

Dans la foulée de Tuning of the World, l'Université Laval de Québec a organisé en avril 1994 un important colloque sur l'écologie sonore : « De l'expressivité du silence à la pollution par la musique ». Ce colloque, coordonné par Raymond Ringuette, de la Faculté de musique, a réuni une très grande variété

d'intervenants du milieu, dont les compositeurs R. Murray Schafer, Nil Parent, John Beckwith et Gilles Tremblay, le juriste Lorne Giroux, l'écologiste Pierre Dansereau, le psychologue et psychanalyste André Renaud, la physiothérapeute et psychologue Lise Gobeil, le médecin et musicologue Jacques Boulay, la musicologue Maryvonne Kendergi, le professeur d'orthophonie et d'audiologie Raymond Hétu, l'audiologiste Éric Huard, l'orthopédagogue Jean-Paul DesPins, le professeur de musique Yves Bédard, la psychopédagogue Nérée Bujold, le psychologue Pierre-Charles Morin et le médecin François Parent.

Voici un extrait du texte d'introduction des actes du colloque qui contextualise les perspectives de ce dernier : « Comme son titre l'indique bien, le colloque [est] avant tout une invitation à la réflexion et aux échanges entre deux pôles de l'écologie sonore, le silence et la pollution. Il convient d'ailleurs de souligner la très belle illustration graphique qui a servi de véhicule de promotion au colloque : un disque laser d'un côté, une scie électrique de l'autre. Voilà bien exprimé tout l'antagonisme du sujet de l'écologie sonore, alors que l'expression et la beauté se heurtent à l'agression sonore sous diverses formes. La variété des exposés exprime tout autant la complexité d'un thème qui, pour le profane, pouvait se résumer au premier abord au simple problème de la musique fortement amplifiée ou de la musique omniprésente dans les lieux publics. La diversité des points de vue émis — de la simple réflexion jusqu'à l'exposé de résultats de recherches scientifiques — est sans nul doute l'élément qui a caractérisé le colloque. L'esprit qui a animé cette rencontre a donné lieu à des propos nuancés et à des réflexions parfois philosophiques, mais le plus souvent pratiques de la part du public. Les participants se sont également rapidement familiarisés avec un nouveau vocabulaire pour traduire leurs préoccupations : écologie sonore, pollution sonore, qualité de l'environnement, acoustique, fatigue auditive, acouphène, décibels, stress émotionnel. On a parlé de musique,

de sons, de bruits mais aussi beaucoup de silence et de paix intérieure. Bien sûr, baladeurs, "Muzak" et discothèques ont souvent été mis au banc des accusés, mais d'autres considérations sont vite apparues pour exprimer la nécessité d'intervenir d'abord dans notre milieu, sur une petite échelle, avant d'entreprendre une croisade contre l'ennemi aux multiples visages. »[1]

## Québec 1995 : un documentaire de l'ONF sur le paysage sonore de Québec

Un événement important dans l'histoire de l'écologie sonore au Québec verra le jour en 1996. Le producteur Paul Lapointe et le réalisateur Louis Ricard, de l'Office national du film, préparent un long métrage documentaire sur le paysage sonore de la ville de Québec basé sur le livre de R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore*. Ce film, dont le titre de travail est « Le chant des sirènes », retrace l'histoire et le patrimoine acoustique de Québec et se veut un banc d'essai pour les théories de Schafer. Le film réussit très bien à montrer les multiples perspectives de la vision de Schafer et il reflète également le vif intérêt des Québécois pour l'environnement sonore.

## Montréal 1996 : sirènes et cloches

En février 1995, Pointe-à-Callière, le musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, en collaboration avec la chaîne culturelle FM de Radio-Canada, a présenté la première *Symphonie portuaire*, pour sirènes de bateau à pression d'air, sirènes électriques et cloches de locomotive et le clocher de la basilique Notre-Dame. En 1995, les compositeurs Don Wherry et Paul Steffler (Saint-Jean, Terre-Neuve) et Helmut Lipsky

1/ Les actes de ce colloque ont été publiés dans le numéro 13 de la revue *Recherche en éducation musicale au Québec* (novembre 1994). Pour en obtenir une copie, contactez l'École de musique, Pavillon Louis-Jacques-Casault, Université Laval, Sainte-Foy (Québec) G1K 7P4.

(Montréal) écrivent des musiques pour les sirènes et les cloches du Vieux-Port qui sont présentées devant plusieurs milliers de spectateurs curieux d'entendre le « son » de leur port. En 1996, c'est Walter Boudreau (Montréal) et moi-même qui avons reçu les commandes. La note de programme pour mon œuvre *Musique portuaire pour sirènes et cloches* donne une idée de l'esprit du projet : *Musique portuaire pour sirènes et cloches* est une orchestration environnementale de l'espace acoustique du Vieux-Port de Montréal. L'œuvre a été composée en fonction de la texture, de la réverbération, de la modulation et de la portée de chaque sirène et de chaque cloche. *Musique portuaire pour sirènes et cloches* transformera ces signaux sonores (qui servent normalement à indiquer un danger, une arrivée, un départ ou un événement spécial) en un commentaire poétique sur la cohabitation de l'église, ses systèmes de transport mécaniques et de l'écosystème du port de Montréal. Tout comme les « *Harbour Symphony* » au Sound Symposium de Terre-Neuve, l'œuvre s'inspire de la vitalité, du sentiment d'appartenance et de l'omniprésence du fleuve dans nos vies. ».

* * *

## Citations de musiciens

« Si une grenouille, qui est un animal à sang froid, est mise dans un bocal d'eau et qu'on fait chauffer cette eau peu à peu, la grenouille s'habituera au changement de la température jusqu'à ce qu'elle meure. Elle ne se rendra jamais compte que la température a monté. Notre civilisation ressemble un peu à cela sur le plan sonore, c'est-à-dire qu'on s'est habitué à ce que le niveau sonore augmente, et à un moment donné nous aurons tous les tympans crevés. »
— Robert Normandeau (Montréal)

« Pain brun/blanc. La musique est faite de bruit et on aurait tort d'épurer trop la farine. En musique, tout ce qu'on ne comprend pas est appelé BRUIT. Le bruit

c'est votre limite. La limite de votre compréhension musicale et, pour progresser en musique, il faut toujours aller vers le bruit. Toutes les nouvelles musiques sont considérées comme bruyantes, cacophoniques. »
— Jean Derome (Montréal)

« L'oreille est aujourd'hui soumise à plus de sons que jamais auparavant dans l'histoire. Il devient de plus en plus évident que la société occidentale est en train de s'assourdir par l'intensité du bruit et de la musique qu'elle tolère et encourage. »
— R. Murray Schafer

« L'écologie est l'étude des relations entre les êtres vivants et leur environnement. L'écologie acoustique est donc celle des sons dans leurs rapports avec la vie et la société. Ce n'est pas une discipline de laboratoire. Elle ne se conçoit que par l'étude sur le terrain de l'influence sur les êtres vivants de leur environnement acoustique... Pour comprendre ce que j'entends par esthétique acoustique, considérons le monde comme une immense composition musicale, qui se déploierait sans cesse devant nous. Nous en sommes à la fois le public, les musiciens et les compositeurs. Quels sons voulons-nous préserver, encourager, multiplier ? Lorsque nous le saurons, les sons gênants ou destructeurs se détacheront suffisamment pour que nous sachions pourquoi il nous faut les éliminer. Seule une composition d'ensemble de l'environnement acoustique peut nous donner les moyens d'améliorer l'orchestration du paysage sonore. L'esthétique acoustique n'est pas uniquement l'affaire des acousticiens. C'est une tâche qui requiert la collaboration de beaucoup de gens : professionnels, amateurs, jeunes — tous ceux qui possèdent une bonne oreille — car le concert de l'univers est permanent et les places à l'auditorium sont gratuites. »
— R. Murray Schafer

« Je pense qu'il faut arriver à reconnaître les sons les uns au-dessus des autres. Les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire les couches et ça s'apprend par la sensibilité que l'on développe et la conscience. »
— Luc Ferrari (France)

« C'est les artistes, c'est nous les compositeurs aussi, qui peuvent faire redécouvrir aux gens leur entourage. »
— Mauricio Kagel (Cologne, Allemagne)

« Tout est une question d'écoute, parce que dans le même environnement sonore on peut entendre des choses selon la façon dont on écoute. Je crois que ça demande plus ou moins de concentration et d'ouverture, et d'acuité, mais en fait on est capable de transformer tout ce qu'on entend. »
— Jacques Dudon (France)

* * *

## Poésie

J'aimerais terminer cet article, dans l'esprit de POSSIBLES, avec un peu de poésie. Ce texte de R. Murray Schafer est très proche de mes préoccupations et il présente des perspectives intéressantes sur la difficulté de « parler » de l'univers sonore qu'aucun de nous n'a vu, mais qui est omniprésent...

## JE N'AI JAMAIS VU DE SON*

Je voudrais à présent parler des sons.

Le monde est rempli de sons.

Je ne peux pas parler de tous.

Je parlerai des sons qui importent.

Pour parler des sons, je produis des sons.

Je crée — c'est un acte originel que j'ai accompli dès le moment où je suis venu au monde.

---

* Traduction française de *I have never seen a sound.*

La création est aveugle. La création est sonore.

« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre » — avec sa bouche.

Dieu nomma les choses de l'univers, en pensant tout haut.

Les dieux égyptiens sont nés lorsque Atoum leur créateur, les nomma.

Mithra est né de voyelles et de consonnes.

Les dieux terribles sont nés du tonnerre.

Les dieux féconds sont nés de l'eau.

Les dieux magiques sont nés du rire.

Les dieux mystiques sont nés des échos lointains.

Toute création est unique. Chaque son est nouveau.

Aucun son ne peut être répété exactement de la même façon. Pas même votre nom. Chaque fois qu'on le prononce, il est différent. Et un son entendu une fois n'est pas le même qu'un son entendu deux fois. Et un son entendu avant n'est pas le même qu'un son entendu après.

Chaque son se suicide et ne revient plus jamais. Les musiciens savent cela. Aucune phrase musicale ne peut être répétée deux fois exactement de la même manière.

On ne peut connaître les sons comme on connaît les images. La vue analyse et reflète. Voir, c'est placer les choses côte à côte et les comparer (scènes, diapositives, diagrammes, images...). C'est pourquoi Aristote considérait la vue comme la principale source de la connaissance.

L'image est connaissable. L'image est un nom.

Le son est actif et générateur. Le son est un verbe. Comme toute création, le son est incomparable. Il ne peut donc y avoir aucune science du son — seulement des sensations... des intuitions... des mystères...

Dans le monde occidental, l'œil est depuis longtemps le référent de toute expérience sensorielle. Les métaphores visuelles et les systèmes de mesure prédominent. On a inventé des fictions intéressantes pour peser et mesurer les sons : alphabets, partitions musicales, sonogrammes. Mais toute le monde sait qu'on ne peut pas peser un soupir, ou compter les voix d'un chœur, ou mesurer le rire d'un enfant.

Il serait probablement exagéré de dire que dans une culture orale la science ne peut exister — la science, et particulièrement la physique, les mathématiques et les activités qui en découlent : les statistiques, la physiologie, la psychologie empirique, le dessin industriel, la démographie, les opérations bancaires, etc. — la liste est longue. Il suffit probablement de dire que dans les cultures purement orales ces activités n'apparaissent pas.

Me suis-je éloigné du sujet ?

Je disais que tout dans le monde a été créé par le son et analysé par la vue. Dieu a commencé par parler — il a vu ensuite que c'était bien ainsi.

Qu'arrive-t-il, si ce n'est pas bien ainsi ? Dieu alors détruit par le son. Le bruit tue. La Guerre. Le Déluge. L'Apocalypse.

Le bruit abolit, il transforme : le langage devient polyglotte — c'est l'histoire de Babel. Lorsque le bruit du monde devient si fort qu'il troubla les dieux jusqu'au plus profond d'eux-mêmes, alors les dieux donnèrent libre cours au Déluge *(Épopée de Gilgamesh)*.

Certains affirment que le bruit de l'apocalypse sera assourdissant (Mohammed dans le Coran ou Jean de Patmos dans le Livre de la révélation). D'autres

soutiennent que le monde s'achèvera non pas « dans un bang mais dans un gémissement ». Dans tous les cas, il se fera entendre. Car tous les grands bouleversements s'expriment par le son : la guerre, la violence, l'amour, la folie. Seule, la maladie demeure silencieuse et se prête à l'analyse.

Viens, ami, et prends place à mes côtés dans la tribune de la vie. Les places sont gratuites et le spectacle est permanent.

L'orchestre du monde est toujours en train de jouer : nous l'entendons en nous et à l'extérieur, de près et de loin.

Il n'y a pas de silence pour les vivants.

Nous sommes condamnés à écouter.

La plupart des sons que j'entends sont rattachés à des choses. Lorsque les choses sont cachées, les sons me permettent de les découvrir. J'écoute les sons à travers la forêt, au tournant du chemin, de l'autre côté de la colline.

Le son se glisse là où la vue ne parvient pas.

Le son pénètre sous la surface.

Le son va au cœur des choses.

Quand j'oublie les choses auxquelles les sons se rattachent, le monde des phénomènes disparaît. Je deviens aveugle. Je suis emporté par une sorte de volupté et l'univers devient musique.

Toute chose en ce monde a un son qui lui est propre — même les objets silencieux. Nous apprenons à connaître les objets silencieux par le son qu'ils rendent. La glace est mince, la boîte est vide, le mur est creux.

Voici un paradoxe : deux choses se touchent mais un seul son est produit. Une balle frappe un mur, une

baguette fait résonner un tambour, un archet fait vibrer une corde. Deux objets — un seul son.

Une preuve de plus que 1 plus 1 = 1.

Il est tout aussi impossible d'unir des sons sans changer leur qualité. Ainsi, le paradoxe de Zénon : « Si un boisseau de maïs qu'on renverse sur le sol produit un son, chaque grain et chaque partie de chaque grain doit produire un son similaire — et pourtant il n'en est pas ainsi. »

En acoustique, les sommes égalent les différences.

Les sons me parlent d'espaces — d'espaces petits ou grands, étroits ou vastes, à l'intérieur ou au-dehors. L'écho et la répercussion des sons me renseignent sur les surfaces et les obstacles. En m'exerçant, je peux commencer à entendre « des ombres acoustiques » à la manière des aveugles.

L'espace auditif est très différent de l'espace visuel. Nous sommes toujours au bord de l'espace visuel — nous nous penchons pour regarder à l'intérieur. Mais nous sommes toujours au centre de l'espace auditif — nous tendons l'oreille vers l'extérieur.

La conscience visuelle n'est donc pas la même que la conscience auditive. La conscience visuelle se tourne vers l'avant. La conscience auditive se tient au centre.

Je me trouve constamment au cœur de l'univers sonore.

Il me parle dans ses diverses langues.

Il me parle dans les langues des dieux.

Tous les thèmes importants de la science et des mathématiques tels qu'on les a développés en Occident sont silencieux : le continuum espace-temps de la relativité, la structure atomique de la matière, la théorie ondulatoire de la lumière. Et les instruments conçus pour l'étude de ces sujets sont, eux aussi,

silencieux : le télescope et le microscope, l'équation, le graphique et, surtout, les nombres.

Les statistiques traitent d'un monde de quantités présumé silencieux.

La philosophie traite d'un monde de phénomènes présumé silencieux.

L'économie traite d'un monde matériel supposé silencieux.

Même la religion ne traite plus que d'un Dieu devenu silencieux.

La musique occidentale aussi est née du silence. Depuis deux mille ans, elle mûrit derrière les murs.

Les murs ont tranché entre la musique et le paysage sonore. Les deux se sont séparés et sont devenus indépendants.

À l'intérieur, la musique.

À l'extérieur, la confusion.

Mais tout ce qui est ignoré finit par réapparaître. L'obscurité véhémente du paysage sonore revient à la charge et nous sommes confrontés à la pollution par le bruit.

Certains sons sont si caractéristiques qu'il suffit de les entendre une fois pour ne jamais les oublier : le hurlement d'un loup, le cri d'un huard, le sifflement d'une locomotive à vapeur, le crépitement d'une mitrailleuse.

Dans une société tournée vers le son, des sons comme ceux-ci peuvent être produits et imités dans les chansons et le langage — aussi facilement que dans une société tournée vers la vue on dessine une image ou une carte.

La société tournée vers la vue est toujours déroutée par la capacité de retenir les sons démontrée par les peuples qui n'ont pas encore atteint la phase visuelle. Le Coran, le Kalevala et l'Iliade ont tous été appris par cœur. Pourriez-vous vous en rappeler ?

L'homme « de la vue » possède des instruments qui l'aident à fixer ses souvenirs visuels (peintures, livres, photographies). Quel est donc le mécanisme qui permet de fixer le souvenir auditif ?

La répétition.

La répétition est le moyen mnémotechnique qui convient au son.

La répétition, car c'est par elle que se retient et s'éclaire le monde sonore.

La répétition, car c'est par elle que s'affirme l'histoire du monde.

La répétition n'analyse pas ; il lui suffit d'insister.

La répétition permet à celui qui écoute de participer à l'expérience, non pas en la comprenant mais en la mémorisant.

« C'est écrit, mais je vous le dis... » Et je continuerai à le dire encore et encore et encore, parce que Entendre c'est Croire.

À mesure que l'emprise visuelle et analytique sur le monde sera remplacée par l'intuition et les sensations, nous commencerons à redécouvrir le véritable accord du monde et l'harmonie exquise de toutes ces voix.

Nous trouverons le centre.

Et tout le corps alors deviendra oreille et tous les sons afflueront — ceux qui sont connus et ceux qui ne le sont pas, ceux qui sont doux, ceux qui sont tristes, ceux qui sont pressants.

La nuit, lorsque mon corps repose blanc et bleu sur mon lit, tous les sons s'accordent pour venir à moi, sans hâte étrangement confondus — depuis les plus ténus jusqu'au long crissement des montagnes. L'ouïe, alors est plus présente... et des chants me parviennent... tandis que je franchis le seuil du « pays qui aime le silence ».

# POÉSIE ET FICTION

## ALAIN BERTRAND

# Jusqu'où peut nous mener le mot éternité

moins frêle qu'en nos pensées
la vie qui surgit d'entre les pierres
tout le temps que se hérissent les mots
les êtres qui se meuvent d'entre nos syllabes
tout l'irréfutable et mince temps
que je parvienne à te dire

il n'aura pourtant pas suffi ni ne suffira
que se montre au creux des pierres
l'autre face troublante de quelque matin
ne suffira non plus qu'un vent se lève au loin
tout doit naître d'ici  tout doit naître en nos mains
les sources impuissantes n'ont pas de destin

une saison n'est rien au jeu de l'improbable
le temps de la nommer n'appartiendra qu'au feu
comment pourrais-tu être au même seuil qu'hier
ce qui déjà s'ouvrait...

nous n'échappons jamais tout à fait à l'horloge
pourquoi nous poursuivrait-il
la vraie question
  qui reste
  et qu'il faut fermement éviter de lancer
quand cessons-nous d'être l'horizon
poussés bousculés au-delà de tous les regards
il n'y a qu'un seul chant
vague seule et sans immensité
tout au long de cette ligne de fuite
l'oeil s'y appuie
mais comme de l'angle et du souci
ma famille et les autres s'y tiennent et s'y retiennent
et moi  du regard et de mes mots
je n'appelle rien d'autre que toi
l'abîme de mes tendresses

automne 1995

partout où je m'en vais
semer mon ombre à grands sillons
partout c'est-à-dire en tous ces faux recoins de l'horizon
— parce que tout est au centre et on le sait trop bien —
partout tout est au centre et rien ne nous fuit autant
qu'on le voudrait
partout et c'est pourquoi j'y vais
mon ombre ressemblera à ton ombre
et la double obscurité qui se moulera entre nous deux
à tant de choses et d'absences de choses
et la double inconsistance qui tentera de renouer nos
odorantes images de profondeur
et la double illusoire clarté issue de nous trop vite
retombée et gisant là on ne sait où
et le tant de fois doux message en écumes et ondoie-
ments de nous à nous et de toi à ce qui me précède
s'apprêtera s'apprêteront — le même est-il multiple? —
à retapisser de vert quelque longue mousse
où ne restera de tous nos savoirs d'être nous et de ne
demeurer...
que ce long allongement mobile aux lentes et interminables destinées.

automne 1995

## MADELEINE MONETTE

# Plaque tournante*

Le roman, un autre roman aurait pour lieu la ville, je ne connais bien qu'elle. Et puis la densité urbaine n'est-elle pas un ferment de fictions, sinon de littérature?

C'était fin 1991. La ville en question ne serait ni Montréal ni New York, ces pôles de mon existence qui en sont aussi les foyers simultanés. L'espace romanesque serait de nouveau une ville sans nom, mais dont la description produirait sans doute un effet new-yorkais, une impression d'amplification ou de surréalité. Ce lieu composite, qui ne restreindrait l'imagination ni de l'écriture ni de la lecture, donnerait à entrevoir quelques malaises et drames urbains, comme des failles du monde contemporain.

Je suis une enfant de la ville. J'ai grandi dans un quartier de Montréal qu'un récit intitulé *la Petite Patrie* a fait passer dans la fiction, redoublant ainsi le travail de ma mémoire, et j'habite à New York depuis plus de quinze ans, soit depuis assez longtemps pour avoir commencé à intérioriser aussi cette ville. Tantôt Montréal figure dans mes romans à l'arrière-plan, décor si certain et inévitable qu'il se passe de description, tantôt il s'impose comme un cadre subjectif,

* Ce texte est un témoignage de l'auteur sur l'écriture de son roman, *La Femme furieuse* dont vous pouvez lire un extrait, p. 135. Il a d'abord été présenté à la Rencontre québécoise internationale des écrivains, en mai 1995.

un « ici » qui tend à l'universel en disant un « moi » dans le monde, coïncide avec une sensation du lieu. Avec la distance, ma ville d'origine ne prend pas des pâleurs de vieille lettre aux plis transparents, mais acquiert plutôt la force d'une conviction sous-entendue et constante, peut-être arrêtée malheureusement à l'heure de mon départ, mais cela n'est pas si évident...

Souvent, par une belle ironie, il me semble que je suis moins inquiète de là où je viens que si je vivais à Montréal, quitté au moment d'entreprendre le premier roman. Dès le début mon écriture s'est accommodée du voyage, et elle ne cesse de retraverser la frontière américaine pour explorer ce continent, dont New York toute de nerfs et de muscles est l'un des centres vitaux. Si, dans ma position d'étrangère, je m'applique à faire exister le connu à partir de l'inconnu, le lieu d'où je parle est toujours urbain.

La ville organise mon sens de l'humanité, surtout la grande ville avec ses banlieues et ses cités ouvrières, dont la géographie sinon l'architecture réclame à grands cris l'inclusion et la tolérance, surtout la mégapole qui a l'étendue du roman et la densité de la poésie. Un œil curieux et soucieux sur d'autres villes, Los Angeles, Mexico, Marseille, Chicago... je rajuste sans cesse ma notion première d'urbanité, en ayant conscience d'observer le présent du monde. Présent intense où l'histoire accélère et le passé est un immeuble abandonné, présent bavard où les histoires personnelles prennent seules un ton de vérité, un air de lamentation ou d'insolence salutaires, présent opaque et prégnant qui pousse à la violence, parce que l'inégalité barbare est trop souvent le mode de la diversité, présent dont la puissance agitée exacerbe la fragilité du moi, pointe vers l'intériorité, vers l'art et la littérature.

Lieu de la profusion des textes, de la surenchère des discours, de la « fictionnalisation » généralisée (concept qui n'est plus que purement américain), la ville transforme aussi sans relâche mon sens de la culture,

est pour moi une façon d'éprouver le langage. D'où l'attrait des agglomérations les plus foisonnantes possibles, les plus vastes et serrées, d'où la séduction des chevauchements ethniques, des croisements de langues, des collisions pacifiques. Celle-ci, cette femme à l'affût des mises en scène et des mots qui créent le moi de l'époque, la ville l'exalte corps et tête. La consume à son insu comme une passion ou un chagrin, rien de moins. La voit éprise de ses fatigues parfois tremblantes, parfois désabusées, de danseuse restée sur la piste jusque tard dans la nuit.

Face aux scandales volatiles, aux actualités toujours moins horrifiantes que médiatiques, aux *sound bites* toujours en deça de leurs vérités officielles, face aux néons antiques et aux vidéo-clips, aux poussières de publicité numérique, aux réclames qui repeignent couche sur couche nos décors publics et intimes, mille fois plus familières que les romans comme machines à désirer, comme aiguilleurs de l'imagination, face aux produits éphémères sinon jetables de la célébrité active, autobiographies et mémoires de comparses en vue, triomphes ultimes d'une apparition à la télévision, face aux millions de tête-à-tête avec des ordinateurs, aux conversations portées par la lumière, toutes également brûlantes d'urgence mais personnellement différées, sans l'immédiateté dangereuse de la voix, face à la décharge d'informations accrocheuses et palpitantes, plus divertissantes que dans des drames inventés, face à la prolifération de signes sans gravité, à tout cela qui fait la conscience du temps, la romancière se mesure chez elle au charivari de la ville, incapable de se détourner de cette plaque tournante des discours, elle écrit à l'encontre de la rhétorique désastreuse du commerce, en dissidence d'avec le culte de l'effet, elle ne peut avoir pour but de raconter.

C'est pourquoi à l'occasion, dans sa quête littéraire éprouvée comme une folle équipée, un pari insensé rivalisant de puissance avec le silence, une

tentative ardue et téméraire, elle se sent en sympathie avec un auteur anglais du début du siècle, en se disant : « Hélas, le roman doit avoir une intrigue »...[1]

Dans le grand marché du provisoire, depuis les rues pavoisées d'enseignes se cachant les unes les autres, se suivant de plus près que des écailles, jusqu'aux savanes urbaines plantées de hauts massifs d'habitation, plaines incrustées de tessons et de déchets, ouvertes à une sèche désolation, la romancière s'immerge dans les fabrications de l'humanité, dans ses histoires communes, appréhende sa réalité tonique ou navrante. Sans s'arrêter net au pied des falaises des tours de bureaux, où la vie salariée se voue à l'économie nationale et internationale, sans contourner à des allures rassurantes d'autoroutes la déglingue des périphéries, où la ville s'anémie aussi sûrement que dans une saignée continue, où la pauvreté est si bien isolée que l'échec et le crime prennent une valeur identitaire, fierté des *gangsta rappers* comme des jeunes enfants, elle interprète les écrits toujours au présent de la civilisation, les démonte et les reconstruit pour les inscrire dans le temps, les confronte à sa propre histoire où s'établit son rapport affectif au réel, elle contribue à l'invention du roman.

Ainsi, tournée vers l'extérieur comme l'exige la ville, elle encaisse les propos intoxicants de l'heure, ceux de la vente et de la névrose électorale, de la peur coléreuse et du fanatisme, de la légèreté souveraine et de la certitude, elle tâche de voguer sur la mer des textes triomphants et mourants, qui s'annulent dans un chahut toujours d'abord publicitaire, mais elle est aussi témoin des éclats de voix inopinés, des condensés de vie spontanés et des sursauts d'une poésie têtue, qu'enclenchent les rigueurs stériles de l'instant. Graffiti florissants des bombeurs, mélodrames exercés des mendiants, autels érigés aux morts de la

1/ E.M. Forster disait, dans *Aspects of the Novel*, « *Yes—oh, dear, yes—the novel tells a story* ».

violence urbaine, où le folklore se mêle à un sacré de pacotille, plaidoyers des sans-abri hallucinés, et autres remous d'origine intime... la romancière reçoit les confidences, les points de vue brutaux ou crus, les élans de pensée sortis des murs. Sensible aux impulsions à se raconter, à inscrire sa marque ou à s'arroger le pouvoir rebelle d'un tag, pour s'opposer aux vérités prévalantes où on ne se reconnaît pas, elle sait qu'il n'y a pas d'îlots de sécurité, qu'aucun groupe ne peut s'en tirer seul, ne jouit d'une parfaite immunité. Déjà les pays se mirent dans les mégapoles, et la culture urbaine de l'Occident devient transnationale. On peut s'étonner d'entendre, sur les cinq continents, des adolescents improviser dans leur langue des raps inspirés par la rage des rues, qui ne tolère pas de mélodies, on peut s'affliger de ce que des gangs surgissent dans les réserves amérindiennes, groupes réglés sur ceux des cités distantes, dont les noms et les emblèmes, les codes ne sauraient être plus étrangers aux traditions. Mais les écrans font circuler partout les mêmes images, et l'expansion d'un capitalisme sauvage s'occupe du reste, ainsi qu'une économie mondiale en déroute.

Dans ma ville adoptive, toujours menacée de faillite sans jamais que s'arrêtent les somptueux excès, sans jamais que ralentisse le spectacle véhément des affaires, il m'arrive au fil des rues de ne plus trouver le fond de la compassion. Faisant partie du cortège, je sympathise avec les ferveurs détournées et les colères lancinantes, les penchants combatifs devenus malfaisants, je suis atteinte par l'indigence qui cause des douleurs abêtissantes, sans plus de résistances ou de réflexes parfois qu'une brutalité monstrueuse, à l'imagination tarie. Dans la dureté indifférente qui sème décombres et débris, dans les paysages mornes et malsains traversés par des éclairs de luxe ou ramassés autour de lumineux noyaux d'aisance, où s'aggravent le désarroi des services sociaux et les ratés d'une infrastructure décrépite, les assauts d'une saleté à la ténacité organique, je me sens chez moi comme dans un bain de lucidité, mais j'ose à peine

penser que tout cela participe en négatif à la vitalité de la ville, chaos qui se regénère lui-même. Si je ne prends pas mes jambes à mon cou, c'est peut-être, comme se l'explique un de mes personnages, que « ces signes de déclin me connectent avec les parties les plus ténébreuses de mon être, rendent sensibles les idées noires que je tiens le plus savamment en échec, restituent à l'humanité sa tristesse inhérente ». Pendant que la romancière donne prise à sa fascination, l'écriture explore l'imaginaire du manque, constituant aussi essentiel du roman que son incertitude.

Mais il y a plus, tant d'autres choses encore me tiennent captive, me retiennent là. Car la ville attire les solitudes d'artistes qui s'abreuvent aux œuvres les uns des autres, produisent un océan de visions mouvantes. Le monde de l'art, cette vague entité urbaine en démêlés avec l'abondance de la culture, existe au mieux comme un point chaud, une zone périlleuse où on se tient en face de soi sans excuses, où on fait place à une pensée de l'imaginaire pour s'éprouver autrement. La romancière curieuse et passionnée d'idées, mais livrée tout entière à elle-même dans la dynamique intime de l'écriture, s'expose dans la ville à d'autres trajets de la connaissance, rencontre d'autres œuvres où le présent s'ouvre sur l'histoire, où s'épaissit l'énigme du moi contemporain, sans désir de transparence. Il suffit parfois d'un tableau, d'un spectacle de danse pour qu'elle se découvre en paix avec le monde, soudain en coïncidence avec elle-même. Par ailleurs son écriture, comme les sciences qui avancent en se dépaysant, pousse des pointes dans d'autres champs que le sien, se reconsidère à l'aide de notions de la figuration, de la mise en fiction et du récit, qui lui sont étrangères.

La ville, permissive au point de donner du cran et de l'allant, est aussi un nid de plaisirs fins... mais elle contient pour moi tant d'autres textes ! à ras de terre comme à vol d'oiseau, comme dans ses sédiments de civilisation, ses strates de souvenirs. Ainsi, lorsqu'en survolant la multitude plombée des gratte-ciels de

Manhattan je vois apparaître les saillies d'une carte de microprocesseur, je pense en même temps à Henry James qui comparait l'île à une pelote surchargée d'épingles, plantées dans le noir n'importe où et n'importe comment...[2] Par bonheur, la ville est de surcroît un produit de la littérature où s'arrêtent la banalisation et la dilution du sens, où se fomente une résistance.

Des années ont passé. Le roman, un roman intitulé *la Femme furieuse*, a pour lieu la ville plutôt qu'une ville. À ma façon, je tends à particulariser sans spécifier, je m'attache à identifier sans préjugés romantiques, pourtant le point de vue narratif reste ancré, comment écrire autrement? Si le décor se limitait à New York, ville mythique capable de disputer le récit aux personnages, le réel fictif semblerait sans doute un terrain connu où tout pourrait s'expliquer. Mais dans ce roman qui m'occupe jusqu'à s'insinuer par bribes dans ce témoignage, la ville veut être l'espace vital et le milieu réfringent de l'histoire, la lumière où se révèlent ses énigmes.

Car, bien sûr, ce roman a aussi une intrigue.

**2/** Cette image est tirée de *New York Revisited*, essai publié par James en 1906 dans le *Harper's Monthly Magazine*, puis repris en 1994 par Franklin Square Press, New York.

## MADELEINE MONETTE

# Un mouchoir blanc[1]

*Le père de Juliette, une interprète de danse contemporaine, s'est enfermé en lui-même après avoir été pris en otage et séquestré par des criminels en fuite quelques années auparavant. Les ennuis de cet homme, qui habite une petite ville propre et prospère, étaient venus de la métropole.*

Deux hommes qui tournaient dans les portes à tambour des prisons, souvent arrêtés puis acquittés, condamnés puis relâchés pour conduite exemplaire, [...] avaient débarqué un soir dans une épicerie de quartier pour en vider la caisse, à l'heure où une jeune Antillaise était normalement seule derrière le comptoir.

Tenant deux fusils de chasse à canons sciés, ils étaient plâtrés de crack et frénétiques à tout casser. L'esprit dispersé aux quatre coins du magasin, ils avaient commencé à rafler le contenu du tiroir-caisse en immobilisant la vendeuse, dont la beauté et la peur n'avaient pas tardé à les allumer, tandis qu'elle se débattait et ruait dans leur étreinte. Avec leur

1/ Extrait de la *Femme furieuse*, roman à paraître.

artillerie, ils auraient pu la tenir en respect sans la toucher, mais son corps récalcitrant et frémissant leur était irrésistible. Seins tordus comme des chiffons, entrecuisse fouetté à coups de genoux, râles d'effort explosant dans la gorge, allez prends ! dessous fouillés avec des mains de bois, la caméra de sécurité avait tout filmé jusque-là, y compris les regards rageurs et répugnés de la femme, ses cris de détresse éteints, ratés perçants de l'être surnageant dans sa frayeur, puis plus rien que le gris neigeux d'une pellicule vierge. Tandis que la bouche grandissante d'un des canons avait avalé l'écran, une cartouche avait fait sauter l'objectif, bouquet infini de plombs et poussière de débris, on ne plaisantait pas avec un fusil de chasse. Il fallait donc deviner la suite.

Bientôt, les types avaient eu aussi envie de partir avec elle qu'avec la caisse. Ils avaient eu beau faire vite, battre même leurs pensées en vitesse au cœur de la bousculade, ils s'engluaient déjà dans une éternité où des clients pouvaient survenir à tout moment, troubler leur petite fête pour un paquet de cigarettes, un carton de lait. Pendant que l'un faisait le guet, l'autre avait entraîné la femme avec lui, en logeant la pointe d'un fusil sous son aisselle. Il avait replié son autre bras sur ses reins, pour la faire avancer vers leur camionnette malgré ses pas rebelles, qui s'empêtraient dès qu'elle se cabrait ou s'affaissait. Un garçon oublié dans l'obscurité d'une voiture, par sa mère qui faisait son dernier ménage de la journée, avait été témoin de la sortie du magasin. En se ramassant contre la portière, masse d'ombre quelconque sous la vitre, il avait entendu des grommellements à propos d'une lionne qui faisait bander, puis avait vu le trio s'empiler en désordre dans le fourgon, et le véhicule bondir en zigzag sur la chaussée, se faufiler dangereusement entre les poids morts de la circulation. Bien sûr, ces types aimaient qu'une femme eût des griffes pour les lui faire rentrer, songeait Juliette, eût du courage pour le lui faire payer. Tant d'hommes apprenaient la dureté, que cela les fît ou non souffrir, que cela leur parût ou non odieux...

La camionnette avait enfilé plusieurs voies rapides pour quitter la région métropolitaine, traversé des banlieues sans fin et bifurqué souvent au cas où un témoin inaperçu aurait fourni un signalement à la police, puis avait emprunté des routes de campagne de plus en plus étroites et mal éclairées, avant de s'arrêter à l'entrée d'un sentier feuillu. Ce qu'ils avaient fait subir à leur prisonnière, en s'acharnant sur son corps d'ambre lustré par une lumière de lune, [...] on n'avait pu le reconstituer qu'avec une demi-certitude, car après en avoir fini avec elle, ils avaient fait basculer sa dépouille encore animée d'un faible souffle dans un fossé à sec, l'avaient inondée d'essence et avaient allumé le brasier, elle était en si mauvais état, ils avaient cru n'avoir rien d'autre à faire que de l'achever, toutefois Juliette s'obligeait à imaginer le détail des supplices, pour cette femme et pour toutes les autres, elle gardait sa conscience à vif en se demandant comment on pourrait rééduquer les garçons, apaiser les angoisses sexuelles qui poussaient à de telles cruautés, réinterpréter les perversions.

Deux hasards avaient quand même permis de recréer certains faits, d'abord ce nuage qui avait crevé au-dessus de la région et ralenti la combustion, noyé les chairs fumantes dans une boue de cendre, préservé les restes délicats, ensuite ce lambeau de slip qui était resté accroché à un buisson épineux, sans doute dans une bousculade de précautions, petit mouchoir blanc de fin des hostilités, jusqu'à ce qu'un employé de la voirie fût attiré par l'éclat de dentelles sous cette voûte verdoyante, dans cet écrin d'effluves étranges, étonné du sol frais remué et de la végétation couchée qui ne pouvaient attester que d'une bagarre, puis assez inspiré pour aller regarder dans le fossé où gisait une enveloppe de peau carbonisée, dans la position impossible où elle s'était affaissée.

## MADELAINE MARIN

# Feu vert

Ma sœur cadette joue au ballon. Elle le lance à répétition au hasard. Au dos on tempête. On grommelle feu aux joues. Elle le tambourine maintenant contre les murs de la maison. Et le ballon rebondit sur un clou. Tombe en chute libre. Seule l'aînée réagit. Elle court à toutes jambes en direction de la bonne. Elle me rend coupable du désastre. Mais je ne jouais pas au ballon. La bonne me sermonne. J'ai beau dire que non. Elle est sourde ! Je demande alors à la cadette de dire la vérité. Elle nie de sa moue boudeuse avoir percé son beau ballon rouge. J'ai une rage au cœur.

J'entre alors en douce dans la maison. Attrape mon chandail long comme une robe. Je vais dans les bois de la colline. Rue la terre noire. J'y fais aussi des spirales. Une chaîne de récits à plusieurs têtes sombrent dans mon petit caillou. Aujourd'hui la mer est bleu-vert. Pourtant j'ai déjà fugué... Siffle ce petit vent du large. Demain il fera mauvais. Autour je promène ma lumière de poche. Déjà il fait froid. Je tremble comme une feuille. Le soir, cet imposteur, me tombe dessus.

J'entends des voix. Elles se rapprochent. Je souffle à peine. La bonne passe devant. Elle pleure. « Ici », dis-je. La bonne me supplie de rentrer à la maison. J'aurai un beau ballon tout neuf à moi tout neuf un beau ballon à moi. « Ailleurs j'habiterai ! »

On entre. On chuchote. Mes sept sœurs rêvent. Je ne partagerai pas mon lit avec la cadette. En attendant je dors sur un matelas mousse dans le passage.

Au point du jour, valise en main, je pars chez v.v.

Je traverse enfin la route 132. J'estiverai chez la veille voisine.

v.v. me montre ma chambre.

Puis je descends à la cuisine. Elle est plutôt jolie. Un petit carré ouvre sur un grand carré. De belles fenêtres courent sur les murs. Celle au-dessus d'un évier donne à voir la mer. Il s'appareille avec étrangeté à une grosse chaloupe de porcelaine blanche. Des armoires hautes comme des cargos surplombent cette cuisine portuaire. Ce comptoir est un quai. J'y guette la marée. De petits bateaux vont.

Mon père est encore à l'hôpital.

Matin-soir je fais 33 milles dans un vieil autobus jaune. Un chauffeur avec képi nous pilote. On le surnomme « haddock ». Enfin j'étudie comme externe.

J'hivernerai chez v.v.

Aujourd'hui je suis en retard. Je cours pour rattraper ce mastodonte. Et boutonne ma blouse en route. Vite mon front à la vitre je colle. Suis la mer vert-de-grisée. J'ai un atterrissage forcé : on est parqué dans la cour du couvent. Aussitôt on nous bourre le crâne. J'ai des fourmis partout. Quoi me pique ? Tourne la parementure de ma jupe. Mon épingle de sûreté est détachée. La religieuse enseignante m'autorise à aller aux toilettes.

J'ai perdu... Je cherche... J'oublie presque de retourner en classe. La religieuse s'inquiète de mon état de santé. Elle m'offre un lit à l'infirmerie.

« Ça va ! »

Volontiers je me déguiserais en Don Quichotte de la Mancha pour attaquer sur-le-champ les aiguilles des horloges. La cloche sonne à midi.

Au comptoir d'une binerie, à côté de mon amie, je subis un interrogatoire. Ici un bruit de vaisselle roule. J'avoue, j'ai perdu... les deux clés de mon journal intime. OUI ! AVEC MES INITIALES DESSUS !

Je n'ai pas faim elle non plus. Mon amie sait tout de mon journal. Tout ! Rembrunies nous allons à pas raccourcis dans la cour du couvent.

En classe je récite machinalement la fable *Le Chien et le Loup*. On m'arrête avant la fin... on sait je sais.

Je suis la première à embarquer dans l'autobus jaune. Je joue avec une pomme verte. Elle m'échappe... et court sur le tapis noir. À nouveau elle roule vers moi. Je l'arrête tout de suite.

Je rumine en grand. Si v.v. les trouve...? la verte jeunesse va se faire sonner les cloches. Puis je traverse la 132.

v.v. polit son poêle. Avec lenteur je monte marche après marche. J'entre dans ma chambre. Ma porte claque aux vents. Mon journal gît sur mon lit en friche. Une photo de femme âgée, inconnue, marque la page de mon journal où j'évoque ces heures passées à embrasser mon amie sur la bouche.

On frappe à ma porte. Je suis sur mes gardes. v.v. a une petite boîte dans sa main. Elle me raconte un secret. Bouche bée j'écoute. v.v. quitte illico.

Feu vert

Une jolie broche en forme de cœur brille dans cette petite boîte. Dare-dare je griffonne quelques mots dans mon journal. Puis m'allonge pour reprendre mes esprits. Quoi me pique ?

Tout revole.

Et je cueille dans les fleurs du prélart mes deux clés de journal avec mes initiales dessus.

Je fais un souhait. Mon journal n'est plus un journal. Il est un quai. Et la lune monte, ronde.

# DOCUMENTS

PAUL-GUY DUHAMEL

# L'imaginaire alimentaire québécois

L'alimentation, au-delà de la nécessité biologique, est une pratique culturelle au même titre que les arts et les sciences. Elle peut, elle aussi, être vue comme une pratique émancipatoire qui s'adresse au sujet et à sa collectivité.

## L'alimentation comme culture

L'existence de nos sociétés, et donc de nos différentes cultures, relève entre autres de la maîtrise des nombreuses ressources alimentaires et de leur redistribution. C'est le développement de l'agriculture qui a permis aux premières communautés de connaître un accroissement démographique durable.

Certains anthropologues, dont Richards, ont même suggéré que l'alimentation « détermine, plus que toute autre fonction physiologique, la nature des regroupements sociaux et la forme que prennent leurs activités ».[1] En ce sens, « en tant que processus biologique, la nutrition est plus fondamentale que la sexualité ».[2] On peut partager ou non cette dernière

**1/** A.I. Richards, *Hunger and Work in a Savage Tribe*, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1948 (1932).

**2/** *Idem.*

opinion, mais nos cultures sont plus marquées par l'alimentation que nous pourrions le croire. L'alimentation joue un rôle capital dans nos différentes cultures. Chaque événement important de notre existence est immanquablement marqué par la nourriture et son partage. Certains anthropologues affirment que par maîtrise de la production alimentaire, les premiers humains ont disposé de plus de temps libre, donnant ainsi lieu aux premières réalisations artistiques. Celles-ci sont peu à peu devenues l'expression la plus tangible de la culture.

## L'alimentation et la communauté

La survie humaine étant tributaire des richesses alimentaires du milieu, les premiers regroupements humains devaient se déplacer d'un endroit où ces ressources étaient devenues rares, à un nouveau où elles étaient plus abondantes. L'humanité était alors à la merci de son environnement. C'est la maîtrise de l'agriculture et l'évolution des connaissances s'y rattachant qui a permis la sédentarisation.

L'agriculture permet à l'humanité de contrôler ses ressources alimentaires et, par conséquent, sa propre existence. Mais son rôle ne s'arrête pas là. Les premières communautés, se sont développées au sein de vallées et de plaines fertiles. La production agricole est liée à la notion de surplus et éventuellement à celle d'échanges d'ordre économique. L'influence de l'alimentation va bien au delà de ces faits. La sédentarisation découlant de l'agriculture amène la stratification des premières sociétés, la création du militarisme (afin de protéger la production alimentaire ou pour en convoiter une et accéder à l'abondance) et l'apparition du droit et des premiers alphabets. Ultimement, la maîtrise de l'agriculture met en place les conditions essentielles et nécessaires à la création de l'État.

Si l'influence de l'alimentation sur nos cultures est aujourd'hui occultée, c'est qu'elle constitue le fait

social le plus « naturalisé » (au sens des *cultural studies*, la « naturalisation » fait référence à un code si bien intégré à la réalité sociale, qu'il semble naturel) au monde et que, de plus, le fait de s'alimenter nous est tellement intime que nous en négligeons l'importance réelle. Selon plusieurs personnes, l'avènement de la banlieue nord-américaine et le développement de la ville en anneau (« trou de beigne ») sont imputables à l'usage généralisé de l'automobile, mais il existe un autre facteur, apparu dans le premier quart de ce siècle également, dont il nous faut reconnaître l'importance capitale : l'invention du réfrigérateur. Cette technologie a permis à tous de s'éloigner des sources d'alimentation. C'est grâce au réfrigérateur qu'a pu naître le supermarché, condition essentielle à la naissance des banlieues.

## L'alimentation et le sujet

L'antropologue Peter Farb, souligne que « les caractéristiques culturelles, les institutions sociales, les histoires nationales et les attitudes individuelles ne peuvent être parfaitement comprises si elles ne sont pas reliées aux différentes coutumes alimentaires et à leurs particularités ».[3] Claude Fischler, lui, indique, au tout début de son ouvrage intitulé *L'Homnivore*, qu'il n'y a rien de plus vital et d'aussi intime que de manger. « En incorporant les aliments, nous les faisons accéder au comble de l'intériorité. C'est bien ce qu'entend la sagesse des nations lorsqu'elle dit que nous sommes ce que nous mangeons ; à tout le moins, ce que nous mangeons devient nous-même ».[4] C'est ce que dit aussi la formule allemande *Man ist was Man isst*, on est ce que l'on mange.

L'acte d'incorporation dépasse la simple notion de l'intégration au corps de substances destinées à

**3/** P. Farb, G. Armalegos, *Anthropologie des coutumes alimentaires*, Éditions Denoël, 1980.

**4/** Claude Fischler, *L'Homnivore*, Odile Jacob, collection Point, 1993, p. 11.

l'alimenter. « L'incorporation fonde l'identité »[5] tant individuelle que collective. Du coup, elle marque l'altérité. L'alimentation et la cuisine sont des éléments essentiels du sentiment collectif d'appartenance. « Les hommes marquent leur appartenance à une culture ou un groupe quelconque par l'affirmation de leur spécificité alimentaire ou, ce qui revient au même, par la définition de l'altérité, de la différence des autres. Les classifications, les pratiques et les représentations qui caractérisent une cuisine incorporent l'individu au groupe, situent l'ensemble par rapport à l'univers et l'y incorporent à son tour. »[6] Les traditions culinaires sont des affirmations vivantes et réelles des différences qui existent entre les nombreuses communautés ethniques elles-mêmes.

Fonction biologique vitale, l'alimentation « est en même temps une fonction sociale essentielle. Les sciences humaines, depuis longtemps, ont insisté sur le fait que l'alimentation comporte une dimension imaginaire, symbolique et sociale. C'est un lieu commun... un tissu d'évocations, de connotations et de significations qui vont de la diététique à la poétique en passant par le « standing » et la festivité ».[7] « Parce que l'acte d'incorporation répond à des enjeux à la fois proprement vitaux et symboliques, il s'y associe une réelle et profonde anxiété, une gravité fondamentale ».[8]

## L'origine de la norme alimentaire

De tout temps, l'alimentation a été codifiée. Le plus bel exemple auquel on puisse penser en est celui du peuple juif. Son alimentation est régie par un code bien particulier, le Kashrut. On y indique ce qui est comestible ou non, la façon d'abattre le bétail, de transformer les ressources alimentaires, de les pré-

**5/** *Idem*, p. 66.
**6/** *Ibid.*, p. 69.
**7/** *Ibid.*, p. 12-13.
**8/** *Ibid.*, p. 69.

parer et de les servir. Cette pratique de la norme fonde l'identité et crée l'altérité car, en spécifiant un ordre qui garantit la pureté de la nourriture, ce code introduit « la différence entre le juif et le non-juif qui est marquée par une cassure entre les animaux dont il peut se nourrir, et les autres. La nourriture de Moïse est une coupure dans le vaste monde des animaux symbolisant la différence entre les Hébreux, peuple de Dieu, et les autres peuples ».[9]

Ce type de pratique n'est pas particulier aux juifs. On le retrouve également chez les musulmans et les hindouistes. Dans ce dernier cas, chaque caste possède son code alimentaire, les intouchables ayant droit de manger tout ce qui leur tombe sous la main, alors que les castes dites supérieures se limitent à une alimentation d'inspiration végétarienne très ritualisée. Les nations chrétiennes n'échappent pas non plus à ce type de pratique.

Il existe selon Claude Fischler deux types de code alimentaire dans le monde chrétien. Le premier, d'inspiration traditionnelle, donc catholique et orthodoxe, possède un caractère très méditerranéen. La table, le repas, constitue un lieu de partage et de célébration de la vie. Cependant, avec la montée des nationalismes en Europe au cours du XIX$^{e}$ siècle, on a assisté à la division du pouvoir religieux et du pouvoir étatique. Depuis, la tradition catholique est passée d'une célébration de la vie à une fermeture aux autres, et à l'apologie de la rédemption et de la pauvreté. Il s'agit, dans une certaine mesure, d'une forme de rapprochement avec le deuxième ordre de codification alimentaire.

Le deuxième type de code alimentaire s'inspire du protestantisme et du monde de vie nord-européen. Il se caractérise par une exaltation de l'ascétisme et exclut toute compromission, tout excès et tout superflu.

---

**9/** Jean-Marie Bourre, *La Diététique du cerveau*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1990, p. 36.

La façon dont on perçoit la table ici se traduit très bien par le proverbe « manger pour vivre et non pas vivre pour manger ». La tradition alimentaire québécoise, à notre avis, relève de ces deux ordres.

## La nouvelle norme

Le XIX^e^ siècle ne se caractérise pas seulement par la montée des nationalismes et par la division des pouvoirs étatiques et religieux (au Québec, cette division n'est survenue qu'au cours des années 1960, lors de la Révolution tranquille). On assiste, à la même époque, à la révolution industrielle de même qu'à l'incroyable essor des sciences pures et appliquées et des sciences humaines.

On voit alors apparaître un nouvel ordre, issu du capitalisme naissant, du nouveau pouvoir national et de la science. L'ordre déjà en place cherchait à différencier les groupes de gens, à incorporer une structure et un ordre de valeurs bien particuliers. Le nouvel ordre semble *a priori* très différent. On s'intéressait auparavant à l'âme des gens ; on s'intéressera dorénavant à leur corps. C'est la naissance — ou la renaissance — de l'être matériel dans l'humain.

On assiste à une révolution progressive de l'apparence physique, de ce que doit être la santé dans le nouvel ordre social. L'origine du mot embonpoint en est un bel exemple. Il signifie *bon état* et c'est exactement le sens qu'il avait au siècle dernier et au début du nôtre. À l'époque, la richesse et le bien-être se mesuraient par la quantité de capital amassé, mais aussi par le tour de taille. En fait, ce dernier constituait un signe de respectabilité. Les grandes œuvres picturales de l'époque le montrent bien : les femmes y sont rondelettes et les hommes bedonnants. « Dans sa *Physiologie du goût,* Brillat-Savarin considère la maigreur comme la pire des disgrâces pour une femme (elle est moins grave pour un homme, car elle ne diminue guère sa force et sa vigueur) : l'état le

plus agréable est ce qu'il nomme plaisamment "l'embonpoint classique" ».[10]

La mécanisation du travail a permis aux classes supérieures, hommes et femmes, de disposer de plus de temps pour les loisirs et les activités sportives. Le corps s'est peu à peu transformé et adapté à ces nouvelles activités. En parallèle, la médecine a découvert que les tissus adipeux étaient inutiles. Puis le coup de grâce porté aux vertus de l'*embonpoint* est certainement venu des firmes d'assurance vie : en 1951, la Metropolitan Life a démontré que la longévité était inversement proportionnelle au poids corporel. L'obésité est ainsi devenue l'ennemi numéro un. Depuis ce temps, les chercheurs ont lié l'excès de poids et le cholestérol sanguin élevé à de nombreux problèmes de santé, tels le diabète et le cancer, ainsi que les maladies cardiovasculaires. Même s'il est aujourd'hui notoire que les tissus adipeux jouent un rôle physiologique important dans le maintien de la santé, qu'il existe différents types d'obésité et que tous ne sont pas nuisibles à la santé, le mot *embonpoint* signifie aujourd'hui le contraire de ce qu'il signifiait autrefois.

## Première notion : le champ selon Bourdieu

Dans une entrevue accordée à Karl-Otto Maue, pour la *Norddeutschen Rundfunk*, Pierre Bourdieu décrit ainsi le champ : « un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes qui visent à transformer ou à conserver le rapport de force établi : chacun des agents engage la force (le capital) qu'il a acquise par des luttes antérieures dans des stratégies qui dépendent, dans leur orientation, de sa position dans le rapport de force, c'est-à-dire dans son capital spécifique. » On peut également voir le champ comme des « espaces chroniques structurés dont les propriétés dépendent de leur position dans ces

**10/** Claude Fischler, *op. cit.*, p. 314.

espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants ».[11]

« L'analyse des structures objectives du champ est inséparable de l'analyse de la genèse, en liens avec la biologie des individus, des structures mentales des individus, structures qui seraient, jusqu'à un certain point, le fruit de l'incorporation des structures sociales ».[12] Le champ ne serait que l'histoire faite chose, mais tout comme l'histoire, le champ est dynamique. Il prend de nouvelles formes au cours des événements qui feront ou non l'histoire, de même qu'avec l'arrivée de nouveaux acteurs.

Il existe trois lois générales qui permettent au champ de fonctionner de manière invariante. La première porte sur les enjeux du champ. Ce dernier « se définit entre autres choses en définissant des enjeux et des intérêts spécifiques, qui sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts propres à d'autres champs et qui ne sont pas perçus de quelqu'un qui n'a pas été construit pour entrer dans ce champ ».[13] Cela suppose donc qu'il n'est pas possible de prendre position au sujet d'un champ sans déjà s'y trouver.

La seconde loi porte sur les gens engagés dans un champ donné. Ces derniers doivent posséder un certain nombre d'intérêts communs fondamentaux, « à savoir tout ce qui est lié à l'existence même du champ : de là une complicité objective qui est sous-jacente à tous les antagonistes ».[14] Ainsi, « nul ne serait plus lié à la tradition propre du champ, jusque dans l'intention de la subvertir, que les artistes d'avant-garde qui(...) doivent inévitablement se situer par rapport à toutes les tentatives antérieures de dépassement qui se sont passées dans l'histoire de ce

---

**11/** A. Accardo, P. Corcuff, *La Sociologie de Bourdieu*, Bordeaux, Le Mascaret, 1986, p. 72.
**12/** Pierre Bourdieu, *In Other Words : Essays Towards a Reflexive Sociology*, Stanford University Press, Stanford, California, 1990, p. 14.
**13/** Accardo et Corcuff, *idem*, p. 72.
**14/** *Ibid.*, p. 73.

champ ».[15] Pour Bourdieu (1990), par exemple, les positions de Marx, de Weber et de Durkheim, généralement présentées comme étant opposées, ne montrent en fait que les facettes différentes d'une même sociologie. Selon lui, elles se complètent et ne s'affrontent pas.

La dernière loi indique que le champ est un produit historique original qui engendre ses propres intérêts, ce qui constitue la condition primordiale à son existence et à son fonctionnement. Le champ représente un espace relativement autonome qui obéit à ses propres lois et qui est en mesure de susciter lui-même la forme d'intérêt qui lui est unique.[16]

## Deuxième notion : le capital

À première vue, la notion de capital culturel semble très simple. C'est « un avoir devenu être, une propriété faite corps, devenus partie intégrante de la "personne", un habitus ».[17] « La plupart des propriétés du capital culturel peuvent se déduire du fait que, dans son état fondamental, il est lié au corps et suppose l'incorporation »[18], ce qui suppose un travail d'inculcation et d'assimilation qui « coûte du temps qui doit être investi personnellement par l'investisseur ».[19] Selon ces mêmes auteurs, il existe trois « états » du capital culturel.

Le premier, *l'état incorporé,* prend la forme de dispositions durables dans l'organisme ; le second, *l'état objectivé,* est transmissible, s'accumule et possède un caractère matériel sous la forme de biens culturels « qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques

---

**15/** Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art,* les Éditions du Seuil, Paris, p. 413.
**16/** Pierre Bourdieu, *In Other Words, op.cit.,* p. 88.
**17/** Accardo et Corcuff, *ibid.,* p. 78.
**18/** *Ibid.,* p. 77.
**19/** *Ibid.,* p. 78.

etc. »[20] ; la dernière forme, *l'état institutionnalisé,* confère au capital culturel une garantie de ses propriétés originales.

On peut établir certaines analogies entre le champ de la culture et le capital alimentaire. Tout comme la culture, l'alimentation est liée au corps et suppose l'incorporation qui, à son tour, suppose un travail d'inculcation et d'assimilation. De plus, le capital alimentaire semble obéir aux trois règles de base du champ culturel. Tout d'abord, l'alimentation prend la forme de dispositions durables dans l'organisme (ex. : le nombre de repas par jour, la construction et l'ordre de présentation d'un menu, etc.), preuve de l'existence d'un état incorporé. L'alimentation et les connaissances qui s'y rattachent sont transmissibles et possèdent un caractère matériel sous la forme de biens, preuve de l'existence d'un état objectivé. Enfin, ses propriétés originelles sont garanties par une multitude de regroupements officiels tant gouvernementaux (organismes fédéraux et provinciaux) que professionnels (diverses corporations professionnelles et autres regroupements du genre) et industriels (y compris les différents bureaux de commercialisation), preuve de l'existence d'un état institutionnalisé.

En établissant un parallèle entre le capital social et le capital alimentaire, on constate que ce dernier est constitué, tout comme le modèle social, de réseaux durables de relations plus ou moins institutionnalisées d'inter-connaissances et d'inter-reconnaissance. De plus, malgré une très longue histoire, il n'est pas permanent. Il a certes changé, il s'est transformé, mais il n'est surtout pas statique. Comme nous l'avons vu précédemment, il découle directement du travail d'instauration et d'entretien (programmes d'études dans les différents domaines de l'alimentation tels que la cuisine, la médecine et le diététique) nécessaire à la production et à la reproduction de

**20/** *Ibid.*, p. 76-77.

liaisons durables et utiles, en vue de profits matériels ou symboliques. Chaque membre du groupe se trouve ainsi institué en gardien des limites du groupe. Ainsi, peu importe son titre officiel, chaque intervenant en alimentation représente une limite du groupe et en est garant.

Finalement, tout comme pour le capital symbolique, le capital alimentaire repose, lui aussi, sur les principes de la connaissance et de la reconnaissance de l'honneur, de la réputation et du prestige. La multitude de titres professionnels et de privilèges légaux qui s'y rattachent (de boucher à docteur), la grande variété de distinctions accordées au mérite : nomination du « scientifique de l'année », attribution d'« étoiles » aux établissements de restauration, etc.) de même que la reconnaissance et le prestige qui sont reconnus à l'épicerie modèle, le chef de l'année, la découverte culinaire de l'année, etc. le prouvent bien.

À juste titre et pour les raisons énoncées précédemment, l'alimentation constitue en soi un capital. L'alimentation s'inscrit donc dans un *champ* en devenant une force acquise par des luttes antérieures et par des stratégies, dont l'enjeu serait la transmission et l'accumulation de capital alimentaire.

## Peut-on parler de champ alimentaire ?

On peut maintenant présumer qu'il existe un champ alimentaire, puisqu'il existe un capital alimentaire. Cependant, le capital n'est pas ici seul en cause.

Tout comme le champ littéraire, le champ alimentaire peut être perçu comme un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes qui visent à conserver ou à transformer le rapport de force établi, où se trouvent des espaces structurés dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces. De fait, on retrouve au sein du champ

alimentaire un net rapport de force entre différents acteurs/institutions qui s'affrontent dans le but de conserver ou de transformer le rapport de force déjà en place. Ainsi, on trouve, au cœur du champ alimentaire, les sciences de la nutrition humaine comme la diététique, mais aussi, notamment, la médecine, les syndicats de producteurs agricoles, les écoles de cuisine et les différentes écoles de pensée du domaine des médecines douces. Le champ alimentaire fait donc preuve d'un très grand dynamisme et change de forme au fur et à mesure que son histoire se déroule. Le but de ce champ serait l'incorporation des structures sociales dans les structures mentales des individus.

Cela dit, le champ alimentaire suit-il les trois règles générales énoncées plus tôt? La première règle stipule qu'il doit exister un ou des enjeux et des intérêts spécifiques qui ne sont évidents que pour ceux et celles qui œuvrent dans ce champ. Or, l'incorporation crée l'altérité, qui constitue — ou a déjà constitué par le passé — un enjeu majeur dans le cadre des différentes religions, en ce qui a trait à la création de règles et de pratiques alimentaires nécessairement différentielles. Mais l'enjeu ne s'arrête pas seulement à l'identité, même si celle-ci constitue un élément capital.

L'enjeu se situe également dans la reproduction des rapports de production. Cela s'observe, selon Bourdieu, dans l'idée même de goût, qui serait typiquement bourgeoise « puisqu'elle suppose une liberté absolue au choix et ne peut concevoir les paradoxes du goût de nécessité »[21]. Par goût de nécessité, il se réfère au contenu de préférences qui sont déterminées par les rapports de production. Ainsi, les ouvriers et les paysans optent pour des aliments économiques et plus nourrissants (pas

**21/** Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, éditions de Minuit, Paris, 1979.

nécessairement nutritifs), alors que les classes dominantes optent pour des aliments plus raffinés, plus distinctifs. Pour Fischler, la famille joue un rôle fondamental en ce qui concerne la transmission et la genèse des goûts alimentaires. Avec la désintégration de la cellule familiale et l'avènement des familles reconstituées, on peut faire l'hypothèse que cette transmission n'a plus lieu de manière aussi systématique qu'avant. Or, la tentation d'intervenir directement dans l'alimentation du sujet devient importante, car l'alimentation comblerait le nouveau vide social (que personne n'a encore prouvé) tout en assurant la conservation du rapport de force déjà existant.

Enfin, l'enjeu se situe par rapport au corps et aux sujets. Par le goût, il se produirait une intériorisation des règles et des normes, et donc une certaine maîtrise du corps lui-même. Cela s'observe par la quête de la santé telle que nous la connaissons aujourd'hui et par la responsabilisation des citoyens. L'enjeu est donc considérable et tout à fait fondamental en ce qui concerne l'existence de notre démocratie sociale.

La seconde loi précise qu'il doit exister des acteurs ayant des intérêts fondamentaux en commun. Les acteurs du champ alimentaire sont fort nombreux et très diversifiés. Leurs différentes positions démontrent l'existence d'une complicité objective qui serait sous-jacente à tous. Ainsi, on retrouve dans ce champ les cuisiniers, les diététistes/nutritionnistes (spécialistes de l'alimentation selon le code des professions du Québec), les médecins, les naturopathes, etc. L'ensemble de leurs apports forme donc une partie essentielle à l'existence du champ.

La dernière loi stipule que le champ est un produit historique original qui génère ses propres conditions d'existence. Or encore une fois, il apparaît hors de tout doute qu'il existe une histoire de l'alimentation, comportant des intérêts qui lui sont propres et uniques.

Cette courte analyse nous permet de conclure qu'il existe un champ alimentaire tout à fait original et complémentaire aux différents autres champs qui composent le monde social. Le champ alimentaire apparaît comme un lieu où il ne peut exister de consensus puisqu'il y a lutte. Croire à l'existence d'un consensus viendrait du fait que les acteurs prétendent tous agir au nom de l'intérêt supérieur des sujets de ce champ.

## Et l'habitus dans tout cela ?

Si la notion de champ est, si l'on peut dire, extérieure à l'individu, la notion d'habitus concerne directement le sujet et la façon dont il agit et interagit avec le champ, la façon dont il affecte le champ et est affecté par lui. Cette notion d'habitus est le produit de l'intériorisation des structures du monde social. Bourdieu la présente comme « les structures mentales à travers lesquelles ils [les agents des champs] appréhendent le monde social »[22]. Tout comme le champ, l'habitus est produit par l'histoire en même temps qu'il en est arraché. Il s'agit d'une forme d'intériorisation de l'extériorité).

Claude Fischler décrit l'habitus comme les pratiques et les représentations qui ne changent pas (ou peu) dans leur contenu. Par contre, les individus peuvent changer ou chercher à changer de statut social. Pour Bourdieu, le changement ne serait en somme qu'un mouvement permanent qui caractérise de l'intérieur le haut de la hiérarchie sociale. « La compétition des fractions ascendantes et dominantes ne remet pas en cause la structure dans son ensemble »[23].

En ce qui concerne l'alimentation, il y aurait une forme de course sociale qui se caractérise, selon les termes de Bourdieu, soit par la prétention (« qualité

**22/** Pierre Bourdieu, *Les Choses dites*, Les éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 155.
**23/** Claude Fischler, *l'Homnivore, op. cit.*, p. 176.

franchement négative qu'il faut rabattre »[24]) soit par la distinction (« accorder aux qualités dominées le respect qu'elles s'attirent en s'acceptant comme telles »[25]). Il prend pour exemple la consommation de scotch en France. Le scotch aurait fait son entrée dans l'Hexagone après la Deuxième Guerre mondiale, dans la foulée de son omniprésence dans le cinéma américain. Cependant, cette boisson s'étant finalement retrouvée dans toutes les classes, les consommateurs du sommet de la hiérarchie ont porté leur choix vers des variétés de plus en plus spécifiques, différenciées, et rares.

## L'imaginaire alimentaire

L'imaginaire social selon Castoriadis peut-il être mis en parallèle avec la notion d'habitus chez Bourdieu ?

La différence majeure entre Bourdieu et Castoriadis réside dans l'utilisation du sujet. Bourdieu tente de le situer en fonction d'un champ et de son habitus alors que Castoriadis s'intéresse à la façon dont le sujet produit du sens et à quoi il se réfère. L'approche de ce dernier est essentiellement orientée vers l'autonomie et la liberté du sujet. Il n'existerait donc pas de vérité donnée. Dans le domaine de l'alimentation, Bourdieu met en place les différents joueurs et explique la dynamique existant entre eux, et Castoriadis cherche pour sa part à connaître la façon dont se forme l'imaginaire dans un tel ensemble.

D'entrée de jeu, Castoriadis annonce qu'il est impossible de saisir l'imaginaire social dans son ensemble à cause de la polysémie. « C'est que dans le cas de l'imaginaire, le signifié auquel renvoie le signifiant est presque insaisissable comme tel, et

**24/** A. Accardo et P. Corcuff, *La Sociologie de Bourdieu*, *op. cit.*, p. 62.
**25/** *Idem*, même page.

par définition son « mode d'être » est un « mode de non-être »[26].

La théorie de Castoriadis se caractérise par une première notion : l'imaginaire radical. Il s'agit de la capacité de l'humanité à créer des choses outrepassant le réel. Cette capacité se manifeste autant du côté des individus (imagination radicale) que de celui des sociétés (imaginaire social). Ce dernier possède deux facettes ; la première est dynamique et la seconde, déterminée par la logique biologique et par l'inconscient, est plutôt conservatrice. Fischler et Rozin font d'ailleurs référence à une qualité biologique, à une logique biologique relativement rare dans l'environnement, et qui caractérise l'organisme humain. Celui-ci possède en effet une extraordinaire capacité physiologique de digérer et de métaboliser des aliments tant d'origine animale que végétale. Cette particularité est « fondatrice d'un ordre physiologique, comportemental et cognitif »[27].

Le fait d'être omnivore engendre un paradoxe fondamental. D'une part, cela signifie l'autonomie, la liberté et l'adaptabilité : l'être humain peut ingérer une vaste variété de produits alimentaires sans aucun problème de digestion ; d'autre part, cette formidable liberté s'accompagne d'une contrainte tout aussi formidable : afin de subvenir à tous ses besoins nutritionnels, l'humain est condamné à ingérer une grande variété d'aliments ; pour lui, il n'existe aucun aliment complet.

Cette contradiction provoque un « tiraillement entre deux pôles »[28], celui de la néophilie (tendance à l'exploration, besoin de changement, d'innovation, de variété, qui est la première facette de l'imaginaire

**26/** Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, Paris, p. 198.

**27/** Paul Rozin, *The Selection of Food by Rats, Humans and other Animals, Advances in the study of behavior*, Academic Press, New York, 1976, p. 21-76.

**28/** Claude Fischler, *op. cit.*, p. 63-64.

radical de Castoriadis) et celui de la néophobie (prudence, crainte de l'inconnu, refus de l'innovation, conservatisme, qui en constitue la seconde facette). Le rapport entre l'individu et la nourriture en est marqué d'une certaine angoisse. Il existe peu d'activités courantes plus angoissantes que celle de choisir son repas à partir d'un menu dont on ne connaît rien. Manger de ceci ou ne pas en manger, telle est la question.

La cuisine d'un groupe peut être vue comme « un corps de pratiques, de représentations, de règles et de normes reposant sur des classifications »[29]. Ainsi, les institutions qui réussissent à imposer leur mode de gestion du paradoxe de l'omnivore imposent également leur codification de l'alimentation. Elle parviennent, de ce fait, à abaisser le niveau d'angoisse lié au choix et, de plus, y acquièrent une position de domination. Il existe donc une forte notion de conservatisme ici.

## Est-il possible de parler d'un imaginaire alimentaire québécois ?

Dans l'espace social québécois, plus on se caractérise par la distinction, plus on rejete l'alimentation traditionnelle. Pourtant, le ministère du Tourisme, en collaboration avec l'Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec (ITHQ), tente depuis de nombreuses années de mettre en œuvre un concept de cuisine dite régionale. Ce concept ressemble davantage, cependant, à une francisation (dans le cas présent, la gastronomie française) du patrimoine alimentaire qu'à sa mise en valeur.

Quant à l'histoire de l'alimentation, elle semble avoir été tout à fait négligée par les institutions gouvernantes. De plus, les messages que ces institutions véhiculent ne peuvent être décodés qu'avec une

**29/** *Ibid.*, p. 65.

certaine distorsion : les gens ont aujourd'hui la certitude qu'ils ne savent pas manger alors que notre état de santé se compare aisément à celui des habitants des autres pays industrialisés. Ces messages mal compris se trouvent peut-être à l'origine du problème des troubles de l'alimentation (anorexie, boulimie et obésité morbide) que nous connaissons.

Il serait donc essentiel, si l'on suit Castoriadis, de renouer avec notre imaginaire, ce qui pourrait nous permettre d'espérer améliorer un jour la qualité de vie des Québécois et des Québécoises.

* * *

Les paradigmes de Bourdieu et de Castoriadis permettent de situer l'importance et le rôle symbolique de l'alimentation dans notre société. Il nous indiquent comme il est nécessaire de redonner à l'histoire de l'alimentation la place qui lui revient, car le symbolisme et les valeurs inhérentes à l'alimentation n'ont de sens que s'ils sont situés dans leur contexte sociohistorique.

L'imaginaire social doit permettre au sujet de gagner de l'autonomie, dit Castoriadis. Or, tel n'est pas le cas, du moins en matière d'alimentation. Le sujet doit manger selon un certain modèle officiel afin d'être un citoyen responsable. L'émancipation dont il était question au début de ce texte, et l'alimentation comme manifestation d'une culture vivante, me semblent en péril.

Si les pratiques émancipatoires se caractérisent par l'innovation (au-delà de la simple répétition ; la praxis), le dépassement de la pratique (dialectique) et les contradictions et les ruptures, nous sommes en droit de nous demander où se dirige l'alimentation. Or, actuellement, l'innovation est contenue à l'intérieur des normes de consommation en matière d'alimentation (entre autres le *Guide alimentaire*), mais il existe une dénégation formelle du caractère symbolique

des aliments qui sont réduits à leur fonction la plus élémentaire : se nourrir. Il subsiste bien quelques contradictions (la gastronomie par rapport à la diététique) que l'on tente d'aplanir, et des ruptures occasionnelles, où il se produit un refus du modèle proposé. Dans un cas comme dans l'autre, cependant, la fréquence de ces pratiques s'avère relativement faible. Le modèle alimentaire actuel ne laisse aucune place à l'élaboration de pratiques émancipatoires.

L'alimentation étant à la base même de l'existence de nos sociétés, il est justifié de craindre que s'établisse une uniformisation des pratiques alimentaires au nom de la rationalité scientifique. La diététique ne devrait-elle pas reposer sur l'adaptation des besoins alimentaires aux besoins de la culture et de l'histoire des individus, au lieu d'être une institution qui assure, à sa manière, le maintien du rapport de force existant, en se plaçant au-dessus de la culture dont elle est issue ?

J'emprunte à Gabriel Gagnon la conclusion de ma réflexion :

> « Si le social historique et le psychologique ressemblent aux objets physiques ou biologiques, c'est qu'ils y puisent la source d'une indétermination fondamentale, laissant place au rôle central des significations imaginaires qui, de résidu à réduire, deviennent le pivot central de toute quête intellectuelle »[30].

**30/** Gabriel Gagnon, « À la recherche de l'autonomie : Cornelius Castoriadis », *Sociologie et Sociétés*, vol. XIV, n° 2, 1982, p. 116.

JEAN-SERGE BARIBEAU

# L'insoutenable pesanteur de la légèreté des « tribus » postmodernes : contre le trop-plein de vide*

Nombreux sont ceux qui dégainent le revolver du vide postmoderne dès qu'ils entendent le mot « culture ». Gilles Lipovetsky décrit très bien certains des courants de fond de nos sociétés dans son livre *L'Ère du vide*. Le hic, c'est que Lipovetsky est un postmoderniste désireux de se présenter comme le prophète et le chantre d'un nouveau monde, d'après la modernité.

Heureusement, il y a le décapant Cornelius Castoriadis qui nous parle, quant à lui, de *la montée de l'insignifiance*. L'homme révolté et lucide qui s'agite en Castoriadis décèle la régression profonde qui va de pair avec la montée du cette *ère du vide*, de cet *empire de l'éphémère* et de ce retour au tribalisme étriqué que d'aucuns saluent comme l'indice du triomphe de la « libération » postmoderne.

---

* La revue POSSIBLES est heureuse de publier cet article qui a remporté le 2e prix dans la catégorie « Texte de réflexion » au concours Le printemps des revues organisé par la Société de développement des périodiques culturels (SODEP) et l'émission *Midi-Culture*, de la chaîne FM de Radio-Canada en mars-avril 1996.

La modernité n'est pas la fin de l'histoire et elle ne constitue pas le fin mot de l'histoire de la pensée. Mais face à l'insignifiance culturelle entretenue à grands frais par les adulateurs du capitalisme stérilisant, face au trop-plein de vide qui nous mutile, face au triomphe insolent de la consommation à tout prix, du fast-food et du ready-made, il importe de bien utiliser toutes les ressources de la modernité pour éviter le pire.

Au Québec, on ne cesse de présenter des publicités absolument insignifiantes qui mettent en scène des personnages insipides et benêts, des twits absolus, pour utiliser le langage en vogue. Les publicitaires, ces victimes de la censure, disent-ils, se prennent pour des Salmon Rushdie, pour des Taslima Nasreen, pour des Galilée et des Copernic. Leur droit de chanter la gloire du Big Mac est le même que celui de Salmon Rushdie d'écrire et de faire publier les *Versets sataniques*.

La publicité de monsieur B., être niais entre tous, incarnation de l'idéal postmoderne, est saluée comme une révolution conceptuelle et comme un des hauts faits d'armes de la création québécoise. Nous avons droit aux géniales jumelles Uniprix, deux personnes (ou deux débiles) en une, qui ne vivent que pour aller à la pharmacie. N'oublions pas madame Provigo, interprétée par une bonne comédienne, qui, en cette ère d'infantilisation, se comporte comme une futile gamine de douze ans qui s'évanouit à la vue d'un beau gars lisant la circulaire Provigo, à la terrasse d'un café. Sans oublier les petits enfants monstrueux et manipulateurs des annonces de la chaîne McDonald. Sans compter le triomphe publicitaire de la théorie génétique : certaines personnes sont nées pour conduire une Grand Am. Merci aussi à ces publicitaires qui, sociologues avertis, nous font comprendre le sens de la crise contemporaine du couple : les amants et conjoints se querellent pour conduire une Jetta ou une quelconque bagnole.

Nous avons droit à Joël Le Bigot qui, depuis près de vingt ans, crache, tous les matins, à la radio AM de Radio-Canada, le fiel de sa haine militante des intellectuels. À l'instar de la majorité des animateurs et animatrices, à la radio, à la télé ou ailleurs, Le Bigot nous livre une kyrielle de mini-éditoriaux vides et marqués au sceau de l'émotivité la plus simplette. Du même souffle le brave Joël fustige ceux et celles qui pensent. Du même souffle aussi, il ne cesse d'interrompre les chroniqueurs et chroniqueuses qui, parfois, cela arrive, ont quelque chose à dire, sur un spectacle, sur un livre, sur un film, sur l'histoire, sur l'actualité. Avoir quelque chose à dire, voilà le crime contemporain. Si quelqu'un parle intelligemment en disant des choses intelligentes, la règle est de l'interrompre avec une bonne grosse *joke* pas trop intelligente, il va sans dire. Après tout, comme le dit Lipovetsky, nous sommes dans des sociétés *cool* et décontractées.

Que dire de madame Marie-Claude Lavallée qui, du vendredi au dimanche, prend la relève de Le Bigot pour entretenir la religion du vide ! C'est un feu roulant de rires tonitruants, à tout bout de champ, pour mille fois rien. L'idée étant de faire savoir que l'émission est drôle et *cool*.

Un peu partout, c'est un explosion ininterrompue de grosses jokes et de rires nerveux et postmodernes. Le samedi matin, à la radio AM de Radio-Canada, on présente une émission intitulée « *Art-la-loi* ». L'émission ne réalise pas les promesses du titre. L'art, sauf de manière très allusive et indirecte, est le grand absent. La loi, c'est celle, si omniprésente, du vide entretenu, du rire forcé et de la décontraction obligatoire. Cette loi débilitante, on la respecte en se gardant d'être, ne serait-ce qu'un peu, des hors-la-loi ou des art-la loi. Il ne s'agit surtout pas d'être insoumis ou critique ou fantaisiste ou frondeur ou dissident. La règle incontournable, c'est de faire semblant qu'on l'est.

Et pourtant, il y a, en général, il faut l'admettre, plus de « qualité » (notons bien les guillemets) à

Radio-Canada qu'aux autres chaînes ou stations. Si Radio-Canada « flirte » si souvent avec la médiocrité, on peut facilement imaginer ce qui, trop souvent, avec des exceptions, se passe ailleurs !

Quant à nos humoristes, notre principal produit national brut, mafia au service de l'insignifiance, ils célèbrent tribalement leur messe annuelle en nous présentant leurs parlementeries, plus médiévales et obscurantistes que modernes et lumineuses. Leurs blagues sont narcissiques, non décapantes et dénuées de la moindre étincelle de subversion. On ne brise pas, ne serait-ce qu'un peu, l'opacité intellectuelle qui tend à sévir. Et pourtant, nous traversons une rude période. Le réel pèse lourd.

Nous devons aussi constater l'omniprésence, bien entretenue par les chaînes de télévision, de jeunes filles payées pour faire les petites gourdes, dans le champ des émissions artistiques, littéraires et culturelles. De Patricia Paquin à Marie Plourde (ça rime avec gourde) en passant par Julie Snyder et Isabelle Cyr, c'est le triomphe du mondain et de l'insignifiant.

C'est le rude combat des « libertaires » du capitalisme et de la vociférération marchande contre les fascistes et dictateurs de la modernité qui, ô scandale, rêvent d'individus libres et responsables.

Si je ne craignais de passer pour un passéiste, je rêverais d'un nouveau *Refus global* qui reprendrait plusieurs des cris essentiels de Borduas. Il faudrait hurler : **place à la signifiance** contre l'insignifiance qui ne cesse de s'infiltrer dans les moindres interstices de nos vies et de nos rêves.

**Collaboration spéciale à ce numéro**

*Pierre Allard*, artiste et cinéaste

*Alain Bertrand*, professeur de français, cégep Ahuntsic

*Éric Boulé*, étudiant au doctorat en sociologie, Université de Montréal

*Pierre Bourgault*, artiste et navigateur, fondateur du Centre Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli

*Marie-Michèle Cron*, critique d'art et commissaire d'expositions

*Louise Déry*, historienne de l'art et commissaire d'expositions

*Paul-Guy Duhamel*, étudiant à la maîtrise en sociologie, Université de Montréal

*Madelaine Marin*, Montréal

*Madeleine Monette*, romancière québécoise résidant à New York

*Claude Schryer*, musicien électroacousticien

*Guy Sioui Durand*, critique d'art et sociologue, cofondateur de la revue *Inter*

# NUMÉROS DISPONIBLES

**Volume 1 (1976-1977)**
numéro 1 : 5 $
Tricofil ; sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin
numéro 2 : 5 $
Santé ; question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante
numéros 3/4 : 5 $
Les Amérindiens : politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête

**Volume 2 (1977-1978)**
numéro 1 : 5 $
Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard
numéros 2/3 : 5 $
Bas du fleuve/Gaspésie
Poème de Françoise Bujold
numéro 4 : 5 $
Mouvements sociaux, coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois

**Volume 3 (1978-1979)**
numéro 1 : 5 $
À qui appartient Montréal
Poèmes de Pierre Nepveu
numéro 2 : 5 $
L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland : la dégradation de la vie
numéros 3/4 : 5 $
Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : le JAL
Poèmes de François Charron et Robert Laplante

**Volume 4 (1979-1980)**
numéro 1 : 5 $
Des femmes et des luttes
numéro 2 : 5 $
Projets du pays qui vient
numéro 3/4 :
Faire l'autogestion : réalités et défis
Poèmes de Gaston Miron

**Volume 5 (1980-1981)**
numéro 1 : 6 $
Qui a peur du peuple acadien ?
numéro 2 : 6 $
Élection 81 : questions au P.Q.
Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir
Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt
numéros 3/4 : 6 $
Les nouvelles stratégies culturelles
Manifeste pour les femmes

**Volume 6 (1981-1982)**
numéro 1 : 6 $
Cinq ans déjà...
L'autogestion quotidienne
Poèmes inédits de Marie Uguay
numéro 2 : 6 $
Abitibi : La Voie du Nord
Café Campus
Pierre Perrault : Éloge de l'échec
numéro 3/4 : 6 $
La crise... dit-on
Un écomusée en Haute-Beauce
Jacques Brault : leçons de solitude

**Volume 7 (1982-1983)**
numéro 1 : 6 $
Territoires de l'art
Régionalisme et internationalisme
Roussil en question(s)
numéro 2 : 6 $
Québec, Québec : à l'ombre du G
Jean-Pierre Guay, Marc Chabot : un beau mal
numéro 3 : 6 $
Et pourquoi pas l'amour ?

**Volume 8 (1983-1984)**
numéro 1 : 6 $
Repenser l'indépendance
Vadeboncoeur et le féminisme
numéro 2 : 6 $
Des acteurs sans scène
Les jeunes
L'éducation
numéro 3 : 6 $
1984 — Créer au Québec
En quête de la modernité
numéro 4 : 6 $
L'Amérique inavouable

**Volume 9 (1984-1985)**
numéro 1 : 6 $
Le syndicalisme à l'épreuve du quotidien
numéro 2 : 6 $
...et les femmes
numéro 3 : 6 $
Québec vert... ou bleu ?
numéro 4 : 6 $
Mousser la culture

**Volume 10 (1985-1986)**
numéro 1 : 6 $
Le mal du siècle
numéro 2 : 6 $
Du côté des intellectuels
numéro 3/4 : 6 $
Autogestion, autonomie et démocratie

**Volume 11 (1986-1987)**
numéro 1 : 6 $
La paix à faire
numéro 2 : 6 $
Un emploi pour tous ?
numéro 3 : 6 $
Langue et culture
numéro 4 : 6 $
Quelle université ?

**Volume 12 (1988)**
numéro 1 : 6 $
Le quotidien : modes d'emploi
numéro 2 : 6 $
Saguenay/Lac Saint-Jean : les irréductibles
numéro 3 : 6 $
Le Québec des différences : culture d'ici
numéro 4 : 6 $
Artiste ou manager ?

**Volume 13 (1989)**
numéros 1/2 : 6 $
Il y a un futur
numéro 3 : 6 $
[Droits de] regards sur les médias
numéro 4 : 6 $
La mère ou l'enfant ?

**Volume 14 (1990)**
numéro 1 : 6 $
Art et politique
numéro 2 : 6 $
Québec an 2000
numéro 3 : 6 $
Culture et cultures
numéro 4 : 6 $
Vies de profs

**Volume 15 (1991)**
numéro 1 : 7 $
La souveraineté tranquille
numéro 2 : 7 $
Générations 91
numéro 3 : 7 $
Bulletins de santé
numéro 4 : 7 $
Les publics de la culture

**Volume 16 (1992)**
numéro 1 : 7 $
L'autre Montréal
numéro 2 : 7 $
What does Canada want ?
numéro 3 : 7 $
Les excentriques
numéro 4 : 7 $
Formations professionnelles

**Volume 17 (1993)**
numéro 1 : 7 $
À qui le droit ?
numéro 2 : 7 $
Parler d'ailleurs/d'ici (les communautés culturelles)
numéro 3/4 (vol. double) : 12 $
À gauche, autrement

**Volume 18 (1994)**
numéro 1 : 8 $
L'artiste (auto) portraits
numéro 2 : 8 $
Pensées pour un autre siècle
numéro 3 : 8 $
L'État solidaire
numéro 4 : 8 $
L'Estrie

**Volume 19 (1995)**
numéro 1/2 : 10$
Rendez-vous 1995 : mémoire et promesse
numéro 3 : 8 $
Créer à vif
numéro 4 : 8 $
possibles@techno

**Volume 20 (1996)**
numéro 1 : 8 $
Modernité : élan et dérives
numéro 2 : 8 $
Éduquer quand même
numéro 3 : 8 $
Québec... On continue

## BULLETIN D'ABONNEMENT

En vous abonnant, vous épargnez 7 $ sur le coût de quatre numéros en kiosque, vous contribuez à l'essor de la revue et vous recevez un numéro en prime.

Je souscris un abonnement à POSSIBLES.

Envoyez-moi le numéro suivant, en prime :
☐ vol. 12, no 3 : Le Québec des différences
☐ vol. 13, no 1/2 : Il y a un futur
☐ vol. 14, no 1 : Art et politique
☐ vol. 14, no 2 : Québec an 2000

**Nom**. . . . . .

Adresse . . . . . Code postal. . . . . .

. . . . . Téléphone . . . . . .

Occupation . . . . . .

Ci-joint :

chèque . . . . mandat-poste . . . . au montant de . . . . .
☐ abonnement d'un an (quatre numéros) : 25 $
☐ abonnement de deux ans (huit numéros) : 45 $
☐ abonnement institutionnel : 40 $
☐ abonnement de soutien : 40 $
☐ abonnement étranger : 50 $

**Revue Possibles, B.P. 114**
**Succursale Côte-des-Neiges,**
**Montréal, Québec, H3S 2S4**

*prochain numéro :* 20e anniversaire de POSSIBLES : Gaston Miron et Roland Giguère

les éditions écosociété

NOUVEAUT

# GEORGE WOODCOCK

# L'Écrivain et la politique




Si George Woodcock est bien connu comme critique littéraire dans le monde des lettres, ce n'est pas cet aspect qui prédomine dans le présent ouvrage. Il analyse ici le rôle de l'écrivain — artiste et intellectuel — dans le nécessaire changement social et la libération de l'être humain.

À la question qui se pose depuis si longtemps à l'intellectuel : doit-il s'impliqu politiquement ou observer avec détachement? George Woodcock répond que la que tion est mal posée. L'écrivain a le devoir d'agir socialement et de préserver jalousemer sa liberté de penser et de dire *sa* vérité.

C'est surtout à travers les mémoires, les autobiographies et les récits de voyage oeuvres moins connues mais très révélatrices de la formation et de l'évolution de la per sée sociale et politique, que Woodcock raconte la vie de ces grands écrivains, militan de gauche, leur parcours intellectuel et leurs luttes politiques.

Il fait ressortir le contraste entre l'indéfectible foi en l'humanité qui anime tou la pensée libertaire et le défaitisme de la gauche totalitaire qui veut imposer de forc par la violence et la domination un modèle de société limité aux rapports de forc économiques.

Paradoxalement, la lecture de ce livre apporte des pistes pour répondre à l'inquié tude de tous ceux qui réclament de nouvelles valeurs.

**21,95 $** **310 page**

C.P. 32052, succ. Les Atriums, Montréal, H2L 4Y5. Tél. : (514) 985-4318

## L'ART DEHORS

Des nombreux thèmes qui sillonnent la création contemporaine, celui de l'environnement est certainement l'un des plus féconds et des plus significatifs. À l'heure d'une prise de conscience de plus en plus étendue, dans nos sociétés, de l'urgence de préserver l'environnement, POSSIBLES a cru bon de se pencher sur la manière dont cette question se répercute aujourd'hui dans le domaine artistique.

Inscrire l'art dans l'environnement natuel et social, et l'environnement dans l'art, c'est, fondamentalement, remettre en question certaines des assises sur lesquelles s'est édifié l'art moderne, à commencer par la séparation de l'art d'avec le reste du monde. Sans être une panacée à l'épuisement d'une modernité artistique refermée sur son autonomie, l'art dit d'environnement renoue avec les multiples dimensions de l'expérience sociale, géographique, politique.

Cette question qui n'est pas nouvelle, nous avons voulu l'aborder en gardant à l'esprit l'idée d'ouverture. Quels territoires, quelles réalités, quels pans de ce gigantesque tout naturel et culturel qu'est l'environnement s'ouvrent aujourd'hui à l'exploration de l'art ? Musique, réalité autochtone, techno-culture, art public, territoires sauvages ou urbains, ces aspects et autres possibles de la nouvelle relation de l'art à l'environnement font l'objet des essais, témoignages et analyses contenus dans ce numéro.

### ESSAIS ET ANALYSES

**Y a-t-il un art d'environnement ?**
JACQUELINE MATHIEU

**Le désir d'un art public**
LOUISE DÉRY

**Ensemble sur la Grande Tortue**
GUY SIOUI DURAND

**La première traversée de l'Atlantique en solitaire par des œuvres d'art**
PIERRE BOURGAULT

**Quand l'art se fond dans la nature... de la ville Entrevue avec Pierre Allard**
JULIE GARNEAU

**Nouvel espace de la cité sans lieux**
ÉRIC BOULÉ

**Portrait-robot en trompe-l'œil**
MARIE-MICHÈLE CRON

**Art et environnement sonore**
CLAUDE SCHRYER

### POÉSIE ET FICTION

**Jusqu'où peut nous mener le mot éternité ?**
ALAIN BERTRAND

**Plaque tournante**
MADELEINE MONETTE

**Un mouchoir blanc**
MADELEINE MONETTE

**Feu vert**
MADELAINE MARIN

### DOCUMENTS

**L'imaginaire alimentaire québécois**
PAUL-GUY DUHAMEL

**L'insoutenable pesanteur de la légèreté des « tribus » postmodernes : contre le trop-plein de vide**
JEAN-SERGE BARIBEAU