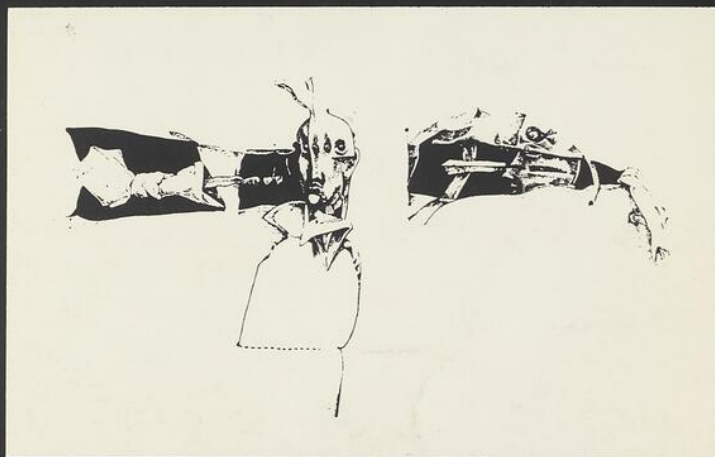


285

# possibles

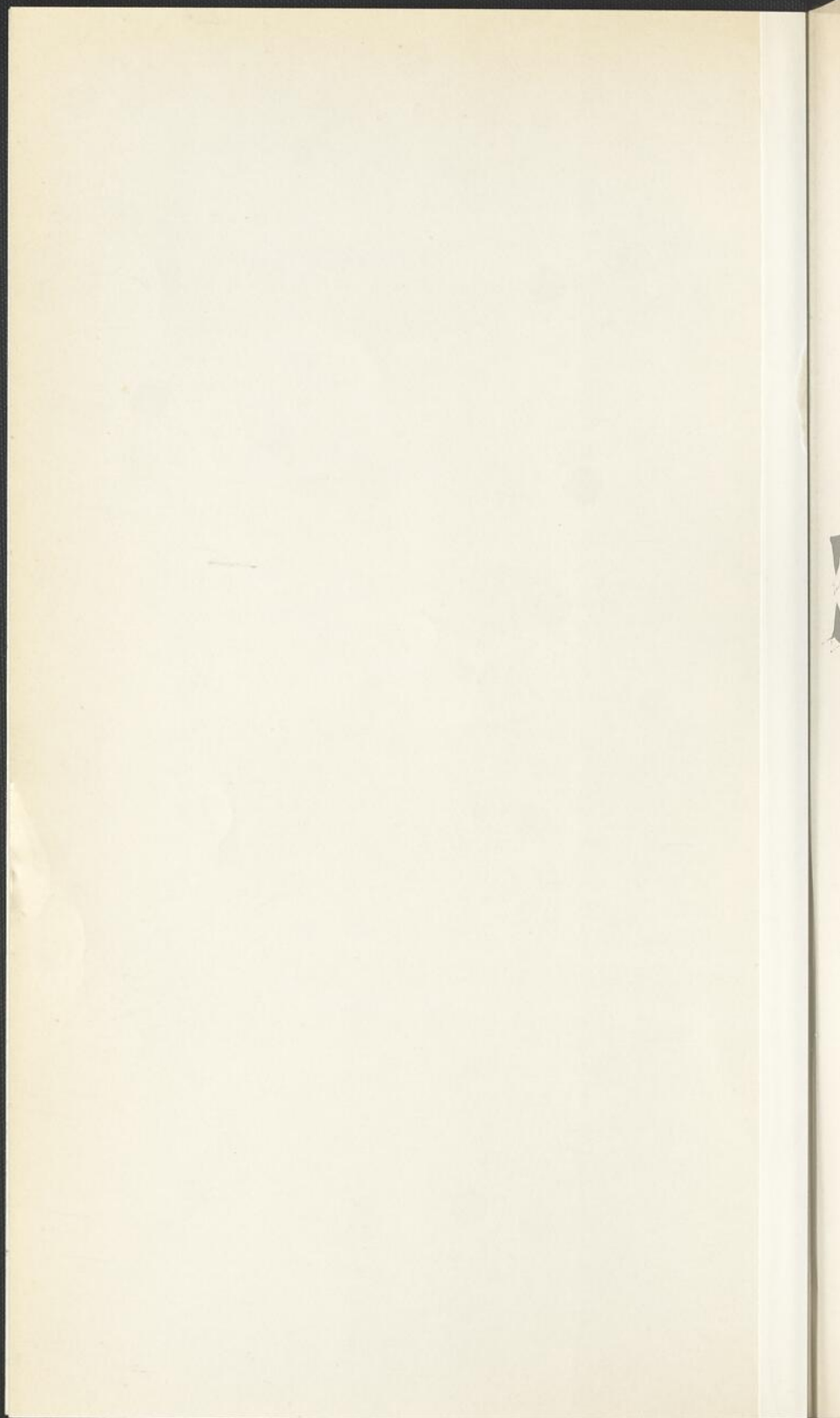
VOLUME 7 NUMÉRO 1 ANNÉE 1982

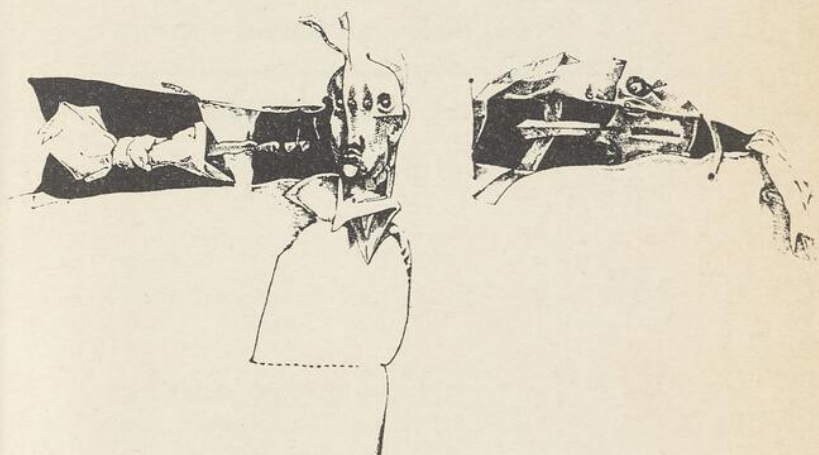


## Territoires de l'art

Pierre Granche, Michèle Lalonde  
Marcel Saint-Pierre, Yolande Villemaire

Roussil en question(s)





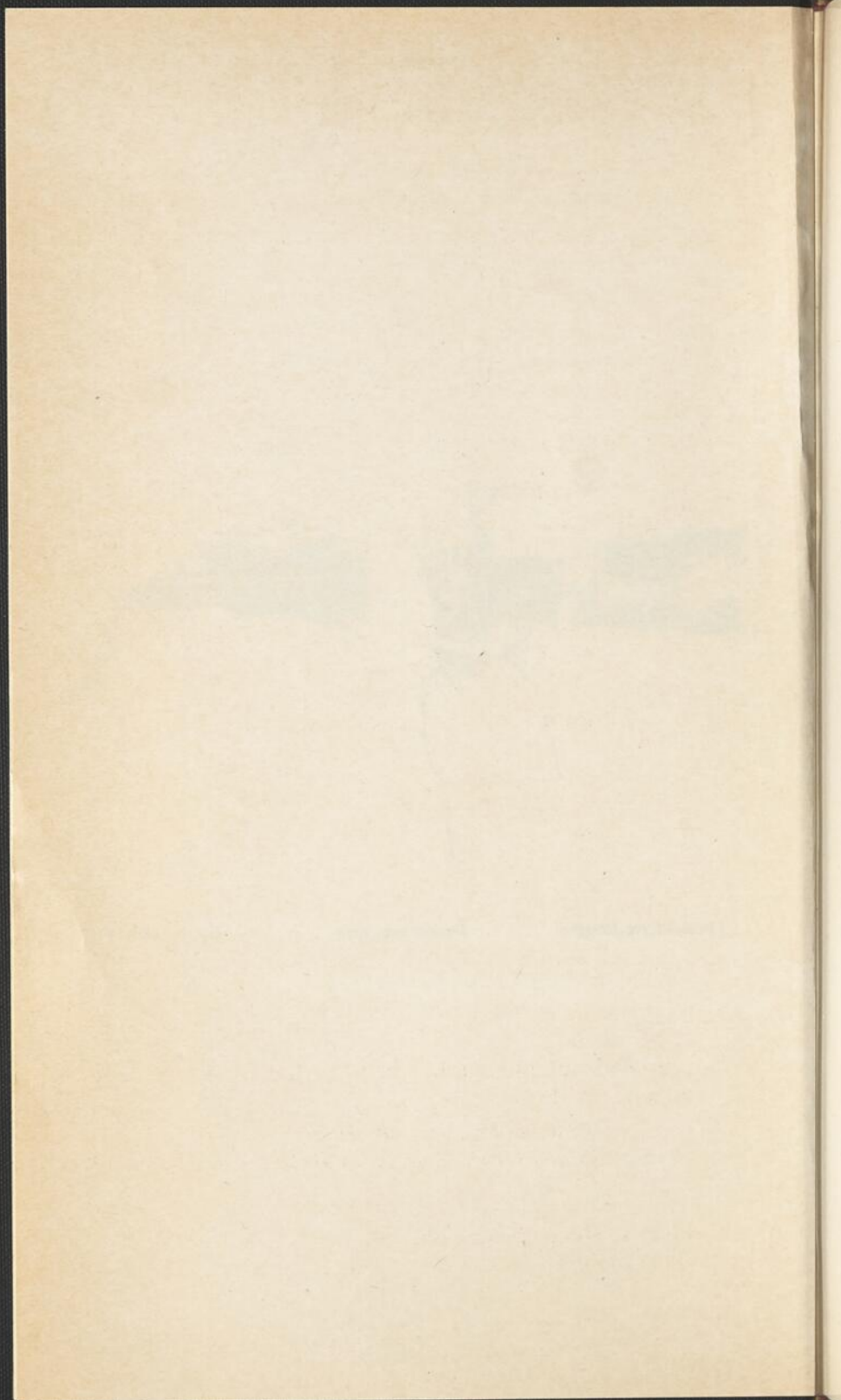
Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81

40.  
208

vol. 7  
1982-83



# possibles

VOLUME 7

NUMÉRO 1

ANNÉE 1982

Boîte postale 114, Succursale Côte-des-Neiges, Montréal, Québec

Comité de rédaction :

Rose Marie Arbour, Jean-Pierre Dupuis, Andrée Fortin,  
Marcel Fournier, Gabriel Gagnon, Lise Gauvin, Roland  
Giguère, Roger Lenoir, Gaston Miron, Marcel Rioux.

Secrétaire de la rédaction : Robert Laplante

Adjointe à la rédaction : Élise Lavoie

---

## SOMMAIRE

Page

Éditorial

Les territoires de l'art ..... 7

La culture face au pouvoir

*Jean Paquin* ..... 17

L'art des femmes :

« La partie n'est pas encore gagnée ! »

*France Couture et Suzanne Lemerise* ..... 29

Table ronde :

Régionalisme/internationalisme :

un rapport de forces ?

*Pierre Granche, Michèle Lalonde*

*Marcel Saint-Pierre, Yolande Villemaire* ..... 45

Le management des cultures

*Roger Lenoir* ..... 79

Document :  
Manifeste pour un cinéma  
vraiment national  
par François Brault ..... 83

L'art une « science » de l'homme  
*Léon Bernier et Isabelle Perreault* ..... 99

Roussil en question(s)  
*Marcel Fournier* ..... 109

Mémoire sans cloison  
*Susy Turcotte* ..... 127

#### SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

Reboiser pour qui ?  
*Robert Laplante* ..... 139

\* \* \*

Quand Big brother devenu punk  
nous envoie sa musique  
*Jean-Pierre Dupuis* ..... 149

Speak white E.T.  
*Yolande Villemaire* ..... 161

\* \* \*

Les scientifiques  
et la politique  
*Marcel Fournier* ..... 165

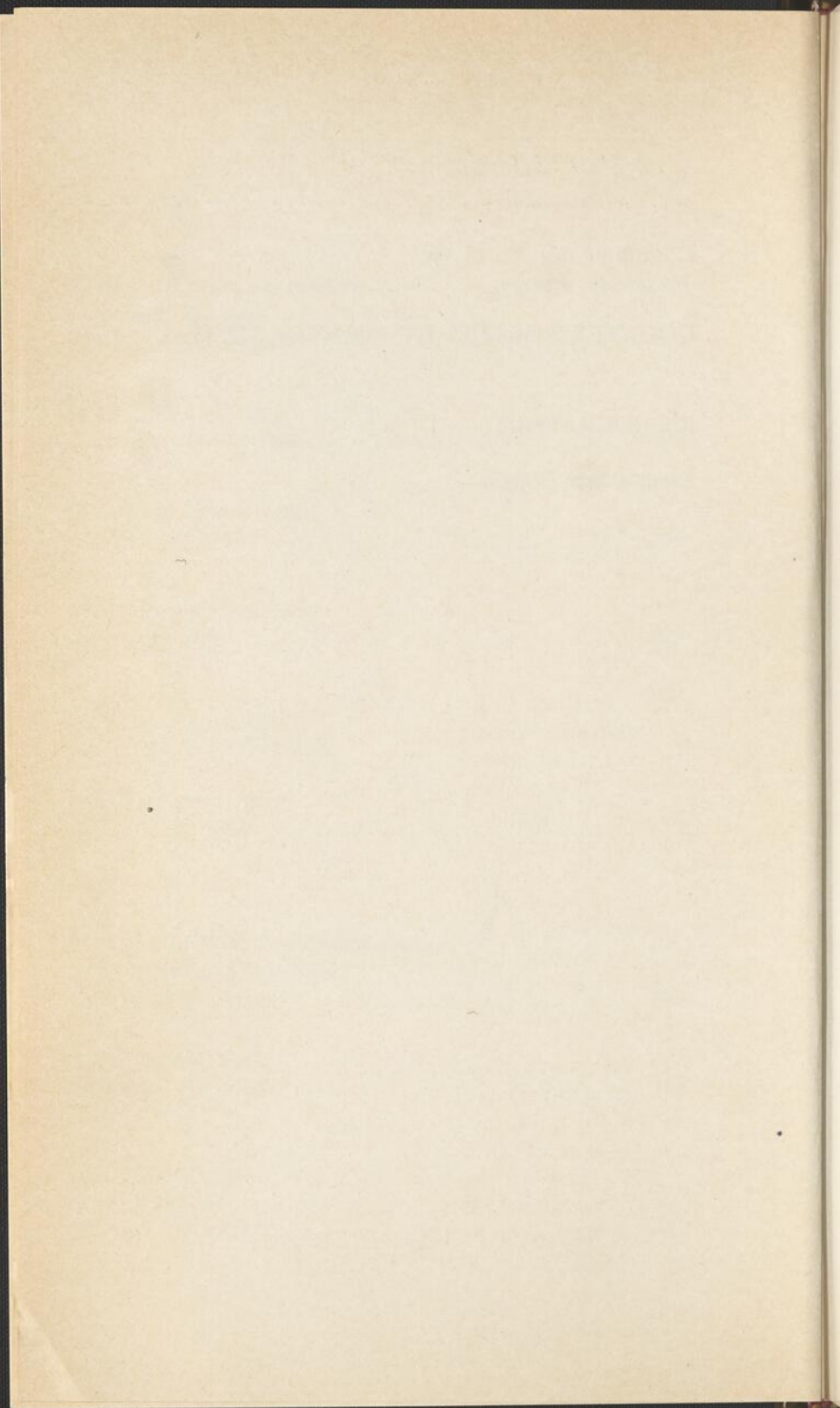
\* \* \*

L'humour noir de la vie  
*Madeleine Ferron* ..... 185

COURTES POINTES ET POINTES SÈCHES .. 199

ICONOGRAPHIE :

Louis-Pierre Bougie.



## *Les territoires de l'art*

---

Si l'artiste est le seul « maître à bord » dans sa démarche créatrice et aussi, à quelques exceptions près, sur le plan de la réalisation artistique, sa solitude est néanmoins peuplée d'éléments qui ne dépendent ni ne sont issus de lui seul : sur le plan de la conception et de la réalisation il est aux prises avec l'histoire de sa discipline (ancienne et récente), les idéologies qui s'y rattachent, les paramètres qui définissent les voies principales de la production artistique actuelle. Il ne peut non plus s'abstraire de son contexte socio-culturel ni ignorer la configuration générale de sa discipline si il-elle veut rendre significative sa propre pratique.

Ce qui est actuel et dynamique, dans une pratique artistique et ce qui fait justement sens pour le public dans les réalisations qui en sont issues, sont indissociables d'une connaissance et d'une conscience du contexte artistique, socio-culturel et historique. Mais ce qui pose problème dans le contexte culturel québécois est la difficulté à atteindre une identité culturelle et sociale : les « petites cultures » sont-elles vraiment partie prenante dans la défini-

tion de la culture et de l'art définies internationalement, c'est-à-dire la Culture et l'Art des groupes et sociétés dominants ? Cette Culture et cet Art sont-ils dominants grâce aux valeurs universelles qu'ils véhiculent ou bien, plus prosaïquement, grâce à une machine extrêmement bien huilée assurant la diffusion de produits qui n'auraient d'« universel » que la capacité d'être vus, lus, écoutés par un plus grand nombre de gens, de publics ? Le sort de ces « petites cultures » n'est-il pas, à plus ou moins long terme, de disparaître par assimilation dans un processus mimétique qui les rend fatalement obsolètes, ou bien, pour affirmer leur existence c'est-à-dire leur différence, vont-elles se faire entraîner dans un processus d'opposition systématique aux pouvoirs dominants qui les excluent, se piégeant ainsi dans un processus d'opposition systématique aux valeurs culturelles et artistiques des pouvoirs dominants, où toutes les chances d'en sortir perdantes et profondément aliénées sont du côté des « petites cultures » ?

Dans ce numéro de *Possibles* nous abordons la question des « pouvoirs culturels », des rapports problématiques entre « régionalisme » et « internationalisme » : il n'existe pas de consensus face au statut et au rôle des artistes et des travailleurs-ses culturels-les dans notre société, ni face à la fonction de l'oeuvre d'art et de la production culturelle. Il y a près de dix ans, les « États généraux de la culture québécoise » tenus à Vaudreuil en juin 1973 se soldaient par un échec. Pour les artistes en arts visuels, cela signifiait le retour au « chacun pour soi ». Mais en 1976, l'Affaire Corridart suscitait débats, protestations, procès, et la récente « Affaire Largillière » a partiellement cristallisé le malaise généralisé qui caractérise les domaines de la production et de la diffusion artistiques au Québec : le ROCQ (Regroupement des organismes culturels du Québec) fut fondé, puis transformé dans le but de favoriser l'adhésion d'individus, en

Association des travailleurs et travailleuses des arts et de la culture (ATTACQ) à la fin de l'été 1982.

Le médiateur commun et premier de la majeure partie de la production artistique au Québec étant l'État, il s'ensuit que dans l'actuelle crise économique, toute coupure faite dans le secteur des subventions est catastrophique pour les artistes. D'où, pour ces derniers, la nécessité de se regrouper et d'élaborer une stratégie d'ensemble pour des revendications et des actions à prendre face à la divergence des intérêts des pouvoirs culturels qui s'affrontent. En effet, certains n'identifient plus l'État comme le seul promoteur de la culture qui devient une « industrie » et veulent l'accroissement de l'investissement privé dans ce domaine ; d'autres maintiennent la nécessité de pratiques culturelles qui ne sont pas nécessairement rentables et qui, par conséquent, doivent être a priori soutenues financièrement. C'est ainsi que la transformation de la production culturelle en *industries* culturelles est la préoccupation première des nombreux rapports et enquêtes qui occupent le premier plan de la scène artistique et culturelle actuelle tant à Ottawa, à Québec qu'à Montréal : alors qu'Ottawa s'apprête à déposer son rapport Applebaum-Hébert sur la culture, le Québec a déjà rendu le sien public, *Le Québec enjeu culturel*, et le Rapport du Comité de consultation (présidé par Jean-Pierre Goyer) pour le Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal est rendu public en octobre 1982. Il est clair qu'il y a concurrence acharnée entre les divers pouvoirs culturels et, profitant de l'occasion, on peut s'interroger sérieusement sur le fait que Montréal ne soit pas dotée, à l'instar des autres régions du Québec, de son Conseil régional de la culture — cette place vide ayant été rapidement investie par le Conseil des arts de Montréal. Le seul fait de cette absence de Montréal au sein des autres régions culturelles du Québec a pour effet d'amplifier la coupure traditionnelle et

apparemment entretenue entre Montréal et les régions. Il est ici question directement ou indirectement d'identité culturelle et artistique qui, néanmoins, ne peut exister sans un consensus ; il est clair que, d'entretenir des rivalités internes au sein d'une communauté, ne fait que le jeu de qui n'aspire pas à la définition de cette identité.

Il existe déjà, dans le domaine de la diffusion artistique (arts visuels) par exemple, certains projets très valables tel le « Programme de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices gouvernementaux » (connu sous l'appellation du « 1 % ») ; un tel programme ne peut évidemment à lui seul résoudre les problèmes de diffusion artistique au Québec et, pour un programme qui réussit à faire coïncider l'intérêt d'artistes à celui d'une communauté, à permettre à des gens qui souvent n'ont jamais mis les pieds dans un musée ou une galerie d'art de vivre quotidiennement en relation avec des productions artistiques, combien d'autres programmes ont été mis sur pied à la sauvette dans un but trop évident d'opportunisme politique, sans favoriser pour autant une amélioration à long terme des problèmes de production et de diffusion artistiques. Un grand nombre d'artistes et de non-artistes ont remarqué la coïncidence révélatrice entre les différents programmes mis de l'avant pour manifester l'intérêt (et le capital) du gouvernement québécois pour le secteur artistique et culturel, et les enjeux politiques (campagnes électorales, campagne référendaire, la compétition Ottawa-Québec dans la lutte au chômage et à l'inflation). Comme exemples, mentionnons le programme OSE-arts (Opération solidarité économique — section arts), PIJE (projet d'intégration des jeunes à l'emploi — section arts), et le très récent programme de création d'emplois par le biais d'organismes culturels, mis de l'avant en août et septembre derniers par le gouvernement du Québec. Il serait naïf pour qui-conque de croire que, dans de telles conjonctures, le rap-

port étroit entre pouvoirs politiques et pouvoirs culturels ne soit pas perçu.

En ce qui a trait aux liens qui unissent production et diffusion artistiques, tout-e artiste qui travaille et produit, ne fût-ce que depuis quelques années au Québec, dans quelque discipline que ce soit, est conscient-e du lien intime et inextricable qui lie ces deux secteurs. Produire quoi pour qui ? Qui lira, écouter, regardera ce que les artistes produisent ? Quels sont les moyens efficaces de rendre lisibles, audibles, visibles les produits artistiques et culturels dont, semble-t-il, le Québec regorge ? Face à cette question qui est apparue longtemps sans issue et profondément déprimante pour les créateurs québécois, ce qui est nouveau et qui n'est pas étranger à l'esprit et aux besoins manifestés au sein des mouvements alternatifs au Québec dont parlait Andrée Fortin dans le dernier numéro de *Possibles*, c'est le surgissement de valeurs antérieurement marginales, périphériques, hors-circuit, déphasées, à savoir le pluralisme et la multiplicité qui, entre autres, mettent en question une définition unitaire de l'art ; dans le domaine des arts visuels ceci se vérifie à l'échelle régionale et internationale. C'est dans cette perspective que se situe le mouvement des femmes en arts, phénomène marquant des années 70. Signe des temps, les femmes artistes se sont affirmées en tant que femmes, au sein de leur propre histoire mise à jour, au sein de leurs propres conditions de vie, plutôt qu'elles ne se sont fait remarquer par leur génie d'assimilation et de mimétisme de valeurs esthétiques dominantes.

\* \* \*

Pour le présent numéro, autour d'une table ronde, *Possibles* a réuni des écrivaines et des artistes en arts visuels pour débattre des rapports entre régionalisme et internationalisme ; le but était de discuter non pas d'un art à

saveur « régionaliste » ou à « couleur locale » mais d'éclairer la situation des artistes qui produisent « en région » — que cette région soit le Québec face aux autres pays, soit les régions du Québec face à la métropole montréalaise. Le terme de régionalisme, dans le contexte actuel de décentralisation a moins cette consonance passéiste qu'il avait dans les années 30-40 — pensons à ce qu'il signifiait pour les signataires du Refus Global en 48 !

Les acquis de l'écologie, de l'autogestion, les multiples regroupements dans les régions, en regard des impuissances et des tergiversations de la technocratie, ont contribué à débarrasser ce terme de ses couleurs d'ignorance et de fermeture au monde moderne. La carte artistique du Québec tend à se modifier en fonction de la radicalisation des artistes et des travailleurs-ses culturels-les dans le domaine de la production et de la diffusion artistiques. Pour ne mentionner que des événements récents il est significatif qu'il y ait eu à Chicoutimi, au cours de l'été 1980, un Symposium international de sculpture environnementale, qu'il y ait eu à l'automne 81 à Québec, un colloque sur le thème « Art et Société » suscité et organisé par des individus et non par des organismes institutionnels ; cela démontre une volonté de changement sur les plans artistique et culturel au Québec, qu'on soit d'accord ou non avec les modalités de réalisation de ces événements. De telles réalisations ont passé outre au relais et à la caution que Montréal a traditionnellement représentés pour les régions, du moins dans le domaine des arts visuels. Il n'en reste pas moins que Montréal continue d'exercer une forte attraction sur les artistes produisant en région.

Si les oeuvres ne sont pas diffusées ou bien s'engouffrent — pour y rester — dans les voûtes de la Banque d'oeuvres d'art à Ottawa ou dans les réserves des quel-

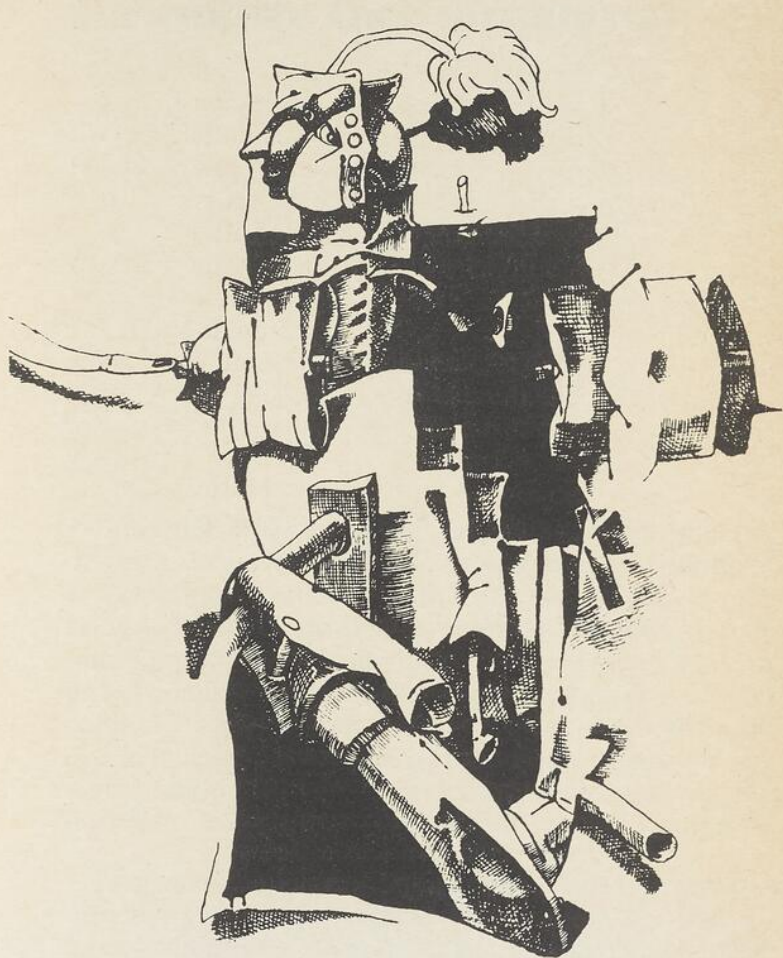
ques rares musées québécois qui achètent des oeuvres d'art actuel, il est vraiment inutile de se perdre dans des querelles byzantines pour déterminer la valeur des produits artistiques des régions par rapport à ceux de la métropole, de l'art produit à Québec par rapport à celui produit à Montréal : sans diffusion, tout le monde se retrouve du même bord.

En regard d'un éventuel marché de l'art québécois (privé), on remarque une réelle difficulté de la part des élites financières et intellectuelles qui ont accédé au statut social leur permettant l'achat d'oeuvres d'art, à comprendre et à se reconnaître dans les productions actuelles en arts visuels ; elles préfèrent souvent se mirer dans une peinture, une gravure qui représentent nos grandes étendues neigeuses ponctuées de quelques piquets de clôture plutôt que de poursuivre une démarche qui soit équivalente au travail rigoureux de nombreux artistes, travail s'inscrivant dans l'histoire de l'art contemporain, interroge directement les rapports entre l'art et notre société. De leur côté, les musées peuvent bien remplir leurs réserves des réalisations des meilleurs artistes québécois, si le public capable d'acheter de l'art ne s'intéresse pas à cet art-là, il y a impasse et l'impasse persistera si un travail de sensibilisation du public à l'art actuel et aux problématiques spécifiques de l'art québécois ne fait pas l'objet d'une attention soutenue et continue. Dans le cadre du Québec, l'urgence d'une éducation et d'une sensibilisation du public à l'art actuel est criante. Hors du Québec, il y a également urgence à stimuler la diffusion, les échanges, les rencontres tout en évitant néanmoins de présenter les artistes en « serre chaude ». Un lieu commun a longtemps été de reprocher aux artistes de se retirer dans leur tour d'ivoire dès qu'ils n'étaient pas l'objet d'une vénération spontanée de la part du public. On ne peut tenir les artistes responsables de l'échec de l'art québécois à se faire valoir régionalement

et internationalement. La question de la diffusion est une question névralgique.

Enfin, les problèmes qui affectent les régions périphériques face aux métropoles, les « petites cultures » face aux pouvoirs dominants, ne se résolveront pas en faisant l'économie de la lutte pour l'*identité* : c'est par la capacité d'assumer ses différences et ses spécificités, elles-mêmes issues de situations concrètes et du contexte socio-politique dont elle fait partie, autant que par sa capacité à s'inscrire grâce à une diffusion adéquate sur les plans régional et international, qu'une collectivité artistique peut plus que survivre, se développer. Voilà le réel enjeu culturel.

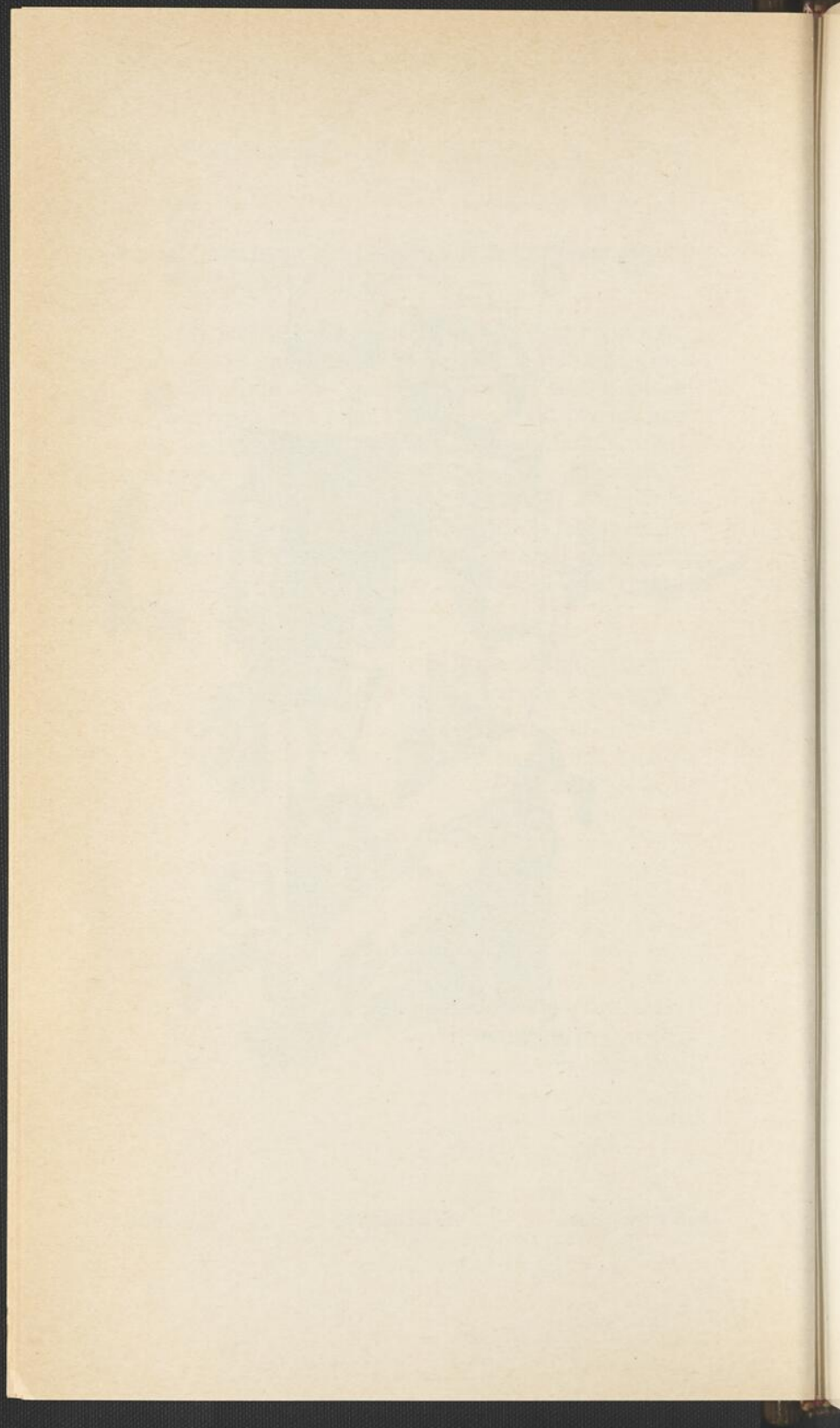
Rose Marie Arbour  
*pour le comité de rédaction*



Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



*Jean Paquin*

---

## La culture face au pouvoir

En ce début des années 80, la culture vit une situation de crise. Les événements de protestation se multiplient et les politiques culturelles de l'État sont de plus en plus critiquées par les travailleurs-euses de la culture. L'« affaire Largillière », les derniers États généraux du théâtre professionnel et finalement la manifestation de l'« Enjeu culturel » à Montréal en 1982 montrent, sans équivoque, que le malaise culturel est réel. Il atteint surtout les secteurs traditionnels de la pratique artistique ; arts visuels, le théâtre mais aussi le cinéma. Qu'en est-il au juste ?

Premièrement les compressions budgétaires rendent plus difficiles le travail du créateur et la production d'oeuvres <sup>1</sup>. Les conditions de vie et de travail des travailleurs-euses culturels se dégradent (travail à contrats, à la pige, chômage). Deuxièmement, le gouvernement du Québec privilégie actuellement le développement d'une infrastruc-

---

<sup>1</sup> Les principaux secteurs culturels touchés par les compressions budgétaires du ministère des Affaires culturelles en 1981-82 sont la muséologie, les arts d'interprétation et les bibliothèques.

ture culturelle calquée sur le modèle de l'entreprise privée (par exemple l'Institut québécois du cinéma) et fonctionnant dans une perspective industrielle de profit. Finalement cette vision de la politique culturelle ne satisfait pas tout le monde. Les secteurs culturels qui ne peuvent être rentabilisés craignent pour leur existence. Selon certaines statistiques, le secteur culturel accuse un taux de chômage de 90 %<sup>2</sup>.

Tous ces facteurs affectent la qualité artistique des productions culturelles. Évidemment on s'étonne. La culture ne représente-t-elle pas la base de notre identité collective? Doit-elle être une affaire de gros sous ou plutôt un outil de promotion culturelle axé sur les besoins de la population?

Face à cette réalité qui confronte le milieu des arts, un débat s'est engagé depuis plus d'un an sur la nécessité de fonder un mouvement large en vue de s'opposer aux politiques gouvernementales dans le domaine culturel et de défendre les droits des artistes et le droit à la culture. C'est ce que propose l'Association des travailleurs et travailleuses des arts et de la culture du Québec (ATTACQ)\*, mise sur pied au mois de mai 1982 et qui succède au Regroupement des organismes culturels (ROCQ).

Les principales revendications de l'ATTACQ sont la fin des coupures de subventions, le contrôle de la culture

---

<sup>2</sup> Front des travailleurs-euses de la culture, « Événement show-mage », 1982.

\* Pour de plus amples informations vous pouvez communiquer avec l'ATTACQ en écrivant au 204 Marie-Anne est à Montréal, H2W 1A7, ou en téléphonant au 844-8055 demandez Alain-Arthur Painchaud, secrétaire du comité provisoire, entre 9 heures et 17 heures.

par les travailleurs-euses culturels et la population et la reconnaissance du statut social des artistes.

Le but de cet article sera de dresser, dans un premier temps, un tableau des événements de protestation qui ont dominé la scène culturelle depuis 1980 et de dégager les objectifs de l'ATTACQ en rapport avec la conjoncture et face au pouvoir politique.

### Une conjoncture critique

#### *Les arts visuels et l'exposition Largillière*

Le 17 septembre 1981, environ 75 peintres, sculpteurs, graveurs manifestent lors du vernissage de l'exposition Largillière. Dès le lendemain, en première page du journal *La Presse*, une photographie et un article résument l'affaire. On parle de scandale. Les lettres fusent. L'émission de Radio-Canada *Noir sur Blanc*, se mêle aussi de la partie en invitant une artiste « contestatrice », Marcelle Ferron, et l'ex-directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal, Jean Trudel.

Rien ne va plus dans la culture. Les artistes qui manifestaient dénoncent d'abord la mauvaise gestion du musée et demandent au gouvernement de faire enquête sur la manière dont sont administrées les subventions que l'institution reçoit.

Estimée d'abord à 200 000 \$, l'exposition coûtera un million. Face à ce gaspillage, diverses associations d'artistes dont la Société des artistes en arts visuels (SAAVQ), le Conseil de la gravure, le Conseil des arts textiles, regroupant 600 membres ont adressé une pétition au ministère des Affaires culturelles du Québec. Ils y dénoncent le peu d'intérêt manifesté par le gouverne-

ment à l'égard de la façon dont le musée utilise les fonds publics pour acheter des oeuvres. Andrée Beaulieu-Green mentionne à ce propos :

« Avec les artistes et la population, je demande au ministère des Affaires culturelles de justifier les 2 500 000 \$ de subvention prévus pour l'année 81-82. C'est beaucoup de fonds publics pour un musée « privé » qui ignore les besoins et les désirs de la population qui le maintient. C'est beaucoup de fonds publics pour un musée qui ne se soucie pas de ses artistes<sup>3</sup>. »

Dans un manifeste distribué lors du vernissage Largillière, les artistes réclament une meilleure représentation du milieu artistique québécois au Conseil d'administration. Ils souhaitent aussi des changements dont l'augmentation de 6 % des fonds alloués aux expositions d'artistes québécois et que les expositions d'envergure soient choisies en vue d'intéresser la population québécoise à l'art, à partir d'oeuvres d'artistes connus.

Les événements entourant l'exposition Largillière auront beaucoup de répercussions. Jamais un événement semblable aura défrayé autant la manchette.

### *Le cinéma en difficulté*

Le cinquième festival des films du monde s'ouvre le 20 août 1981 à Montréal. Le festival offre 128 films, dont 103 longs métrages, soit 23 de plus qu'en 1980. Pourtant cette augmentation a lieu à une époque où le cinéma québécois est en stagnation. Plus de 50 % des réalisateurs et techniciens sont en chômage depuis plusieurs mois.

---

<sup>3</sup> Andrée Beaulieu-Green, « Pour qui l'aubaine Largillière », in *Le Devoir*, samedi 5 septembre 1981, p. 31.

Dans un article, paru dans *La Presse*, le 22 août 1981, Laurier Cloutier rapporte que selon les chiffres du Syndicat national de cinéma, seulement la moitié des 500 artisans du cinéma travaillent actuellement en raison des problèmes de long métrage.

Les jeunes cinéastes sont furieux. Dans ce contexte, le Festival des films du monde demeure pour eux un événement de prestige consacrant le développement d'un cinéma commercial soutenu par l'entreprise privée et le gouvernement. Pendant ce temps, le cinéma québécois périclité. Les artisans reprochent au Festival de servir les multinationales américaines et françaises au détriment de la production d'un cinéma québécois reflétant nos valeurs.

D'autre part, les artisans n'acceptent pas la subvention de 250 000 \$ accordée au Festival par le gouvernement du PQ. Pour eux, le gouvernement est complice des multinationales et de l'appauvrissement culturel du cinéma québécois. Rappelons que le PQ gèle depuis 1977, les budgets de l'Institut québécois du cinéma. Il reporte aussi le dépôt de la loi-cadre en vue de réglementer la projection des films étrangers dans les salles québécoises. Conséquence ; seulement 5 % des films présentés en 1980 au public québécois étaient d'origine québécoise.

Les artisans crient au scandale. En soutenant le Festival, le PQ subventionne indirectement les producteurs québécois qui profitent du marché américain dont Pierre David de Film Plan International, société « québécoise » détenue à 50 % par le groupe Mutuel (CJMS). Film Plan International a produit depuis quelques années des films aux titres évocateurs : « Scanners », « GAZ », « Hog Wild », « The Fright ». Cela fait très québécois par le titre et le contenu. Ce sont tous des films d'horreur et

de violence produit en anglais par un producteur québécois francophone !

Dans une lettre ouverte au journal *La Presse*, le 20 août 1981, 100 signataires de l'article « Festival du film qui marginalise le cinéma québécois » dénoncent la rentabilisation du cinéma. Pendant que le cinéma québécois crève, l'industrie privée, avide de profits, est florissante et cela avec la bénédiction de notre gouvernement.

« Comment ce gouvernement peut-il dilapider autant d'argent dans un seul événement qui dure dix jours, alors qu'il ne fait rien pour régler les problèmes chroniques auxquels nous sommes confrontés à longueur d'année. Rappelons seulement l'envahissement des écrans à 90 % par l'industrie hollywoodienne.

À l'heure même où le prestigieux Festival de Cannes est remis en question par la presse internationale qui y voit de plus en plus le rendez-vous des commerçants et de représentants d'un cinéma avachi, on nous propose un deuxième Cannes, américain, celui-là, qui fera bien plaisir à l'oncle Valenti (président de la Motion Picture Association of America) qui n'aura même pas à payer la note<sup>4</sup>. »

### *Irons-nous au théâtre demain...*

Dans un article paru dans le journal *Le Devoir*, le 11 novembre 1981, Robert Lévesque mentionne que les États généraux du théâtre professionnel ont réclamé des trois palliers de gouvernements (fédéral, provincial, municipal) un plan triennal qui doublerait les budgets alloués au théâtre afin que l'exercice des métiers reliés à ce domaine se fasse dans des conditions viables et adéquates.

---

<sup>4</sup> « Festival du film qui marginalise le cinéma québécois », in *La Presse*, 28 août 1981, p. 7.

Dans un autre article du journal *Le Devoir* (7 novembre 1981), Pierre McDuff, comédien et organisateur des États généraux, mentionne que malgré les apparences les compagnies théâtrales québécoises, de toutes catégories, professionnelles, collectifs de travail, coopératives, sont dans une situation difficile, précaire, « qui deviendra rapidement catastrophique si les pouvoirs publics n'interviennent pas incessamment de façon significative <sup>5</sup> ». Qu'en est-il ?

Malgré un certain essor du théâtre québécois, Pierre McDuff précise que tout ce qui touche, de près ou de loin, aux moyens matériels dans et par lesquels s'exerce le théâtre, est en difficulté. L'auteur remarque une insuffisance du soutien financier de l'État, un déséquilibre entre l'enseignement du théâtre et la capacité d'absorption de la société québécoise et l'absence d'une réelle politique artistique touchant le théâtre.

Le théâtre, comme d'autres domaines, fait face à des coûts croissants (matériel, location de salle, frais de publicité) et l'augmentation du taux de fréquentation ne suffit pas à rentabiliser ce secteur. C'est pourquoi le milieu du théâtre demande à l'État d'intervenir davantage. Pierre McDuff constate que l'aide consentie par l'État est dérisoire. Au niveau statistique, le fédéral et les municipalités totalisaient 0,008 % du budget national canadien et 0,017 % du budget national québécois.

Dans cette situation, les compagnies théâtrales ne peuvent s'en tirer qu'en coupant le nombre de pièces de même que sur le nombre de comédiens. Selon des statistiques de l'Association québécoise du jeune théâtre

---

<sup>5</sup> Pierre McDuff, « L'Urgence de la situation », in *Le Devoir*, 1981, p. 21.

(AQJT), le nombre de comédiens et de musiciens employés par les troupes institutionnelles a chuté de moitié entre 1973 et 1980.

C'est le public en général, adultes et enfants, qui est touché. À l'heure actuelle, le théâtre ne peut s'exercer dans des conditions décentes et répondre aux besoins des travailleurs culturels et à ceux de la population québécoise dans son ensemble.

La convocation des États généraux représente un geste nécessaire dans le développement d'une riposte. Plusieurs résolutions ont été adoptées dont a) l'abandon des critères de rentabilité économique de l'État dans sa politique de subvention afin de privilégier le critère artistique des productions théâtrales ; b) que le gouvernement du Québec porte à 1 % son budget affecté aux Affaires culturelles.

Lors des États généraux, l'AQJT, par le biais d'un manifeste intitulé « Pour un théâtre nécessaire », admettait que les troupes de théâtre populaire ne bénéficient pas encore de conditions minimales et indispensables à leur survie et à leur développement.

« Il demeure évident qu'une pratique de plus en plus systématique d'économie sur le dos de la culture compromet très sérieusement non seulement la situation des travailleurs-euses culturels mais tout un mouvement populaire d'expression artistique et portant les aspirations légitimes d'une large portion de notre collectivité à ne plus être les spectateurs présumés d'une culture qui les nie<sup>6</sup>. »

L'AQJT n'a pas d'autre choix que d'inciter ses membres à s'opposer aux politiques de restrictions budgétaires.

---

<sup>6</sup> AQJT, « Pour un théâtre nécessaire », 1981, p. 3.

res de l'État affectant les comédiens-nes, les collectifs de travail et les différents services socio-culturels dont les organisations de loisir, les lieux d'éducation populaire. Notons que ces lieux constituent un moyen réel d'accessibilité du peuple à sa culture et pour les intervenants culturels un lieu privilégié d'animation théâtrale et de diffusion populaire<sup>7</sup>.

### **De la lutte sectorielle à un mouvement d'ensemble**

Après avoir localement identifié les répercussions des mesures de crise qui sont appliquées par les gouvernements, en particulier le gouvernement du Québec<sup>8</sup>, plusieurs intervenants culturels proposent la création d'un front commun et permanent. Une première tentative est réalisée lors d'une manifestation organisée le 15 novembre 1981 devant les bureaux du ministère des Affaires culturelles à Montréal. Une réunion préparatoire est convoquée par les cinq organismes à l'origine de la contestation de l'exposition Largillière soit le Conseil de la gravure, le Conseil des arts textiles, le Conseil de la sculpture, la Société des artistes en arts visuels du Québec et la Galerie Motivation V. Il s'agissait de faire le point sur

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>8</sup> Il est à noter que le rapport Applebaum-Hébert du gouvernement fédéral s'apprête à revoir en profondeur l'ensemble des pratiques culturelles du Canada et à appliquer lui aussi une politique de coupures. Le rapport préconiserait aussi l'implication grandissante de l'entreprise privée dans les domaines artistiques. À titre indicatif, les dons des compagnies aux arts auraient augmentés de 65 % dans les six dernières années grâce à la promotion de groupe d'hommes d'affaires comme le Council for Business and the Arts in Canada (CBAC). De plus, notons que le rapport s'oriente dans la défense d'une « culture canadienne » tout en niant l'existence du Québec en tant que nation.

la situation culturelle du Québec après cinq années de pouvoir péquiste, et de recréer des liens de solidarité entre travailleur-euses culturels.

Environ 50 personnes ont participé à la marche. Malgré les conditions objectives propices, la faible participation confirme que la formation d'un nouveau mouvement culturel exigera beaucoup d'effort et une information soutenue. C'est pourquoi est créé, en janvier 1982, le Regroupement des organismes culturels du Québec (ROCQ). Un Comité provisoire est formé et il se fixe des objectifs politiques et organisationnels dont la définition des statuts et orientations et sa popularisation auprès des groupes culturels et des individus.

« Les revendications et les problèmes des organismes seront étudiés et constitueront la base des actions concrètes pour protéger et faire valoir les droits de la majorité des intervenants culturels<sup>9</sup>. »

Au mois d'avril 1982, le ROCQ participe et souscrit à l'orientation du deuxième Sommet populaire de Montréal. Par la suite le ROCQ organise, conjointement avec des individus participants au Sommet populaire, une manifestation dans le cadre des tournées de consultation du ministre des Affaires culturelles en rapport avec l'« Enjeu culturel ». L'événement a été endossé par plus de quinze groupes culturels et 200 personnes y ont participé. Parmi les signataires, on retrouve l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT), l'Association de la vidéo et du cinéma du Québec (AVECQ), l'Association des éditeurs des périodiques culturels québécois (AEPCQ) et la Galerie Motivation V.

---

<sup>9</sup> Lettre d'invitation aux organismes, ROCQ, 1981.

Le mouvement actuel de revendications a une faible envergure. Mais quoiqu'il soit embryonnaire et faiblement implanté, certains aspects de son orientation comportent des particularités importantes.

Premièrement, le mouvement actuel s'articule sur une base anti-capitaliste. Il va à l'encontre de la logique de profit en revendiquant pour ce faire la fin des coupures budgétaires et l'augmentation du soutien financier de l'État aux organisations culturelles, aux organisations populaires et cela, sans ingérence. Aux politiques gouvernementales qui favorisent la mise sur pied de petits monopoles de la culture, le mouvement oppose un développement culturel collectif et démocratisé.

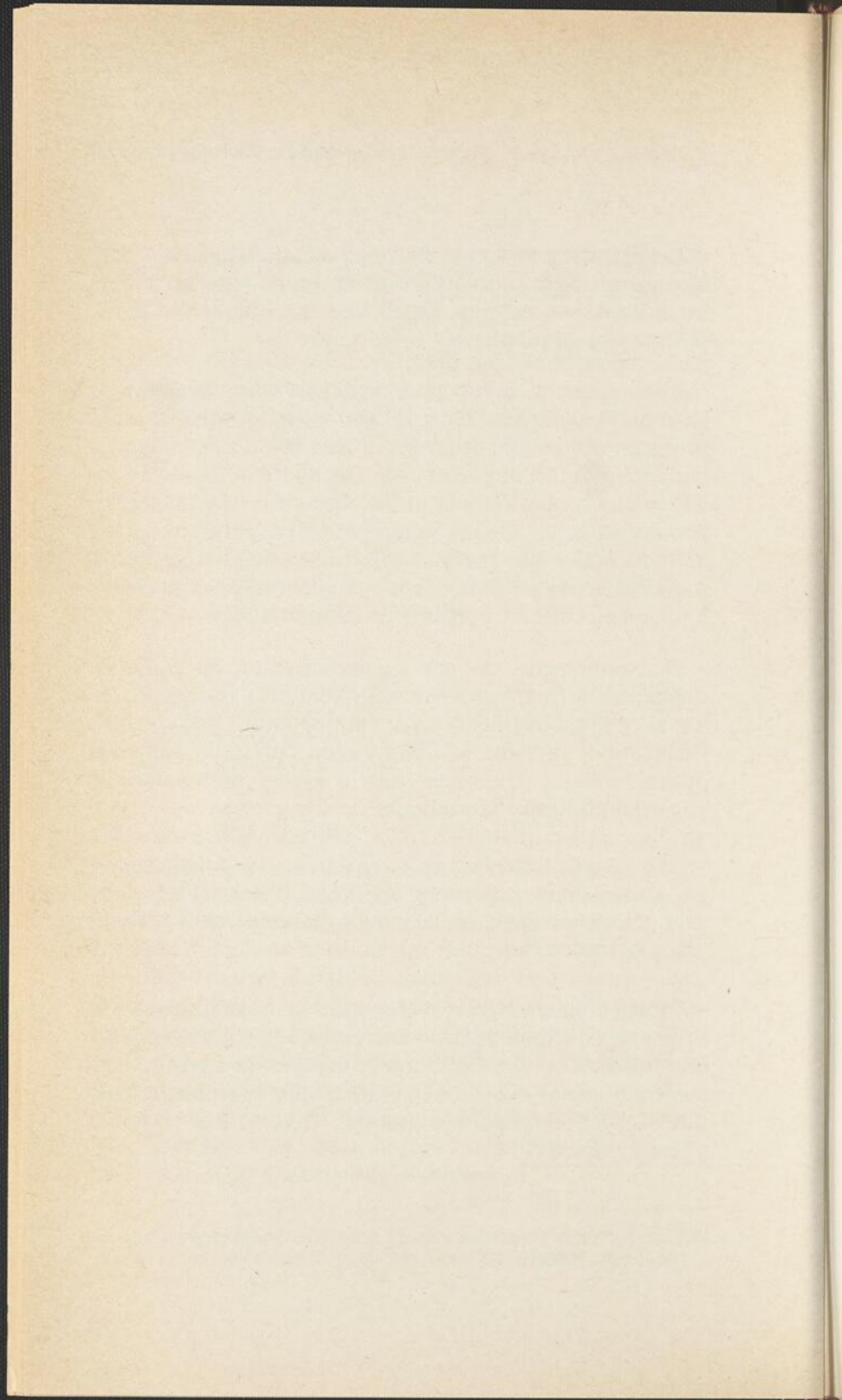
Deuxièmement, de par sa participation au Sommet populaire, le regroupement a l'intention explicite de se lier avec le mouvement ouvrier et populaire. Sachant que l'éducation, la santé et l'expression culturelle sont des droits fondamentaux niés par la classe dominante, il appartiendrait aux travailleurs de les gagner.

« Pour mobiliser les forces ouvrières et populaires, pour briser l'oppression et les privilèges, il faut que le peuple s'acapare aussi de la culture et conteste la culture dominante <sup>10</sup>. »

Troisièmement, le mouvement lie ses revendications à l'objectif politique du droit à la culture. Ce droit suppose une mise en oeuvre politique et économique permettant aux individus d'avoir un égal accès aux instruments culturels et à l'expression culturelle, diverse par essence. C'est à suivre...

---

<sup>10</sup> Plate-forme de revendications du deuxième Sommet populaire de Montréal, 1982, p. 46.



*Francine Couture*  
*Suzanne Lemerise*

---

**L'art des femmes :**  
**« La partie n'est pas gagnée ! »**

L'organisation du réseau Art-Femme, au printemps dernier, a suscité dans le milieu des arts visuels, une prise de conscience des conditions d'insertion des femmes dans ce secteur de la production artistique. Nous avons, nous aussi, été touchées par ce débat ; nous nous demandions principalement comment la problématique de l'art des femmes arrivera à s'imposer dans le champ de la production artistique. Quels appuis recevront les femmes qui dénoncent la participation minoritaire des femmes aux activités du champ de l'art ? Cette dénonciation vise-t-elle exclusivement une amélioration de la situation ou cherche-t-elle à transformer la dynamique extrêmement sélective du milieu institutionnel de l'art ? Nous avons eu l'occasion, en avril dernier, lors d'une conférence donnée au Théâtre expérimental des femmes, de faire part de nos réflexions à celles et à ceux intéressés par ces débats. Le texte qui suit est une transcription de cette communication.

### Faible taux de participation des femmes aux activités du champ artistique

Historiquement peu de femmes ont réussi à faire une carrière artistique et à obtenir une reconnaissance officielle. Même dans les arts domestiques, traditionnellement pratiqués par les femmes, nous ne connaissons pratiquement pas ou peu d'artistes féminins qui aient obtenu une certaine notoriété. La reconnaissance d'un statut de femme artiste est une donnée récente datant du vingtième siècle. Nous savons toutefois que le rôle de la femme a été primordial ; sa présence imprègne une grande partie de l'histoire de l'art à la fois comme modèle, inspiratrice, collaboratrice ou travailleuse bénévole.

Les qualités requises pour obtenir du succès et faire carrière dans les milieux artistiques peuvent se résumer en ces points : goût du risque, indépendance, agressivité. Il va sans dire que ces qualités ne correspondent pas aux stéréotypes comportementaux imposés aux femmes : le goût de la vie domestique et l'intérêt pour l'éducation des enfants, la passivité, le don et l'oubli de soi. Il n'y a pas si longtemps lorsqu'une femme manifestait un intérêt trop ferme pour une carrière artistique, on lui reprochait facilement d'emprunter un comportement masculin<sup>1</sup>.

Ainsi, tant du point de vue historique que comportemental, la femme n'a pu se référer à des modèles ou à des héroïnes incarnant les attitudes nécessaires pour se tailler une place déterminante dans le champ de la production artistique. Une étude effectuée dans une école

---

<sup>1</sup> Arbour, R.-M. et Lemerise, S., « Le Rôle des Québécoises dans les arts plastiques depuis trente ans », *Vie des arts*, printemps 1975, p. 16 à 23.

d'art de San Francisco confirme ce fait<sup>2</sup>. On y a interrogé des étudiants en art, hommes et femmes, ayant des résultats scolaires identiques et considérés comme d'excellents étudiants. À la question « Croyez-vous être un artiste ? », la majorité des hommes, soit 66 %, ont répondu « oui » tandis que la majorité des femmes ont répondu « non ». Quant à l'évaluation de la qualité de leurs travaux d'atelier, 47 % des étudiants les considèrent excellents alors que seulement 17 % des étudiantes partagent cette appréciation de leurs propres travaux<sup>3</sup>. Ainsi dès le séjour à l'école d'art, la représentation que se fait la femme de sa position face à une carrière artistique diffère largement de celle de ces confrères masculins. Il ne faut donc pas alors s'étonner d'observer un faible taux de participation des femmes aux activités du champ artistique.

Plusieurs études, faites par des femmes, dénoncent cette situation. Des données quantitatives fournies par Avis Lang Rosenberg<sup>4</sup> nous apprennent qu'en 1978, au Canada, les femmes représentent 50 % de la clientèle étudiante des écoles d'art ; on n'observe toutefois qu'une moyenne de 20 % de femmes artistes faisant carrière dans le milieu institutionnel de l'art. L'analyse statistique d'Avis Lang Rosenberg révèle, par exemple, qu'entre 1970 et 1977, 19 à 31 % des expositions-solos des musées canadiens ont été tenues par des femmes. Dans les galeries commerciales, on ne les retrouve que dans une proportion variant entre 13 et 17 %. À la même époque, les femmes obtiennent entre 19 et 22 % des

<sup>2</sup> Corne, Sharron, *Women Artists in Manitoba*, Arts and Letters Committee, Provincial Council of Women of Manitoba, janvier 1979, p. 4-5.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>4</sup> Rosenberg, Avis Lang, « Women Artists and the Canadian Art World : A Survey », in *Criteria*, automne 1978.

bourses offertes par le Conseil des arts et elles sont représentées à la Banque d'art dans une proportion de 22 %<sup>5</sup>. Une autre étude non publiée faite par une artiste, Hélène Roy, révèle également que plus la bourse est importante, plus le pourcentage des femmes bénéficiaires diminue : 28 % ont obtenu des bourses de courte durée contre 15 à 18 % des bourses de perfectionnement ou de travail libre, soit de 1972 à 1980, vingt femmes contre quatre-vingts hommes<sup>6</sup>.

Les données d'Avis Lang Rosenberg rendent surtout compte du taux de participation des femmes aux activités des organismes culturels canadiens. La situation semble toutefois semblable au Québec. Le taux de fréquentation

---

<sup>5</sup> Une analyse des bénéficiaires de la Banque d'art, faite par Sasha McInnes-Hayman, chercheuse au Conseil canadien du statut de la femme, est aussi très révélatrice de la position de force occupée par les hommes dans le milieu de l'art. En compilant les noms des artistes qui ont obtenu les sommes d'argent les plus importantes de la Banque d'art, elle a découvert que quatorze artistes masculins se sont partagés, pendant huit ans, un peu plus d'un million ou 20 % du budget total de cet organisme réservé à l'acquisition d'oeuvres d'art. La moyenne annuelle des revenus retirés de cet organisme par ces artistes, de 1971 à 1980, est de 10 283 \$, tandis que celle des autres artistes masculins, bénéficiaires de la Banque d'art est de 2958 \$. Quant au revenu annuel retiré par les femmes artistes de cet organisme, il est de 1434 \$. La liste des quatorze artistes proposée par Sasha McInnes-Hayman est la suivante : Baxter I. 53 083 \$ ; Ewen P. 60 075 \$ ; Gagnon C. 73 310 \$ ; Gaucher Y. 92 250 \$ ; Hurtubise J. 139 240 \$ ; Iskowitz G. 87 320 \$ ; Molinari G. 93 875 \$ ; McEwen J. 78 815 \$ ; Rabinovitch R. 63 600 \$ ; Redinger W. 93 500 \$ ; Smith G. 42 248 \$ ; Snow M. 78 541 \$ ; Tousignant C. 122 767 \$ ; Town H. 77 085 \$ ;

McInnes-Hayman S., *Art Consultant Status of Women Canada*, « Art Bank Collection, Expenditure on Works by Male and Female Artists for Years 1971/72 through 1979/80 », April 1981.

<sup>6</sup> Roy, Hélène, « Parce qu'en art, l'enjeu n'est pas neutre », document inédit, UQAM, 1982.

par les femmes des départements universitaires d'arts plastiques se situe aux environs de 60 %<sup>7</sup>. D'autres données recueillies par des étudiantes du module d'histoire de l'art de l'UQAM, sous la direction de Rose-Marie Arbour, nous apprennent que les femmes artistes ont obtenu 25 % des bourses accordées aux arts plastiques par le ministère des Affaires culturelles, taux d'attribution comparable à celui noté pour le Conseil des arts du Canada. Cependant, il faut ajouter que dans le secteur spécifique des métiers d'art, encouragé exclusivement par le gouvernement du Québec, elles se méritent 50 % des bourses. Dans les musées québécois, leur participation à des expositions-solos varie entre 12 et 18 %. De 1978 à 1980, la revue *Vie des Arts* n'a consacré que 10 % des articles monographiques à des artistes féminins. C'est dans les galeries parallèles où la participation des femmes aux activités culturelles s'accroît légèrement : les galeries Article, Motivation V, Véhicule, Yajima, présentent de 1975 à 1980, un calendrier où 23 à 27 % des expositions tenues le sont par des femmes artistes.

Cette dernière observation nous conduit à l'interrogation suivante : n'y aurait-il pas décroissance de la participation des artistes féminins aux activités d'un organisme à mesure que s'accroît le pouvoir de légitimation de celui-ci ? N'y aura-t-il que la participation des femmes à ces instances qui puisse modifier cette situation ? L'analyse d'Hélène Roy, mentionnée précédemment, démontre que la proportion des femmes artistes récipiendaires de bourses a varié en fonction de la participation des femmes aux différents jurys du Conseil des arts. Plusieurs femmes artistes ont conscience que leur intégration au champ de l'art sera d'autant facilitée que plus

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

nombreuses seront les femmes occupant des positions-clé dans la diffusion de l'art. La professionnalisation de la femme artiste n'est pas indépendante de celle d'autres femmes impliquées dans les postes conditionnant et régissant les rapports de forces qui animent les différents lieux de pouvoir dans le domaine des arts plastiques.

### **L'artiste et le pouvoir**

Les femmes artistes doivent être conscientes qu'il ne suffit pas de vouloir s'engager dans une pratique artistique pour que leur soit reconnu un statut professionnel par les experts du milieu artistique. Toute nouvelle idéologie esthétique ne peut occuper une position dans le champ de l'art sans l'obtention du consensus d'un certain nombre d'agents (autres artistes, diffuseurs, collectionneurs, public...) qui, selon le pouvoir culturel qu'ils détiennent, permettront à cette nouvelle proposition artistique de s'imposer ou au contraire la maintiendront dans une position dominée jamais inscrite au palmarès de l'histoire de l'art. Dans cette lutte pour la légitimation de sa production, différents scénarios peuvent marquer la carrière d'un artiste. De ces scénarios, nous en avons identifié trois qui nous semblent les plus fréquents : 1) l'artiste joint les rangs d'un groupe de producteurs déjà soutenus par des institutions de prestige ; 2) allié à d'autres artistes, il tente d'imposer une problématique nouvelle et d'y intéresser les critiques et les directeurs de galeries et de musées susceptibles d'être à la recherche de problématiques nouvelles ; 3) l'artiste solitaire peut également espérer qu'un expert de la diffusion découvre dans ses oeuvres des préoccupations qui le lient à d'autres producteurs et que cet expert leur donne son appui par une exposition ou un texte. La relation entre artiste et diffuseur est souvent empreinte de tensions bien qu'ils aient besoin l'un de l'autre pour exister socialement, car les condi-

tions de négociation entre le diffuseur et l'artiste mettent en présence deux forces inégales. L'indépendance de l'artiste qui doit « faire son chemin » seul ou appuyé ponctuellement par des institutions ne fait pas le poids avec le pouvoir de sélection ou de légitimation que détiennent les diffuseurs, pouvoir fondé soit sur un capital, soit sur la position plus ou moins dominante de l'organisme ou de l'institution que représente le diffuseur.

Une étude comparée du mécénat d'état et du marché de l'art, au Québec, ferait sans doute apparaître une dynamique différente de consécration des oeuvres d'art. Le marché de l'art est le lieu d'émergence et de co-existence de conceptions de l'art diversifiées qui rejoignent des publics aux goûts variés tandis que, fidèle à ses stratégies de rationalisation des ressources, l'État ne semble pas vouloir permettre la co-existence d'idéologies esthétiques opposées ou simplement différentes. Par exemple, c'est chose sue et fort commentée, que le Conseil des arts du Canada, représenté dans les jurys par des artistes, critiques d'art ou autres experts de la diffusion, a privilégié, ces dernières années, une approche formaliste de l'art afin de se conformer aux valeurs artistiques américaines et d'assurer ainsi la réputation internationale de l'art canadien. Les priorités du ministère des Affaires culturelles à propos de l'art contemporain ont toujours été confuses ; il a laissé le soin au gouvernement fédéral de prendre en charge ce secteur de la production artistique estimant sans doute insignifiantes les retombées politiques d'une aide financière accordée à des oeuvres culturelles ne traitant pas de la question nationale. L'avant-garde artistique québécoise, dans le domaine des arts visuels, a donc été presque exclusivement soutenue que par le mécénat d'état fédéral, ses représentants ont donc été soumis à une sérieuse sélection, le processus de reconnaissance n'ayant été réservé qu'à un nombre réduit d'entre eux.

Les femmes qui cherchent à occuper une position dans le champ des arts plastiques se doivent de faire une analyse des forces qui animent ce secteur de la production culturelle afin de découvrir qui pourront les soutenir dans leur projet. Toutefois cette attitude impliquant la mise en place d'une stratégie pour pénétrer les institutions et les organismes culturels exige une mise en question de la représentation de l'artiste maudit, représentation qui explique en partie le retard que connaît la pratique artistique à se faire reconnaître un statut professionnel.

#### « Art et féminisme »

L'événement « Art et féminisme », qui a eu lieu au Musée d'art contemporain au printemps dernier, est intéressant à analyser pour comprendre quelles sont les conditions d'insertion de cette problématique dans le milieu institutionnel de l'art. L'enjeu est de taille étant donné la volonté des artistes et des organisatrices de l'événement de poser clairement la question liant l'expérience artistique au mouvement social de la lutte des femmes. Elles ont fait entrer le combat des femmes au musée ; et nous pouvons dire qu'elles l'ont fait triomphalement si l'on pense à la chevauchée fantastique qui nous accueillait au Musée d'art contemporain<sup>8</sup>. L'affrontement qu'a produit l'événement « Art et féminisme » est double : tout en dénonçant l'oppression des femmes, il s'est opposé à l'esthétique dominante formaliste. Le contexte clairement affirmé de l'exposition imposait donc au public une lecture des objets d'art devant tenir compte de la tradition de la lutte des femmes et non seulement du développement formel et technique de l'art. Nous

---

<sup>8</sup> Marie Déarcy et Lise Nantel, *Bannière*, tissus appliqués.

pouvons nous demander si l'événement « Art et féminisme » n'a pas renoué avec la signification originale de l'avant-garde où les artistes participaient, par leur production, aux mouvements sociaux contestant l'ordre établi.

Nous pourrions voir toutefois une contradiction entre cette position radicale adoptée par les artistes et les organisatrices de l'événement et le fait qu'il se soit déroulé dans l'institution muséale traditionnellement peu intéressée au contexte social de production d'un objet d'art et plutôt enclin à valoriser exclusivement la spécificité de l'art. Le musée a rarement accordé son soutien aux formes d'art d'opposition ! Comment alors s'expliquer l'insertion de la problématique « Art et féminisme » dans le milieu institutionnel de l'art ? Ce micro-milieu n'a-t-il pas souvent démontré à quel point il est réfractaire à tout mouvement artistique qui introduit dans son champ un questionnement politique ?

Le regroupement de femmes professionnelles, convaincues de la nécessité d'amener l'art des femmes au musée, explique en grande partie la réalisation de cet événement. Les productrices ont été réunies par des femmes dont la compétence est reconnue dans le champ des arts visuels ; elles avaient à leur disposition des budgets, un lieu d'exposition, des outils de diffusion nécessaires à l'entreprise d'une telle aventure. Ces femmes ont pu également profiter de la position institutionnelle du Musée d'art contemporain. Ce musée d'état est dirigé par des représentants d'une petite bourgeoisie intellectuelle et technocratique, il est donc moins affecté par le pouvoir des collectionneurs. Moins préoccupé, par exemple, que le Musée des beaux-arts de Montréal, de promouvoir exclusivement les valeurs sûres de l'art contemporain, le Musée d'art contemporain semble pouvoir se permettre des expositions polémiques comme celle d'« Art et fémi-

nisme ». Rappelons-nous que le Musée des beaux-arts de Montréal a toujours été soutenu par des collectionneurs issus de la bourgeoisie industrielle et financière, hostiles à la diffusion d'objets d'art provocateurs de débats dans le champ intellectuel et dont la valeur spéculative n'est pas assurée. Le faible poids fonctionnel du Musée d'art contemporain, qui se manifeste également dans ses difficultés de négocier des subventions décentes et un emplacement favorable à son développement, a donc favorisé l'occupation, par l'art des femmes, d'une nouvelle position dans le champ artistique. L'exposition du « Dinner Party » de Judy Chicago aura certes l'effet de faire croître la crédibilité du Musée d'art contemporain qui démontre qu'il peut organiser des expositions d'envergure internationale. Cette stratégie culturelle que le Musée se voit contraint d'utiliser est révélatrice de notre dépendance culturelle face aux courants artistiques américains. C'est l'exposition du « Dinner Party » qui a rendu possible l'exposition des quarante femmes artistes et de la « Chambre Nuptiale » qui, sans la venue de l'oeuvre américaine, n'auraient jamais été présentées au musée. La crédibilité de Judy Chicago a permis le débat « Art et féminisme » dans le champ de la production artistique québécois. Grâce à elle, la lutte des femmes entre dans le milieu institutionnel des arts visuels.

L'événement « Art et féminisme » a également profité de l'actuelle conjoncture favorable à l'intégration des femmes en milieu professionnel. L'accueil chaleureux de l'exposition par les représentants de l'État québécois indiquent peut-être qu'ils en ont mesuré les retombées politiques !

Comment la presse écrite a-t-elle réagi à l'événement ? La majorité des revues culturelles à petit tirage ont annoncé l'événement « Art-femme » qui se tenait en différents lieux du Québec. *Cahier, Propos d'art, Interven-*

*tion* et *Spirale* ont ainsi consacré plusieurs articles spécifiquement liés à l'événement. Dans la revue *Cahier*, douze articles traitant de ce sujet ont été écrits dont dix par des femmes. Les deux articles de la revue *Spirale* ont également été écrits par des femmes. Dans la majorité des cas, les commentaires sont très favorables à l'égard de l'événement et de sa problématique. Nous observons un réel consensus entre les rédacteurs et les rédactrices au sujet de la pertinence de tenir un tel débat où est questionnée la place des femmes dans le système artistique.

Ces publications culturelles sont publiées mensuellement et bi-mensuellement et rejoignent un public restreint. Ainsi leurs commentaires et analyses n'ont pas la même audience, ni le même poids fonctionnel, que ceux de la critique hebdomadaire des grands quotidiens francophones montréalais, tels *Le Devoir* et *La Presse*. Nous avons examiné les réactions et opinions des critiques d'art attirés de ces journaux et ceux d'analystes ponctuels qui se sont exprimés dans ces mêmes journaux. *Le Devoir* a été le premier quotidien à commenter l'événement « Art et féminisme » : le six mars, René Viau présente les expositions tenues au Musée d'art contemporain. Ce premier article a créé quelque émoi dans le public à cause du ton désinvolte et réducteur utilisé pour présenter les oeuvres. René Viau introduit un sujet aussi large que l'art des femmes par une farce « newfie » qui laisse clairement entendre que les femmes ne peuvent rien entreprendre sans le soutien d'une « gang », allusion évidente au regroupement des femmes artistes. Cette « farce » permet au critique de neutraliser et même de ridiculiser les débats avant même de les présenter. Les diverses activités et expositions sont ensuite énumérées pêle-mêle, accompagnées de commentaires où il nous apprend entre autre, qu'alors en 1982 des femmes entrent au musée, d'autres femmes il y a cent ans pour la même cause se sont fait tuer, que la « Chambre Nuptiale » est

poussiéreuse et encombrante, que le débat sur l'art féministe, aux États-Unis, est usé, et... que néanmoins le « Dinner Party » atterrira ici. Le ton de l'article et le vocabulaire employé révèle le malaise d'un critique masculin face à une problématique qui questionne, par l'art, les représentations dominantes de la femme.

Le vingt mars, René Viau présente cette fois le « Dinner Party » en première page du cahier culturel du *Devoir*, ce qui nous permet de cerner davantage ses conceptions artistiques. Le critique n'indiquera pas clairement qu'il n'aime pas cette oeuvre monumentale. Il accompagnera plutôt sa description de qualificatifs chargés de significations en général réductrices ou équivoques. À propos du « Dinner Party », il utilisera les expressions suivantes : « gigantisme », « faste hollywoodien », « rhétorique populaire », « gobelet d'opérette », « super show muséologique », « sauce populaire à la Disneyland », « pot-pourri », « pire kitsch »... L'ensemble de cette terminologie se rapporte, soit à l'art populaire, soit à l'art de masse, et dévoile de la part du critique une conception plutôt élitiste de l'art. Dans la conception du « Dinner Party », Judy Chicago visait une audience beaucoup plus large que le public restreint de l'art officiel en faisant référence aux femmes d'hier et d'aujourd'hui et en utilisant les formes d'expression plastiques traditionnellement liées aux métiers féminins. Cette oeuvre bouscule la relation privilégiée qui existe généralement entre l'artiste, son oeuvre et l'expert. Depuis plusieurs décennies, le critique juge habituellement des oeuvres destinées à un public choisi et restreint, demandant pour être comprise la connaissance de l'histoire de l'art contemporain. Le « Dinner Party » ne se soumet pas à ces règles et c'est sans doute ce qui amène René Viau à formuler une appréciation qui sans être négative est pleine de sous-entendus et de mal-entendus.

Également le vingt mars, le journal *La Presse* présente quelques articles sur les événements du musée. Encore une fois, le « Dinner Party » occupe la page couverture de ce quotidien. Gilles Toupin limitera son intervention à une présentation globale de l'oeuvre décrivant succinctement les modes de production, les caractéristiques formelles et le message tels que présentés par Judy Chicago. Jean Tourangeau procédera de la même façon pour présenter la « Chambre nuptiale » de Francine Larrivée. Dans un autre article intitulé « Art et féminisme », Jean Tourangeau nous livrera cette fois quelques arguments analytiques et critiques au sujet de l'exposition des quarante femmes artistes. On pourrait résumer les propos du critique en distinguant dans son texte deux types de commentaires. Il met d'abord en question la pertinence de la problématique de l'exposition car il considère que l'année de la femme, en 1975, pouvait officiellement et socialement justifier l'émergence d'activités artistiques liées au féminisme. Selon lui, c'est ce débat officiel (l'année de la femme) qui avait légitimé l'insertion ponctuelle de l'art des femmes dans les musées ou galeries et, toujours selon lui, il ne serait plus dans la logique et la fonction des institutions artistiques de continuer ou de persister à supporter des problématiques qui réfèrent davantage à une action sociale qu'à l'histoire interne de l'art. Ensuite, il décrit et évalue les oeuvres selon les codes ou critères de l'avant-garde artistique. Par exemple, il désapprouve les moyens techniques d'expression utilisés par les femmes de cette exposition, le procédé du dessin, estime-t-il étant moins actuel que la photographie et la vidéographie. Le critique cherche une adéquation entre contenu et propositions plastiques et formelles propres à l'avant-garde.

Les objectifs de l'exposition, pourtant bien identifiés dans les textes du catalogue, étaient de témoigner de sept années d'investigation de la problématique de l'art des

femmes posée publiquement en 1975 par des femmes artistes oeuvrant dans différents champs de production visuelle. En effet, plusieurs artistes dont les oeuvres figurent à l'exposition n'ont eu aucun rapport, soit avec l'avant-garde, soit avec les structures de diffusion de l'art officiel. Les bannières accompagnant des manifestations, les illustrations et certaines photographies indiquaient que les artistes réunies n'étaient pas nécessairement issues des réseaux institutionnels de l'art. Jean Tourangeau ne tient donc pas compte des conditions du regroupement des oeuvres et les confronte globalement à des jugements basés sur l'hégémonie et l'autorité de l'avant-garde.

Les propos des critiques officiels des quotidiens montréalais révèlent donc davantage leur position par rapport à un ensemble de valeurs spécifiques au champ artistique qu'ils ne présentent une volonté de tenir compte des conditions sociales de production de l'art des femmes.

À l'occasion de cet événement, d'autres commentateurs se sont manifestés dans les mêmes journaux. Dans le cahier du *Devoir*, paru le vingt mars, Mikel Dufrenne expose, en tant que collaborateur ponctuel, une interprétation des oeuvres en comparant le « Dinner Party » à la « Chambre Nuptiale ». Cette fois, le lecteur lira une critique comparative qui délimite ou tente de déterminer les apports spécifiques des deux oeuvres environnementales. Le « Dinner Party », nous dit Mikel Dufrenne, convierait à la célébration et au respect, tandis que la « Chambre Nuptiale » inciterait à la prise de conscience, à la prise de parole et à l'action. Pour sa part, Danielle Zana insiste sur le rapport existant entre le public et l'oeuvre contenu dans la dynamique même de cette exposition d'envergure : « par leur participation massive, les femmes venues assistées au vernissage jeudi soir exprimaient leur solidarité face aux oeuvres occultées par le discours cul-

turel dominant<sup>9</sup>. Mikel Dufrenne compare les oeuvres en mettant en relief les différences, Danielle Zana dégage un aspect fondamental, celui de l'échange, de la « convivialité » entre femmes créatrices et spectateurs et spectatrices. Encore dans *Le Devoir*, Lise Bissonnette reprendra le débat deux semaines plus tard dans un article éditorial « Variations sur un même thème ». Comme Mikel Dufrenne, elle décrit et compare les deux oeuvres maîtresses ; le « Dinner Party » représente selon elle un hommage distancié et littéraire à des femmes inconnues ou disparues tandis que la « Chambre Nuptiale » propose un cheminement où le spectateur est confronté à un univers où il peut reconnaître le système de valeurs qui sous-tend son rapport à la femme et au couple. Par ce biais d'un questionnement du présent, contenu dans la « Chambre Nuptiale », Lise Bissonnette introduit les oeuvres des artistes de l'exposition « Art et féminisme ». En terminant la lecture, le lecteur sait que l'éditorialiste préfère l'engagement des artistes québécoises à celui de Judy Chicago.

Si nous résumons le propos des critiques d'art officiels, nous notons qu'on a donné une place de choix au « Dinner Party » tout en accordant peu d'attention à l'ensemble de la manifestation tenue au musée qui était de convier à une réflexion sur l'expression des femmes par le biais d'oeuvres visuelles produites dans des contextes différents, avec des modes de production et des moyens techniques variés. En outre, on a passé sous silence l'impact, dans le champ de l'art, d'un regroupement d'artistes autour d'un thème politique et enfin, on a préféré ne pas analyser le succès considérable de l'exposition dont témoigne le taux de fréquentation d'un musée habituellement désert. Paradoxalement, les articles favorables à

---

<sup>9</sup> Zana, Danielle, « La convivialité au féminin », *Le Devoir*, 20 mars 1982.

l'événement et qui ont des perspectives analytiques et comparatives ont émané de personnes qui ne sont pas des chroniqueurs réguliers. Nous irions jusqu'à dire que le critique d'art hebdomadaire a offert une forme de résistance face à l'événement en adoptant trois attitudes : le mépris à peine voilé, une distance polie, et une évaluation uniquement liée aux critères officiels régissant l'art d'avant-garde.

La partie n'est donc pas gagnée. La fortune critique de l'événement « Art et féminisme » révèle de façon non équivoque le malaise ressenti face à la dimension collective de cette manifestation (référence explicite au mouvement des femmes, présence dans les oeuvres de codes visuels accessibles à un large public confirmé par le très grand succès populaire de l'événement). Cet événement déjoue les valeurs sur lesquelles les experts fondent leur jugement, rareté de l'oeuvre, son caractère inédit et individuel, se manifestant surtout dans la forme. Vouloir qu'une production artistique s'adresse à un public large et non seulement composé d'experts, semble être fatalement condamné à être désavoué par ces mêmes experts de l'art et l'art des femmes n'échapperait pas à cette « loi du milieu ».

*Table ronde* \*

---

**Régionalisme/  
internationalisme :  
un rapport de forces ?**

*Artistes invité(e)s : Michèle Lalonde, écrivaine  
Yolande Villemaire, écrivaine  
Pierre Granche, sculpteur  
Marcel Saint-Pierre, peintre et his-  
torien de l'art*

*Les différent(e)s intervenant(e)s de la revue Possibles :*  
*Rose Marie Arbour  
Jean-Pierre Dupuis  
Gabriel Gagnon  
Lise Gauvin  
Marcel Fournier*

*R.M. Arbour : Afin d'éclairer une question qui, si elle  
n'est pas neuve, est pourtant au coeur de bien des dis-  
cours actuels et de bien des ententes et des mésententes,  
je vais brièvement faire un retour en arrière pour cerner*

---

\* Ce texte est constitué d'extraits d'une table ronde qui a eu lieu le 7 septembre dernier, organisée par Rose Marie Arbour et Lise Gauvin. Transcription : Élise Lavoie

*certaines des enjeux qui sous-tendaient, en arts visuels du moins, les oppositions entre « régionalisme » et « internationalisme ». Graduellement, au cours des années 30-50, en Amérique du Nord mais surtout aux États-Unis, les concepts de régionalisme et d'internationalisme se sont mutuellement exclus. Le premier a pris l'intonation péjorative de « provincialisme », de nationalisme et de folklore. Le second s'est attribué valeur d'« universalisme » grâce surtout à la reconnaissance de l'abstraction dans les arts visuels. Cette valorisation de l'internationalisme, dans le cas des États-Unis, s'est faite grâce à une stratégie subtile, ayant pour objet de montrer combien ce pays voulait répandre la liberté grâce entre autres à l'abolition des frontières entre les pays du « monde libre ». Pour arriver à cela, il fallut dans un premier temps, se débarrasser de ce qui était considéré comme « art national » et le qualifier de « provincial », dévalorisant du coup tout art figuratif ou représentatif d'une réalité extérieure à caractère social. Puis s'identifiant à l'art abstrait, la notion d'avant-garde se précisa, devint plus agressive : les acquis formels devinrent des jalons strictement formels vers « un triomphe de l'art américain » — pour emprunter le titre même d'un livre sur ce sujet. C'est ainsi que l'Expressionnisme abstrait devint, pour le gouvernement américain face à l'étranger, un des symboles artistiques des libertés individuelles en ce pays. Montrer cet art, c'était indiquer les formes de la liberté mais aussi, que les frontières ne devaient plus exister pour ceux qui aspirent à la liberté. Représentant des valeurs internationales, cet art américain prétendait aussi faire table rase de toute la tradition picturale américaine pour se brancher sur une tradition « occidentale » : les artistes abstraits américains des années 40-50 se retrouvèrent donc les vrais héritiers d'une longue tradition occidentale en arts visuels. À la même époque, au Québec, on pratiquait un art abstrait automatiste, on parlait de spiritualité, de*

*libération, de refus global. Pourtant, hors ses frontières, Borduas ne sera considéré que comme un « petit maître », une variation sur un grand thème.*

*Aujourd'hui, quand on parle d'un art à valeur internationale, de quel art s'agit-il ? Quelles en sont les caractéristiques ? L'art produit dans des régions périphériques aux métropoles ou aux pouvoirs dominants est-il systématiquement exclu ? Bref, y a-t-il une modification du rapport traditionnel entre régionalisme et internationalisme ?*

*Lise Gauvin. En littérature, le régionalisme a été jusqu'ici davantage pensé en termes de contenu qu'en termes de modes ou de lieux de production. Il a également été identifié au conservatisme, à des querelles de clocher, à une certaine étroitesse d'esprit, en un mot aux valeurs traditionnelles. On se souvient des querelles qui ont opposé des revues comme Le Terroir et le Nigog au début du siècle. La question s'est ensuite cristallisée autour de la langue, donnant lieu à diverses polémiques. Claude-Henri Grignon, dans les Pamphlets de Valdombre, a attaqué vertement ceux qui refusaient les particularismes langagiers. Parti pris a repris le débat en le transposant sur le plan politique. Il semble donc qu'il y ait eu, constamment, une opposition entre les tenants du régionalisme et ceux de l'universalisme ou de la liberté des souffles.*

*Où en est-on aujourd'hui ?*

*La modernité gagne de plus en plus d'adeptes, jusqu'à devenir une sorte d'école de pensée et d'écriture qui veut faire fi du concept même de littérature nationale. « Il est de bon ton de renier tout ce qui relève de près ou de loin de ce sentiment d'appartenance », écrit André Major récemment à propos de Savard. Par contre, Michèle Lalonde donne comme tâche à l'écrivain de « faire oeu-*

*vre créatrice de parole pour capter et retransmettre véritablement l'expression populaire ». Projet que d'autres, comme François Charron, signalent comme entraînant la forclusion du sujet. L'écrivain doit signifier selon lui le « sujet en procès » et, à l'exemple de Borduas, réinventer fiévreusement la vie.*

*Jusqu'à quel point n'oppose-t-on pas ainsi deux mythes, celui de l'artiste porte-parole de tous et celui de l'artiste être exceptionnel, symbole des vraies libertés ? Ou se situe dans ce contexte la question régionalisme/universalisme ? Comment penser l'appartenance en évitant les connotations péjoratives que le mot véhicule, c'est-à-dire en dehors du patrimoine et du folklore ? Est-ce que les termes mêmes du débat ne sont pas à redéfinir ? C'est à cette réflexion en commun que nous vous avons convié ce soir.*

### **L'artiste et son milieu**

**M.St-P.** : Quand on commence à discuter d'une relation entre régionalisme et internationalisme j'ai toujours le sentiment d'appartenir à un tiers-monde artistique. Ce débat a ponctué notre histoire du 20<sup>e</sup> siècle dans le domaine des arts plastiques. Autour des années 20, le rapport régionalisme-internationalisme se pose avec le Groupe des sept qui part d'une conception de la peinture liée au paysage nordique canadien représentant une certaine « âme locale » et une valeur spirituelle que le Groupe des sept a cherché à promouvoir et à faire reconnaître comme couleur nationale. Au même moment au Québec, sur le plan idéologique dans le secteur des arts plastiques comme dans le secteur littéraire, c'est le « réveil de la nature », une idéologie très

« couleur locale », très repliée sur elle-même. Mais il y a aussi le *Nigog* qui va mettre de l'avant, au contraire, une idéologie valorisant la ville et des conceptions de l'art beaucoup plus modernistes reliées à une recherche sur le plan formel. En peinture, il y a Adrien Hébert qui va peindre continuellement le port de Montréal, l'industrie, la ville, etc. Il fait une peinture qui a un rapport étroit avec ce qui se passe sur le plan économique et idéologique.

Au cours des années 67-68-69, François Marc Gagnon avait lancé une grande polémique sur le rattrapage culturel en arts plastiques à la suite de Marcel Rioux. Il avait intitulé ça le « mimétisme en peinture canadienne » : les automatistes ont-ils simplement rattrapé l'École surréaliste française ou encore ont-ils cherché à rattraper l'École américaine ? Je pense qu'ils ont reçu une influence du surréalisme comme le Groupe des sept a reçu une énorme influence de l'Art nouveau ou de l'École post-impressionniste européenne. Il n'y a pas d'artistes aujourd'hui, ni au début du siècle, qui peut faire son art sans être minimalement conscient et influencé par des courants internationaux. La conception, la compréhension qu'ils ont eu, eux, de l'écriture automatisée est une compréhension très distincte de celle des Français et aussi très distincte de l'École américaine. Le problème qu'on a, en tant qu'historien, c'est de mettre en valeur cette originalité sans tomber dans le nombri-lisme. C'est toujours là le danger, mais la question subsiste.

Est-ce qu'il vaudrait mieux être ailleurs pour ne plus avoir à se poser cette question-

là ? En tant que producteur, il te revient derrière la tête à tout bout de champs cette idée que ça irait mieux si tu pouvais t'emparer d'un autre marché que le tien. Moi, en tout cas, je vis depuis quelques années sur cette impression qu'il y aurait moyen de faire plus ailleurs.

**M.L.** : Chose certaine, la question se pose très différemment selon qu'on appartient à une société de type impérialiste et en tout cas prestigieuse ou qu'on s'adonne à faire partie d'une culture périphérique ou moins connue comme le créateur québécois, ou luxembourgeois ou sénégalais... En tout cas, si, fondamentalement, la question de l'universalité est la même pour tous, on peut dire qu'elle ne tourmente pas les uns et les autres de la même façon. [Je ne vois pas nos collègues de France ou des USA se triturer constamment les méninges et s'énervier comme nous autres avec ça...] Quand on oeuvre au sein d'une culture dominante ou traditionnellement rayonnante, on dispose, au départ, d'une infra-structure de diffusion mondiale, j'entends par là, quoi qu'on fasse ou écrive de très particulier on se trouve comme précédé par la publicité et la campagne d'information permanente dont, globalement, s'entoure cette culture. Le mot qui me vient n'est pas de moi mais de Miron, qui se demandait dans les années 50 : « Comment ça se fait que Seferis, quand il parle du petit cyprès qui s'agite dans le vent d'un village de Grèce, c'est de la poésie universelle et moi, quand je fais allusion au petit sapin qui tremble à Sainte-Agathe, c'est automatiquement du régionalisme?... » C'est comme ça parce que, dans la conscience de tout lecteur

éventuel de par le monde, la Grèce préexiste au poème en question, tandis que si tu réfères à un pays qui n'a pas d'existence, qui est, dans l'esprit de tout le monde, comme un non-lieu, un obscur recoin de la carte...

En littérature, on s'est trop posé le problème en termes de contenu, de thématique, et pas assez en termes concrets et pragmatiques. Lors de la récente fondation de la FIDELF, Fédération internationale des écrivains de langue française, le souci de toutes les associations participantes était identique : comment faire circuler directement les diverses littératures nationales francophones sans passer par l'entonnoir de la métropole avec l'effet de filtrage que ça implique.

On ne s'est pas demandé abstraitement si le poète belge ou zaïrois est universel ou pas. À authenticité égale, il a autant de chances qu'un autre de l'être à compter du moment où il est diffusé. Au fond on accède spontanément à l'universalité quand on est mis en situation quand l'occasion s'en présente. En tout cas, d'avoir affaire à un horizon d'interlocuteurs qui est a priori international, ça t'aide pas mal en tant que créateur à trouver ton niveau de langage universel...

**L.G.** : Qu'est-ce qui arrive dans ce contexte du concept de littérature nationale ?

**M.L.** : On ne peut pas viser à être international ou universel au départ. Avant toute chose, un créateur doit viser à rendre compte d'un vécu. C'est après coup, par surcroît, qu'on peut dire d'une oeuvre ou d'une production nationale qu'elle est universelle. Dans la mesure où les autres, par transposi-

tion arrivent à s'y reconnaître. Les étrangers qui nous lisent font exactement comme nous avons fait, nous, avec leurs oeuvres. Quand on s'est mis ici à lire les Cubains, les Algériens, on n'a pas procédé par appropriation passive. En procédant par comparaison, analogie, etc., on a activement traduit dans nos propres termes les réalités dont ces auteurs-là avaient témoigné.

**L.G.** : Les réalités qui émanaient d'une culture spécifique...

**M.L.** : C'est moins, selon moi, le sujet comme tel qui rend une oeuvre universelle que la grille d'interprétation philosophique que le créateur projette sur son sujet. Autrement dit, qu'un Africain entreprenne un roman sur sa tribu, son village, ses rapports à sa belle-mère, n'importe quoi de conventionnellement anecdotique ou folklorique, peu importe, c'est par son intelligence proprement dite de ces réalités qu'il devient communicable et universel. Le sujet n'a pas de vertu en soi.

**P.G.** : Moi, j'aurais envie d'aller au Brésil, s'il y avait une biennale au Brésil ou en Côte d'Ivoire. Plus je peux m'adresser à d'autres publics, plus je peux vérifier si ma compréhension de l'espace dans mes sculptures est universelle. Mais j'ai bien l'impression, qu'au départ, c'est un art local. C'est sûr qu'il y a plein d'informations qui m'arrivent constamment. Je ne suis pas en dehors des revues ou de l'information politique et économique. Si je veux créer des effets, je m'adresse à un spectateur : je ne fais pas un art exactement pour moi-même.

Mais des fois je me dis : « Est-ce que c'est vraiment utile de tester tous ces lieux-là ? » Dans le fond, le problème du rapport régionalisme-internationalisme, on peut l'aborder seulement par le concret. C'est ainsi que je me bats contre le régionalisme ici, puis, quand je vais vivre dans les régions pour un bout de temps, j'ai l'impression qu'ils ont tout à fait raison, ceux qui défendent le régionalisme, parce qu'il est difficile de mettre sur pied un réseau d'information, une galerie, un centre culturel dynamiques. Je ne vois pas vraiment clairement cette opposition concrète, j'ai l'impression qu'on n'en a rien à faire. On a à être vrai dans ce qu'on fait. Si jamais la production a des effets, a d'autres visées, arrive à toucher du monde d'une façon sensible que ce soit en Afrique, en Inde ou au Québec, tant mieux. Moi, je cherche cette amitié qui peut exister dans la recherche de plus de liberté, de ce qui essentiel.

**Y.V. :** Je reviens à ce que Michèle disait tantôt au sujet du fait que plus une oeuvre s'incarne dans sa culture spécifique plus elle risque d'être universelle. Je pense à cet extrait qui, dans toute la littérature québécoise à mon avis, est un chef-d'oeuvre de régionalisme et d'universalisme à la fois : c'est un monologue dans les *Belles-soeurs* de Michel Tremblay où il y a une énumération de 56 noms qui produit un effet hallucinant. Tremblay arrive effectivement, par l'ultra-régionalisme, à l'universalisme.

En tant qu'écrivain, je cherche bien sûr à atteindre un horizon de plus en plus grand de lecteurs. Pour ma part, j'ai décidé d'écrire un livre en anglais qui s'intitule « An American Best Seller ». J'ai conscience d'être transfuge mais cette position rejoint peut-être la vôtre, le désir d'aller

parler sur la grande place. C'est un projet d'écriture en anglais avec minage par le français, l'espagnol et le portugais sous forme de constellation de mots dans le texte. C'est une folie personnelle.

### **Internationalisme et diffusion**

**M.L.** : Stratégiquement, tu contournes le problème de diffusion ou d'audience qui résulte du fait que la langue française est a priori moins omniprésente ou accessible, en termes de millions de lecteurs, que la langue anglaise à l'heure actuelle. À compter du moment où on persiste à écrire en français, on sait qu'on va devoir composer, tout sens des proportions gardé, avec un handicap et l'impression de faire partie d'un « tiers-monde littéraire » francophone...

**M.St-P.** : Yolande veut évidemment subvertir, on veut tous subvertir quelque chose. Il demeure que pour subvertir, il faut connaître très bien le code. On connaît mal le code dans lequel nous-mêmes nous produisons, nous-mêmes avons notre vérité, comme disait Granche. Je suis toujours surpris de voir à quel point les artistes ici sont très peu conscients de leur histoire spécifique en terme de peinture ou de sculpture. On ne sait pas dans quoi on survit, ce qu'on vient faire là, ce qui nous précède, puis ce qu'on transporte. Alors je trouve qu'il y a d'abord cette première question-là à régler, qui est notre rapport de producteur à notre propre histoire culturelle puis, avec ce bagage-là, je pense qu'il faut carrément aller travailler ailleurs.

**M.L.** : Avec Borduas et les automatistes, on a instinctivement liquidé chez nous le folklore, qui occupait toute la place, pour accéder à une autre dimension. Ça a été le fait d'une créativité proprement québécoise. Mais, à l'étranger, on en a fait souvent des régionalistes malgré eux, imitateurs provinciaux de Breton ou de créateurs new yorkais. Alors, tu vois, même ce qui est instinctif et original est réexpédié vers le référent connu...

**M.St-P.** : Ça c'est la force de la mise en marché d'une conscience nationale. Moi, je ne m'interroge pas présentement à savoir s'il y a des valeurs universelles dans ce que je fais ou dans ce que tu écris. Est-ce qu'il y a des valeurs universelles dans la « Guernica » de Picasso ? Tout le monde en convient. C'est un tableau qui a été pris en charge à un moment donné dans une histoire par différentes couches de population, différentes sociétés. C'est cet usage social et historique puis les conditions de cet usage qui forment le noeud de la question. On est au fond relégué dans la marge de la page à chaque fois quand on n'a pas une infrastructure culturelle de diffusion qui réussit à implanter ces formes-là au niveau international. Est-ce que nos instances étatiques, nos gestionnaires de la culture ont mis de l'avant des choses qui servent au développement et à la diffusion de notre culture ? Pas sûr.

### Formes et langues dominantes

**L.G.** : Mais à partir du moment où on accepte que la mise en marché est très importante, donc que les plus grandes puissances ont les mises en marché

les plus fortes, jusqu'à quel point le créateur peut-il réagir aux modes et aux courants qui lui sont imposés par cette plus grande diffusion culturelle ?

**Y.V.** : On peut voir ce débat d'une façon plus appropriée à 1982. Dans *Les Enfants du verseau*, Marylin Ferguson trace une espèce de portrait de ce qu'elle appelle le nouveau paradigme c'est-à-dire une transformation du contexte de compréhension et de perception qui s'opère depuis 1975. Il y a des réseaux de diffusion pas nécessairement culturels mais, des praticiens de la santé, des musiciens, etc. Les livres qui émanent de ces groupes sont absolument internationaux et fonctionnent déjà un peu dans l'esprit du village planétaire. Ce n'est pas particulièrement de la fiction mais ça influence autant des écrivains japonais que des écrivains français, québécois, etc. Ma volonté d'utiliser l'anglais c'est dans cette perspective que c'est la langue qui circule davantage dans le moment.

**M.L.** : Pour moi, l'absurdité c'est que cette tactique-là se trouve à coïncider par hasard avec les plans élaborés par les stratégies gouvernementaux de la culture américaine pour faire en sorte, justement, qu'à l'échelle mondiale, cette culture et cette langue deviennent, en soi, le symbole et véhicule de toute modernité.

**M.St-P.** : Je pense qu'on a le même problème en arts plastiques. On est constamment amené à utiliser des formes qui sont dominantes parce qu'on n'a pas l'infrastructure qui nous permettrait d'affirmer des formes différentes.

**P.G.** : Je trouve que c'est dangereux ce que tu dis là. Moi, j'ai une grande admiration pour ce que font les Hongrois en géométrie puis, dans le monde du design, pour les Scandinaves et les Italiens. Avec une population comme la nôtre, il me semble qu'on est à la veille de sortir quelque chose de terrible dans les arts plastiques. Au niveau de la littérature et en cinéma, ça a déjà pas mal sorti. Je ne vois pas en quoi l'historicité du Québec viendrait imposer une idée de nationalisme, de régionalisme, une sorte d'esprit spécial. J'aime autant commencer avec Borduas, avec cette espèce d'énergie-là où il y a une pensée dans l'art, une force de l'homme. C'est ça qui me semble important. Puis après, il faut aller voir ailleurs. C'est l'esprit critique à l'entour de ça qui m'intéresse, le regard des autres. Je trouve la paroisse petite au Québec. J'ai l'impression que, sortir des frontières, cela amène d'autres confrontations.

**M.L.** : Savoir d'emblée que tu as devant toi un potentiel de millions de lecteurs grâce aux moyens de diffusion, fatalement ça informe et transforme ton message. Pas nécessairement au plan de ce que tu veux exprimer, de ta vision fondamentale des choses mais au plan de la communicabilité, de l'invention d'un langage, de formes neuves, ça élargit beaucoup la perspective dans laquelle un créateur aborde ce travail. On est incité à développer l'intelligibilité interne de l'oeuvre parce qu'on ne peut plus compter confortablement sur le système de référence, la complicité d'un petit auditoire familial...

**P.G.** : Mais je ne vois pas comment on peut avoir prise sur le monde de la diffusion en tant qu'artiste ou que groupe d'artistes réunis en association. La

diffusion à l'extérieur, même si tu vas jouer le jeu du gouvernement, reste bien limitée en arts plastiques.

**M.F.** : Tu te dis un peu régional en terme de diffusion mais dans ta production, tu ne te définis pas comme régional ? Les symboles que tu utilises sont largement universels, tu n'as pas essayé de t'inspirer d'une quelconque symbolique québécoise pour donner du « poids » ?

**P.G.** : Je ne me sens pas d'appartenance à un langage plastique qui serait purement québécois. Je ne vois pas comment ça pourrait se constituer. Je me situe dans toutes sortes de problèmes de relation à la planéité et aussi avec toutes sortes d'informations qui me viennent des problèmes qui ont été traités plus particulièrement par l'École américaine. J'imagine qu'un Africain peut ne pas avoir cette information-là mais, au Québec, je serais naïf de penser que je ne l'ai pas.

**L.G.** : Mais l'enracinement est-ce que ça veut dire encore quelque chose pour les artistes ou est-ce que c'est une notion complètement dépassée ?

**P.G.** : La force que je ressens dans les arts plastiques à l'heure actuelle, c'est en tant que Québécois que je la ressens. Ça m'apparaît bien mystérieux mais c'est avec cette sorte d'identification-là que ça me tente de construire.

**M.St-P.** : Moi, je considère qu'aucune production ne peut se faire en dehors d'une certaine autoréférentialité. Mais je ne la situe pas nécessairement en terme de culture régionale ou locale mais en terme d'histoire. Je ne suis pas capable de faire de la peinture sans penser à la

peinture et à son histoire. Il y a un cadre culturel dans lequel je travaille, ce qui est difficile parce qu'il faut en même temps le transgresser et mettre fin à ce qu'on commence à connaître. D'ailleurs tu regardes les écrits, les entrevues de tous les artistes et l'École américaine, ils ont un rapport affirmatif à leur histoire.

**P.G.** : Moi je pense que ce sont les critiques qui ont un rapport affirmatif à l'historicité. Mais les artistes eux-mêmes ont un rapport drôlement technique, matière/énergie.

**M.L.** : Est-ce qu'on ne peut pas invoquer ici un concept, qui a été introduit en d'autres mots tout à l'heure : celui d'une internationale idéologique ; quelque chose, selon moi, comme une conscience critique internationale. Qui existe, a existé effectivement à toutes les époques et permettrait aux créateurs une certaine distanciation par rapport aux réalités locales ou particulières qui les concernaient. Il existe par exemple à l'heure actuelle, une conscience anti-colonialiste à travers le monde. Dans quelque langue ou culture minoritaire qu'elle se manifeste, essentiellement c'est la même. Ces cultures-là tentent d'exprimer leur propre situation en insistant sur leurs circonstances spécifiques mais d'autres groupes ou sociétés peuvent s'identifier à cette description ou s'en émouvoir. On a là, donc, un commun dénominateur de pensée qui sert actuellement de lien, de fluide de communication entre d'innombrables créateurs, y compris des tas de créateurs en France, aux USA, etc. Alors bon, on peut appartenir à une culture dominante et faire partie de ce réseau. Mais quand on suggère qu'un discours dominant comme tel nous amène

plus facilement et directement à cette conscience internationale-là ou une pensée mondiale du même ordre, j'aperçois une contradiction : ou bien on se définit comme résistant, ou bien on fait, plus qu'à aucun autre, confiance au discours dominant et sa langue hégémonique pour véhiculer et faire retentir l'opposition et la dissidence...

**Y.V.** : Ne peut-on parler aussi d'une solidarité des praticiens ? Qu'on pense au français écrit par Michel Tremblay, Hubert Aquin, Lucien Francoeur, Pauline Harvey, Nicole Brossard... C'est un français qui est louvoyant, mouvant, qui est en transgression par rapport au code de la langue. C'est ce que tous les écrivains font dans tous les pays par rapport à une langue donnée mais je pense qu'on a une spécificité de mobilité linguistique ici, d'un registre à l'autre puis d'une langue à l'autre. C'est comme si ça déviait la question du régionalisme. Chaque individu ne serait qu'une région finalement, chacun sur son îlot, mais ces îlots régionaux seraient reliés entre eux et ensuite reliés aux différentes structures.

**L.G.** : Chaque îlot étant relié par un tissu social implicite, pourrait-on dire ?

**Y.V.** : Et par un projet commun qui est la communication.

**M.L.** : En ce qui concerne le secteur littéraire, j'ai une théorie qui prétend que plus l'ouvrage est spécialisé ou couché dans un langage qui, au pays, s'adresse à un cercle restreint, plus son rayon de diffusion doit être long pour aller rejoindre, hors frontières, les autres petits groupes d'amateurs qui constituent son public naturel global. C'est

vrai des parutions scientifiques et aussi des courants littéraires qu'on pourrait dire expérimentaux, marginaux et hermétiques au sens large. Alors, si on était mieux diffusé de cette manière, de manière à ce qu'un discours, appelons-le dissident ou contestataire, parvienne aux oreilles des auditoires normalement attentifs, en Scandinavie, en Amérique, au Japon, etc. À ce moment-là on pourrait plus facilement écrire dans sa langue...

**Y.V.** : Mais ça impliquerait que ces interlocuteurs japonais, scandinaves, connaissent ta langue.

**M.L.** : ...ou que le réseau porteur est tellement développé que ça leur est connu par le biais de la traduction par exemple. À compter du moment où tout le monde écrit en anglais, on n'a pas besoin, à la limite, d'autres langues ou cultures. On en a éliminé la nécessité.

**Y.V.** : Mais ça soulève la question de ce qu'est la langue puis de ce que sont les langues nationales.

**M.L.** : Ça soulève aussi la question de ce qu'est devenue la langue anglaise, du pourquoi elle s'impose.

**Y.V.** : Et de ce qu'est la langue comme moyen de communication à l'ère des micro-processeurs.

### **Modernité, universalité**

**M.F.** : Dans les années 20 à 60, l'entrée dans la modernité pour beaucoup d'intellectuels s'est faite par une intégration au milieu anglo-saxon. Est-ce que l'accès à l'universel en tant que Québécois

peut se faire autrement que par cette insertion au milieu anglo-saxon ?

**Y.V.** : Je ferais une différence entre la modernité et l'accès à l'universel parce que la littérature québécoise est branchée sur la modernité, d'abord française, tandis que l'accès à l'universel serait, lui, possible grâce au passe-partout de la langue. Pour ma part, ma volonté d'écrire en anglais vient d'une volonté en quelque sorte contradictoire puisqu'abandonner la langue française c'est abandonner la modernité, dans l'aspect qu'on lui connaît c'est-à-dire Tel Quellien, dans la mesure où on ne peut pas écrire comme Roland Barthes en anglais quand on ne parle anglais comme première langue.

**M.L.** : Dans le domaine littéraire, l'internationalisme s'est appuyé, au Québec, sur des rapports interpersonnels. C'est arrivé par exemple, quand la revue *Liberté* a mis sur pied ses colloques internationaux et que tel écrivain invité d'Irlande ou d'Amérique latine découvrait ainsi le Québec, nouait des amitiés et ramenait la littérature québécoise dans son pays. On s'imagine qu'il faut compter sur de grandes machines gouvernementales bien chromées, tout attendre de là, mais tant que l'étincelle ne s'est pas produite entre deux créateurs il ne se passera rien. C'est vraiment là le facteur dynamique, les liens entre créateurs, qui compte.

**R.M.A.** : Mais c'est tout de même à cause des colloques organisés par *Liberté* que ces rencontres ont eu lieu. Il fallait d'abord une étincelle entre les gens de *Liberté* eux-mêmes pour créer une solidarité propre à déclencher d'autres étincelles ailleurs.

**P.G.** : Il n'y a pas l'équivalent de ça en arts plastiques.

**M.St-P.** : Ça se résume à des biennales et des symposiums. Déjà le premier a eu lieu à Montréal en 1964, ça avait fait un boum. Je pense qu'au niveau des sculpteurs en particulier, il y a eu tout un engouement dans la veine internationaliste par les symposiums internationaux qui ont viré régionaux.

**P.G.** : Roussil, Vaillancourt, Archambault, Daudelin, c'est très important au niveau régional mais je n'ai pas l'impression qu'ils dégagent une pensée forte comme c'est le cas chez des cinéastes ou des écrivains. Je trouve que la France a été à l'écoute des écrivains québécois.

**M.L.** : Je pense que les oeuvres qui ont porté directement sur la question nationale ont accru la compréhension et servi de catalyseur. La difficulté, à long terme, c'est de passer la rampe en tant que créateur individuel et non plus casé sous les rubriques lettres québécoises, littérature féminine... c'est-à-dire, pas vraiment dédouané mais tenu à part dans une espèce de section spéciale qui vous concède une importance sociologique.

**G.G.** : Mais est-ce qu'il n'y a pas un problème à mesure qu'on passe d'une littérature nationale à celle de la modernité? On devient concurrent avec les grands adeptes ou les grands diffuseurs de la modernité. On est obligé d'adopter un langage défini par des gens d'ailleurs. L'internationale qui est définie par la culture centrale américaine ou celle qui est définie par toutes les petites cultures qui se rencontrent n'est pas la même. Ce n'est pas le même réseau en tout cas.

**M.L.** : D'une certaine façon, c'est la même, prônant les mêmes valeurs en définitive. Quand l'écriture au Québec s'alignait sur la protestation aux USA, on avait en partage une même vision contestataire. Sauf que, dans notre cas, le simple fait d'être québécois, de différer en Amérique du Nord, c'est une contre-culture en soi. Existentiellement. Donc, en allant te fondre à un grand mouvement contre-culturel, d'une certaine façon tu noies ton discours.

**Y.V.** : Je ne suis pas d'accord avec le fait qu'on soit automatiquement contre-culturel. Mais il est vrai qu'il y a une culture, comme vous dites, des petites cultures et une culture avec un grand « C ».

**M.St-P** : Je pense que la contre-culture américaine sur laquelle on était effectivement branchés dans les années 70 avait ses vedettes, son réseau de diffusion et finalement est devenue la culture avec un grand « C ». Mais quand on dit qu'on est contre-culturel en soi, je ne suis pas vraiment d'accord.

**M.L.** : Tu entends contre-culturel au sens strictement philosophique du terme.

**M.St-P.** : Non mais je reprends ce qui a été dit : il y a deux internationales et ce ne sont pas les mêmes mais je pense que pour atteindre l'internationale des petites cultures, il faut passer par la grande. Ça me semble plus logique dans la conjoncture capitaliste, économique et culturelle dans laquelle nous sommes.

**L.G.** : Autrement dit, si un écrivain veut être diffusé en Afrique il faut qu'il passe par les réseaux de Paris, par les grandes distributions ?

**M.L.** : Dans un premier temps de stratégie, oui. Mais est-ce qu'on ne va pas faire un effort pour trouver des canaux qui ne seront pas dépendants par définition des réseaux de type colonial ou post-colonial ?

**G.G.** : Mais si toutes les petites cultures doivent passer par le filtre de Paris ou de New York, est-ce qu'elles ne sont pas obligées de s'adapter et donc de devenir des seconds ?

**M.L.** : Il ne faut pas se faire d'illusion. Tout ça est fondamentalement politique et idéologique en ce sens-ci que tu n'arrives à te faire entendre à Paris, en tant que petite culture en rupture de ban avec le principe de la centralisation, les systèmes assimilateurs, etc., seulement grâce à des éléments qui, en France, font eux-mêmes le procès de la centralité, de l'impérialisme. Ils tendent l'oreille aux discours étrangers qui contestent cette structure de pouvoir. On vient à leur aide, même si on ne s'en aperçoit pas tout de suite...

**M.St-P.** : Je ne vois pas en quoi la maison du Québec à Paris peut avoir un effet contestataire à l'intérieur du réseau parisien.

**M.L.** : Les choses peuvent se passer autrement. Par exemple, le festival La Rochelle-Québec, en 1980 a été commandé directement par la Maison de la culture de La Rochelle. Les maisons de la culture, en France, c'est bien connu, sont plutôt du côté du monde ordinaire qu'affiliées au Pouvoir. Les initiateurs du projet sont venus ici, répérer ce qui leur plaisait, leur paraissait coïncider avec une sensibilité populaire et un processus de conscientisation propre aux gens de leur

région. Bien ça, c'est du régionalisme impudique. Ils ont trouvé, dans le discours québécois une liberté de langage, une vitalité d'expression qui pour eux signifiait, synthétisait une certaine énergie contestataire pas étrangère à la population qu'ils desservent.

**M.St-P.** : Il faut faire attention. Participer au Festival d'Avignon ce n'est pas avoir une carte de contestataire.

**M.L.** : Ça se passe dans un cadre institutionnalisé mais, dans ton face-à-face avec l'auditoire, tu reconnais ton monde.

**Y.V.** : Il y a Paul Chamberland qui dans *Terre souveraine*, parle du Québec comme d'un grand laboratoire de transformation d'une nouvelle unité. En 1982 au Québec, on est dans un lieu géographique privilégié pour devenir les porte-parole, les haut-parleurs d'un point de vue qui peut atteindre beaucoup de monde sur la planète.

**L.G.** : C'est presque du messianisme ?

**Y.V.** : Sauf que j'utilise le terme haut-parleur dans le sens où on serait comme... Oui, ça rejoindrait quasiment ce que Lionel Groulx disait.

**M.L.** : C'est très gênant, dit comme ça. Il faut surtout être conscient du fait que, parmi toutes ces cultures qui sont, comme nous, dominées ou systématiquement minorisées, les Québécois sont très privilégiés sous le rapport des facilités technologiques et même budgétaires.

**M.St-P.** : En arts plastiques, on a de bons équipements, c'est incroyable ! Pour les gens de l'extérieur,

c'est l'Eldorado. Sauf qu'ils ne réalisent pas que de l'Eldorado, on n'en sort pas.

**P.G.** : C'est possible de s'en sortir. Je ne sais pas au juste pourquoi mais je crois que c'est au tour des arts plastiques, de l'architecture, de la fabrication des objets d'émerger. Au Québec, on manipule les matériaux nord-américains différemment. Bientôt, il y a quelque chose qui va émerger de ça.

**Y.V.** : Peut-être que c'est juste une façon de se consoler. Mais on peut voir à partir de nos pratiques une spécificité en train d'émerger.

**P.G.** : En tout cas, il me semble qu'il faut le voir comme ça. On ne peut pas vivre un acte de création sans penser qu'on va rejoindre des tas de gens, autant dans sa paroisse qu'à l'extérieur. Et ce phénomène-là de l'intérêt de l'effet à créer, il serait plus présent au Québec qu'ailleurs.

**L.G.** : Y aurait-il une réception immédiate plus forte ici ?

**P.G.** : Oui puis cette participation-là à la culture, à cause de la crise politique et de la difficile identification au Québec, j'ai l'impression qu'elle apporte une sorte d'écoute beaucoup plus généreuse.

**M.St-P.** : Personnellement, je n'ai pas l'impression que la qualité d'échange ou de communication entre les producteurs et les récepteurs ou consommateurs de la culture est plus grande ici qu'ailleurs.

**P.G.** : On s'est défait des grandes voies que nous imposait l'internationalisme parce que quand tu es

créateur et que tu cherches à placer une oeuvre au niveau international en cherchant à t'identifier à un autre créateur qui est ailleurs et qui n'est pas de ta région, tu risques d'être abstrait en désespoir pour le monde qui t'entoure. Ça nous préoccupe moins maintenant. On a les instruments d'information, on a acquis ça au cours des sept dernières années.

**M.St-P.** : Ça ne se pose plus en terme de rattrapage.

**M.F.** : Ce rapport à un public immédiat auquel fait allusion Granche, je ne sais pas si c'est toujours aussi présent chez l'un et l'autre ?

**M.St-P.** : Bien sûr que c'est aussi présent. On n'y échappe pas. Tu t'adresses toujours à quelqu'un. Mais je ne suis pas si sûr que nos interlocuteurs ont une qualité qui nous fait nous mouvoir si souvent que cela. Il y a ici une tendance à s'encenser qui n'existe peut-être pas dans un milieu culturel plus animé.

**Y.V.** : La complicité, moi, je ne la voyais pas dans ce sens-là entre le créateur et son interlocuteur. Je la voyais plutôt dans le sens d'un projet ou d'une orientation que l'oeuvre donne. Je sais par exemple, l'effet qu'ont sur moi certaines oeuvres, ce que Réjean Ducharme m'a appris sur la langue, Hubert Aquin, Michèle Lalonde, Nicole Bro-sard... C'est comme s'ils avaient fait un travail de déchiffrement au niveau de la langue dans un souci de moi comme lectrice.

**P.G.** : Comme si tout l'impérialisme du regard formaliste sur l'art s'était défait et que toutes les variations d'intonation, tous les accents, toutes les

prononciations de la langue deviennent intéressantes, ce qui ne peut pas apparaître dans une grille de lecture structuraliste ou formaliste. Mais je ne peux pas dire que c'est purement québécois cette pulsion-là.

**Y.V.** : Effectivement, ça ferait partie de cet internationalisme qu'on pourrait peut-être définir par des oeuvres branchées sur l'expérience davantage que sur le concept.

**L.G.** : Y aurait-il comme un retour au particularisme ?

**P.G.** : En tous cas, on se méfie instinctivement à l'heure actuelle de l'autoritarisme. Ça nous amènerait à affirmer que la multi-disciplinarité peut exister.

**Question de contenu, question de diffusion,  
question d'y croire**

**M.F.** : Ça devrait être à ce moment-là un rapport à l'expérience individuelle du créateur, sans relation nécessairement avec ce que j'appellerais des luttes sociales ou des luttes nationales ?

**P.G.** : Il reste une complicité collective. Mais elle ne s'énonce plus avec des lois, comme une sorte de contestation.

**M.St-P.** : Le mouvement de déconstruction des années 70, c'est véritablement une affirmation des individualités, des expériences les plus individuelles possible où chacun y va de son déguisement en ceci, en cela. Le hic, c'est que ce qu'on montre, on le voit partout. Moi, ce n'est pas ce que je cherche.

**M.L.** : Les questions d'universalité sont en grand partie des questions d'infra-structure de diffusion ou en tout cas de mise en communication pratico-pratique. Il n'y a pas un discours universel absolu. Et si un discours universel ne rejoint jamais l'autre, celui qui se tient en Allemagne ou ailleurs, ça tourne un peu court...

**P.G.** : Ce n'est pas toi qui décides qu'il est universel.

**M.L.** : ...sans moyens de circuler, il va rester un soliloque sur place ton discours universel, devenir, peut-être pas régionaliste quant au fond mais régional par la force des choses. Le problème est là. Il y a une décennie on s'inquiétait beaucoup du contenu, de la teneur des oeuvres en universaux, la vie, la mort, l'amour... Peut-être que l'attention doit porter maintenant sur les circuits et modes de diffusion proprement dits peu importe ce qu'elles racontent.

**Y.V.** : L'intérêt des oeuvres, c'est qu'elles échappent à toute idéologie. Même avec l'idéologie féministe dont je me sens le plus près, je me sens des complicités par la pratique mais ce sont des complicités réelles ou textuelles. Dans ce sens-là, moi, je sens beaucoup de complicité dans les écritures et je me méfie de toutes les complicités idéologiques parce que je sais que cela revient à préférer la carte au territoire.

**M.L.** : Moi je pourrais dire, je suppose, que j'appartiens à la génération qui a voulu faire coïncider la carte et le territoire, le contenu, le sujet, c'est-à-dire, la question nationale comme telle, avec la forme, la façon d'en parler.

**P.G.** : Ça pose de grosses questions ça. Dans le fond ça n'a pas de sens que de génération en génération il y ait des distinctions bizarres. Comment le Québec se définit-il ? Depuis l'arrivée du P.Q. au pouvoir, qu'est-ce qui nous arrive de sortir les vieux bibelots des églises, de les mettre dans les musées, de recenser tout ça, de dire « le patrimoine c'est nous, ça nous appartient, on s'identifie à ça » ? Puis le P.Q. encore au pouvoir, « on est Québécois mais on en a marre du régionalisme, de l'identification ». On ne fait pas partie du tiers-monde, notre identification n'est pas au Togo, à la Côte d'Ivoire, au Sénégal ; en tant qu'individu, que respect de l'homme oui, mais pas en tant que nation. Il y a une force en nous, c'est cette créativité industrielle, cette invention technologique, cette force culturelle qu'il faut chercher à mettre de l'avant comme idéologie d'ensemble au niveau québécois. On valorise notre pouvoir de créativité, de « patenteux » puis c'est quelqu'un d'autre qui nous vole tout ça et au bout du compte économiquement on n'a jamais le pouvoir là-dessus. On travaille par amour ! Qu'est-ce qui nous valorise, quelle est notre expression à travers tout ça, d'où sort notre culture ? Il faut se faire une idée là-dessus. J'ai l'impression que c'est dans cette acceptation des accents différents qu'on va trouver notre force.

**M.L.** : Mais on est ici, je ne sais pas si c'est par hasard, quatre individus très axés sur l'internationalisme. On a presque pas parlé du régionalisme.

**L.G.** : Est-ce parce qu'on se conçoit tellement comme régionaliste qu'on n'a pas besoin de le dire ?

**Y.V.** : C'est implicite, c'est ça.

**M.St-P.** : Moi, la sensation que j'ai c'est que le désir qui nous fait agir, ce n'est pas le désir régionaliste. Moi ce n'est pas ça en tout cas. Pourtant toutes mes fondations sont dans le rapport à une culture spécifique qui est la mienne, qui est dans une autre... tu sais, la boîte dans la boîte... Je travaille comme ça.

**M.L.** : Tout le monde travaille comme ça.

**G.G.** : Mais il y a toute une autre tendance qui nierait complètement ça, c'est le territoire imaginaire de la culture des deux philosophes. Ils disent au contraire qu'il faut se détacher de l'histoire et du particularisme local et inventer une nouvelle façon moderne de penser le Québec.

**M.L.** : C'est des nouveaux-philosophes. Et il n'y a pas de véritables créateurs qui fonctionnent comme ça.

**M.St-P.** : La façon dont on manipule les matériaux, que ce soit de la langue ou autre, c'est effectivement dans le domaine de la culture. Il y a une façon particulière de les manipuler. Cette matière est déjà informée. On a un maudit paquet de culture sur le dos. Il y a toujours des niveaux sous-jacents qui sont drôlement complexes.

**M.L.** : Quant tu crées, tu conjugues un langage conforme à ta pensée. Tu composes ton propre code, relativement proche ou loin du langage courant. Selon ma théorie du long rayon de diffusion, ce code va être facilement compris par un nombre N de lecteurs au Cameroun, un autre groupe à Los Angeles, à Paris, et ainsi de suite. Ton audi-

toire naturel peut se trouver, en fait, dispersé sur une grande surface. Si tu étais assuré que ton oeuvre va effectivement voyager, arriver à sa connaissance, tu oeuvrerais dans ton registre particulier sans te poser trop de problèmes. Je veux dire, il n'est pas nécessaire de penser d'emblée à une distribution qui vise des millions de personnes pourvu que tu soies véhiculé ou distribué par les bons canaux.

**L.G.** : Tu veux dire les bonnes personnes, celles qui sont capables de répercuter, celles qui sont écoutées ?

**M.L.** : Prenons le problème de l'édition québécoise qui essaie de percer le marché français. En fait, quelques libraires convaincus, impliqués personnellement, réellement amoureux du livre québécois, feraient mieux pour répercuter les oeuvres auprès du public intéressé ou intéressable qu'une grosse mécanique impersonnelle. Il faut des gens concernés.

**L.G.** : Des gens quand même assez bien vus et bien en place pour être écoutés. C'est une question d'institution ?

**M.L.** : C'est partout une question d'institution. Pas forcément de même nature.

**P.G.** : Si je comprends bien Michèle Lalonde, c'est la foi puis la transmission par cette foi-là qui est la plus importante. Est-ce qu'on peut penser que ça fait partie du réseau d'institutions ?

**M.L.** : Quand bien même on mettrait sur place un bel appareil officiel, je ne dis pas qu'on n'en a pas besoin, mais à ce stade, il ne fera jamais un travail aussi profond que s'il y a deux ou trois personnes qui croient à ce qu'on fait ou écrit ici.

**P.G.** : Il y a une sorte de générosité là-dedans.

**M.St-P.** : Moi j'appelle ça de la mise en marché.

**M.L.** : La rencontre internationale québécoise a eu vraiment des moments d'éclatement extraordinaire. Depuis quelques années, ça s'en va dans l'abstrait parce qu'ils veulent absolument de l'internationalisme et de l'universalisme et les gars comme José Cortazar, des auteurs de cette envergure-là, ce qu'ils veulent c'est de l'enracinement.

Nomme-moi des écrivains significatifs qui ne sont pas enracinés dans une problématique concrète quelconque. S'il faut, par parti pris, ne jamais parler de ce qui t'entoure et te concerne à longueur d'année, tu finis par t'abstraire de toi-même.

**J.-P.D.** : Mais qu'est-ce qui compte, les infrastructures ou le rapport inter-personnel ?

**M.L.** : Je pense qu'il faut créer ou identifier des réseaux de diffusion qui fonctionnent sur une base de résistance, une base de solidarité.

**P.G.** : Au Québec, les infrastructures sont gouvernementales. Mais le ministère des Affaires culturelles au Québec, le Conseil des arts à Ottawa, dans le fond qui forme ça ? Ce sont les artistes qui les définissent en fin de compte. Je n'ai pas l'impression qu'ils naissent de n'importe quoi, surtout pas

des fonctionnaires, mais du milieu. Quand même, on est complètement insatisfaits de ça.

**L.G.** : Le pouvoir serait aux mains des artistes ?

**M.L.** : Ce n'est pas ce que je crois. On joue des rôles bien précis, bien déterminés.

**P.G.** : Le gouvernement, les institutions ne savent pas quoi faire avec la culture. Ils ne savent pas ce que c'est. Ils remettent ça entre les mains des artistes, des universitaires qui s'occupent de la culture. La culture n'est pas organisée en fonction d'intérêts économiques ici. Dans le fond, on se manipule de l'intérieur, nous autres mêmes au Québec.

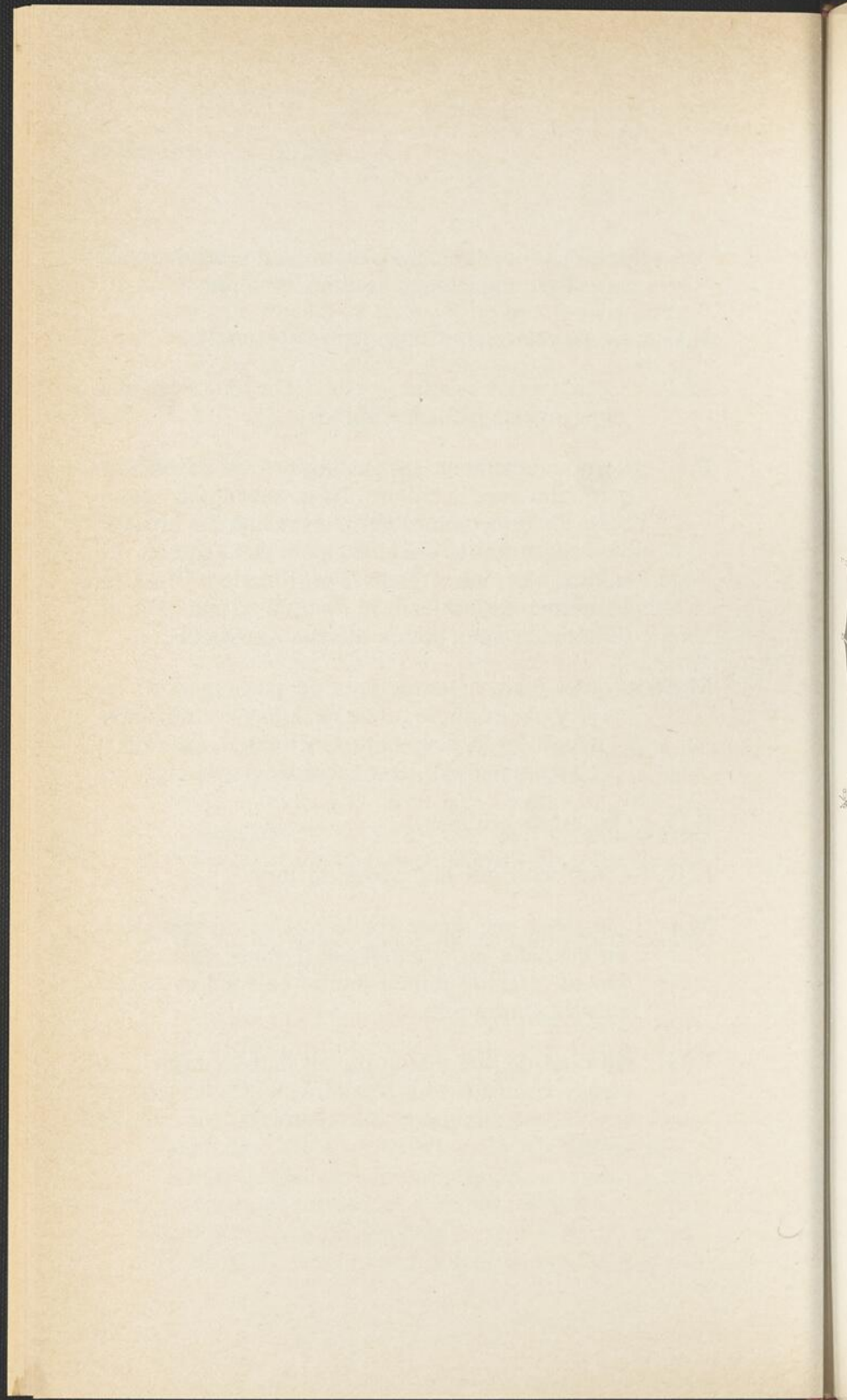
**M.St-P.** : Oui mais les structures de participation, les jury par exemple, tu ne peux pas les transgresser, tu es là pour faire fonctionner. Le critère c'est la cote qui t'est accordée par la critique.

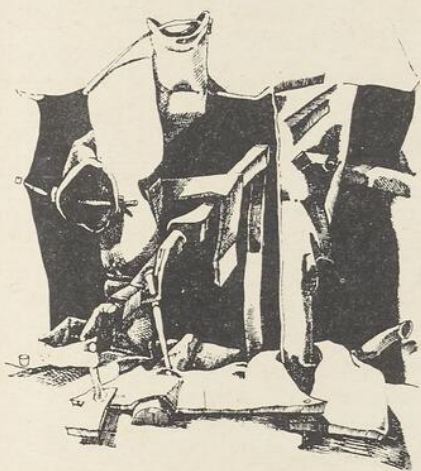
**P.G.** : Qui est la critique ?

**L.G.** : C'est celui qui fait partie du jury.

**M.L.** : On siège une année sur le jury et on réapparaît en candidat au concours de l'année suivante... On rit, mais le milieu tourne en rond et finalement à l'arbitraire.

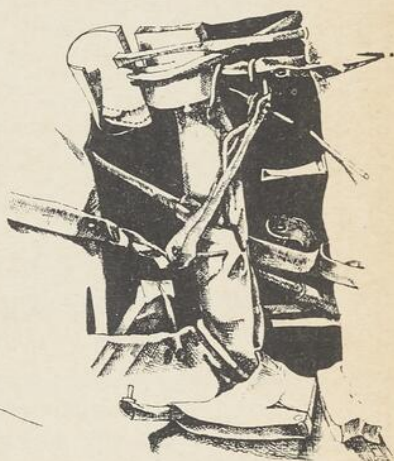
**P.G.** : Au bout de dix ans de travail dans le milieu, tu viens à connaître tous les noms, toutes les tendances. C'est vraiment une paroisse, on vit en famille.



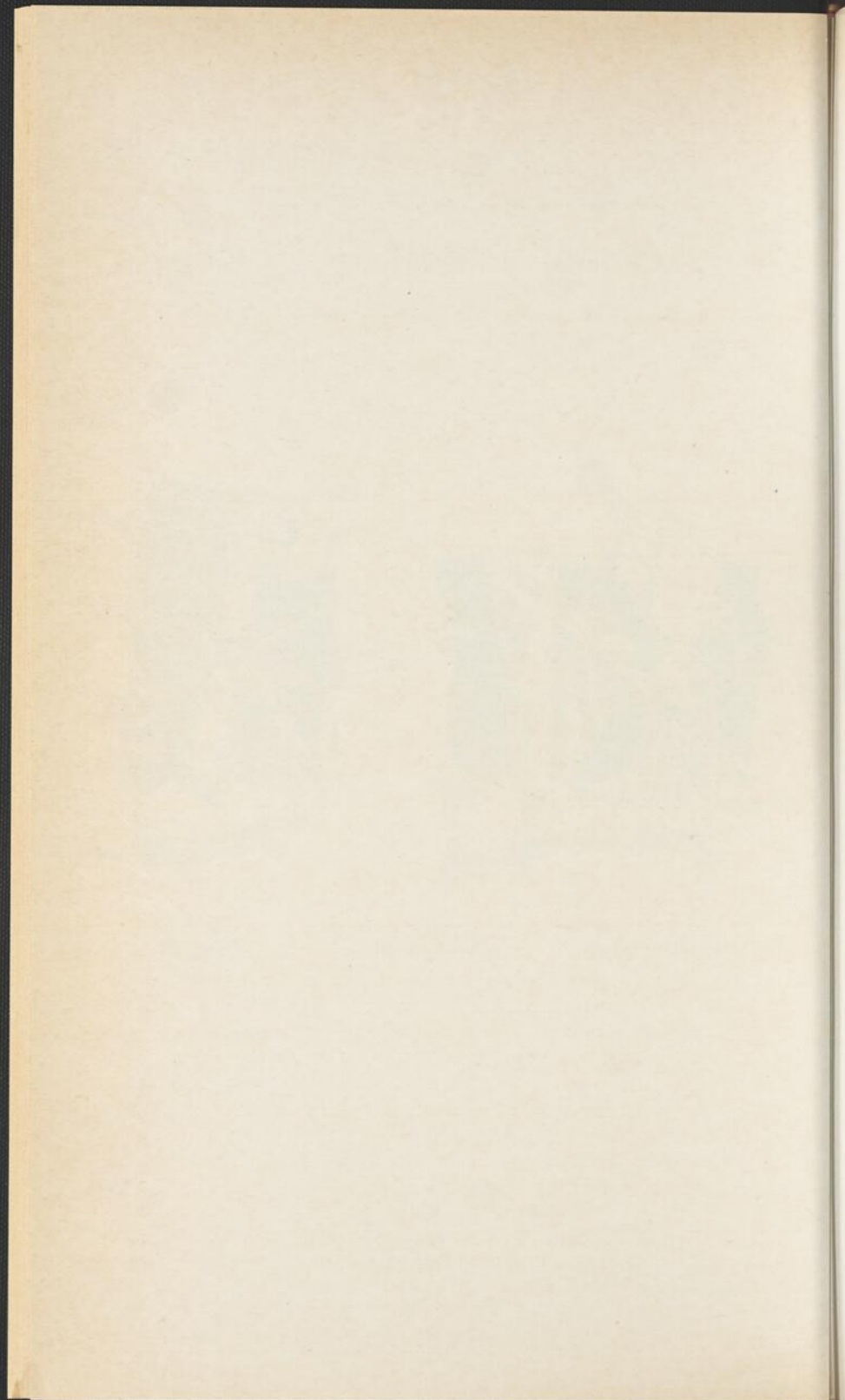


Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre



Encre 1980-81



*Roger Lenoir*

---

## Le management des cultures

Dans le premier numéro de l'an passé — *Possibles*, volume 6, numéro un — j'employais l'expression « management des cultures ». J'écrivais alors :

« Les sociétés et les empires ont changé depuis le siècle dernier. Les managers n'administrent plus seulement des territoires, des ministères ou des entreprises. Certains gèrent des mentalités, une civilisation. La CIA finance des études sociologiques et la publication de certains livres ; David Rockefeller, fondateur de la Commission Trilatérale, nous dit à la télévision que son organisme conseille les gouvernements sur des questions importantes auxquelles ils n'ont pas le temps de réfléchir ; des universitaires américains travaillent sur un projet à long terme intitulé « Monitoring the Future » ; et pareils phénomènes seraient de peu de conséquences pour le Québec et les individus qui l'habitent ? Nous sommes à l'âge du management des cultures. Ce sera l'auto-gestion, dans le sens que lui donne Rosanvallon (le mouvement d'autoproduction consciente d'une identité collective), ou alors les cultures seront produites par des ministères et des Trilatérales, et elles nous seront « vendues » par des marchands de la publicité sociétale. C'est sur cette toile de

fond que se pose pour moi, et d'autres aussi, la question de l'indépendance du Québec. Il y a donc beaucoup de travail à faire afin d'infirmer ou de confirmer ces intuitions, et cela est le travail d'une revue comme Possibles. »

J'avais bien sûr lu Claude Julien, Pierre Vadeboncoeur, Hélène Carrère d'Encausse<sup>1</sup>, et aussi regardé autour de moi. Cependant je ne puis plus écrire aujourd'hui : « Il y a donc beaucoup de travail à faire afin d'infirmer ou de confirmer ces intuitions... »

Tout récemment Yves Eudes<sup>2</sup> nous a apporté sur l'imperialisme culturel américain des révélations nous permettant de ne plus douter du pire. Pour le gouvernement américain la culture est une arme. Il se livre consciemment, systématiquement et de façon permanente à des opérations d'acculturation. Et l'ouvrage de Eudes repose sur des documents dont les plus éloquents ont été publiés par le gouvernement américain lui-même. Un exemple :

« Nous sommes loins d'avoir les moyens de parler directement à la masse des populations à l'étranger, mais nous essayons de parler à travers leurs leaders à ceux qui contrôlent leurs mass media ; ainsi on peut influencer sur ce que voient les masses dans les media locaux. Nous nous concentrons sur une partie de la population, la classe des leaders et la classe éduquée. »

Ces propos, datant de 1971, sont ceux du sous-directeur de l'United States Information Agency devant une sous-commission de la Chambre des représentants.

---

1 — Claude Julien, *L'Empire américain*, Grasset, Paris, 1968.  
— Pierre Vadeboncoeur, *Un génocide en douce*, L'hexagone/Parti Pris, Montréal, 1976.  
— Hélène Carrère d'Encausse, *L'Empire éclaté, La révolte des nations en URSS*, Flammarion, Paris, 1978.

<sup>2</sup> Yves Eudes, *La Conquête des esprits*, Maspéro, Paris, 1982.

L'apparition dans de nombreux pays de certains débats publics ou de modes intellectuelles ne doit souvent rien au hasard. Eudes en donne des exemples. Nous sommes en face d'une volonté qui travaille à modeler les identités collectives des pays étrangers.

Cependant, management des cultures n'est pas synonyme d'impérialisme culturel. L'extension de management des cultures est plus grande. On peut aussi gérer la culture de ses compatriotes.

Nous avons au Canada et au Québec nos propres managers de la culture. L'action des stratèges culturels russes ou américains nous est de plus en plus connue, mais celle des nôtres ne l'est pas ou peu malgré de nombreux documents officiels sur les arts et la culture. Qui sont-ils ? Que font-ils ? Ils ne travaillent sûrement pas à créer un « homme nouveau ». Ils semblent se contenter de servir de courroies de transmission à l'impérialisme culturel américain, ou y résister en notre nom. Quels sont les grandes stratégies des managers de notre culture ? Quels sont les instruments de ces stratégies ? Quels mécanismes ont été mis sur pied ? Quels résultats tout cela donne-t-il ?

Pour des autogestionnaires (ces braves gens qui visent l'autoproduction consciente d'une identité collective) ces questions doivent être fouillées. C'est dans cette optique que dans notre dernier numéro — *Possibles*, volume 6, numéro 3-4 — nous avons publié un article de Serge Roy intitulé « Combien Télé-Métropole a-t-il diffusé de films canadiens en 1980 et nommez-le ? » et que vous trouverez suite à cet article un document datant de 1979 et signé par François Brault pour l'Association des réalisateurs de films du Québec : « Manifeste pour un cinéma vraiment national. »

Le texte de Serge Roy a été rédigé à partir d'une recherche faite pour l'Institut québécois de recherche sur la culture. Cette recherche, qui se penchait sur la réglementation de nos gouvernements en matière de culture, a été arrêtée sans raison connue. Le document de François Brault est la suite d'un travail personnel fait bénévolement. Ces articles constituent un petit dossier qui illustre bien que les stratégies culturelles américaines ne sont pas les seuls de leur espèce en Amérique du Nord. J'espère que cela donnera lieu à d'autres recherches et analyses. Nous avons nos propres managers culturels, et eux aussi élaborent des stratégies et mettent en place des mécanismes aux effets méconnus par la plupart de ceux qui en sont affectés.

*Document*  
*par François Brault*

---

**Manifeste pour un cinéma  
vraiment national**

*Manifeste pour un cinéma vraiment national*<sup>1</sup>

Monsieur le président du  
Conseil d'administration de la Société,  
Monsieur le directeur général,  
Chers amis invités à cette rencontre

C'est avec beaucoup de réticence que l'exécutif de notre association est venu aujourd'hui vous entendre et surtout vous apporter notre point de vue sur ce qui est convenu d'appeler « notre » Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, et voir aujourd'hui dans quel gouffre socio-économique et culturel celle-ci nous a conduits.

---

<sup>1</sup> Ce manifeste a été lu lors d'une réunion d'information et de consultation convoquée par la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, la SDICC, en 1979. La réunion a porté sur le « Tax Shelter ». Étaient présents des fonctionnaires de la SDICC et des représentants de plusieurs associations du milieu : réalisateurs, producteurs, distributeurs, techniciens, etc.

Nous avons aussi été surpris d'être invités aujourd'hui et nous nous demandons encore pourquoi cette soudaine consultation avec l'ensemble du milieu ; jamais dans le passé, la Société n'a tenu compte d'aucune de nos suggestions à l'occasion de ses rarissimes consultations avec l'ARFQ. Nous la défions aujourd'hui de nous prouver le contraire. La SDICC a toujours élaboré *ses* scénarios de développement de *son* industrie sans tenir compte de ses partenaires les plus immédiats — les réalisateurs — qu'elle qualifie et qualifiera toujours avec mépris, de « culturel ». Nous ne voulons plus, ni *aujourd'hui*, ni *demain* faire le jeu de ces simulacres de consultation ou d'information du milieu, qui ne servent en définitive qu'à cautionner les politiques unilatérales des fonctionnaires de la SDICC, et du même coup les mettre à l'abri des critiques. Ici à la SDICC, tout le monde se consulte et personne n'est consulté.

Si ce n'est évidemment les lobbying financiers d'ici ou d'ailleurs, surtout d'ailleurs, et sur lesquels la SDICC calque ses politiques de développement en tenant compte évidemment de ses intérêts personnels, particuliers et politiques. On assiste à ce que l'économiste américain John Kenneth Galbraith dans son livre « Economic and Public Purpose » appelle — *la symbiose bureaucratique* — où la bureaucratie privée et publique se juxtaposent pour ne former qu'un. Plusieurs dans cette salle comprennent ce que nous voulons dire, plusieurs aussi sont absents parce qu'extérieurs au pays ou retranchés dans d'obscurs bureaux du centre-ville.

*Galbraith poursuit :*

« Les membres des deux organisations — la bureaucratie publique et la bureaucratie privée — tirent profit de la croissance avec tout ce qu'elle comporte d'avanta-

ges : promotions, rémunérations et indemnités diverses, prestige et puissance — et ce qui sert l'expansion de l'une sert l'expansion de l'autre. Dans tous les cas où une technostructure et une bureaucratie publique sont étroitement juxtaposées, on constate la même tendance à l'appui réciproque. »

« Insistons une fois de plus sur le fait que dans cette symbiose entre la bureaucratie publique et privée, rien ne permet de dire à qui appartient l'initiative : nul ne saurait s'avancer jusqu'à affirmer que c'est la bureaucratie publique qui la détient ou au contraire la firme. Mais ce qui ne fait pas de doute, c'est que l'initiative ne vient pas du citoyen. »

Monsieur le président, une enquête exhaustive sur les liens qui unissent la bureaucratie publique et les technostructures privées, nous révélerait peut-être que nous sommes plus près de la caverne d'Ali-Baba que d'un milieu propre à l'éclosion d'une véritable cinématographie québécoise et canadienne.

Si vous me permettez cette analogie, nous avons l'impression que la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne à l'heure actuelle est une immense fresque théâtrale loufoque, où nos plus illustres marchands de pellicule à la verge se sont déguisés pour l'occasion en « souffleur ».

Enfin, malgré tout, nous sommes là, et c'est peu dire de notre indomptable optimisme, notre farouche volonté de créer avec vous — et souvent contre vous — un authentique développement de notre cinématographie. C'est dans cet esprit aussi que nous devons, de concert avec la « Directors' Guild », rencontrer le Secrétaire d'État David McDonald.

*Rappel historique de la dernière décennie et  
insertion du cinéma dans le processus de  
la pensée internationale déracinante et  
de ses conséquences nationales*

À Montréal, depuis quelques années, comme un peu partout au Québec, nous vivons à l'heure internationale : l'Expo 67, les Jeux olympiques de 1976, le Baseball majeur, le Grand Prix international en formule I, le tournoi international d'échec de Terre des Hommes, le Festival des films du monde, les Florales internationales de Montréal, le Marathon international, le Symposium de l'automobile, le Championnat mondial de pilotage, la Coupe du monde de tennis, l'Union astronomique internationale à Montréal, et quoi encore.

Dans ce processus d'internationalisation, il est normal que notre cinéma — qui est le miroir de ceux qui dirigent notre pays ainsi que de ceux qui l'administrent — emboîte le pas en s'inscrivant dans cette logique historique ; faire des films internationaux exportables dit-on, en nous laissant miroiter la magie de la rentabilité.

Nous verrons où cette pensée continentale ou transcontinentale nous mène et comment cette propagande idéologique a contribué à l'acculturation du public québécois et à la marginalisation de son cinéma au profit de quelques individus. Tout cela bien sûr avec la complicité de nos gouvernements et plus particulièrement celle des ministères des Finances (Tax Shelter ou abri fiscal).

Citation de David Greenberg, journal *Le Soleil* à Québec, 16 juin 1979 :

« C'est un genre de cinéma qui s'est imposé aux producteurs québécois au début de la décennie. De nos jours, un film doit disposer d'assises très solides pour s'imposer sur le plan international en particulier, avec des noms

de vedettes internationales qui vont attirer les spectateurs. Je considère que la promotion de la culture au Canada n'est pas de mon ressort. »

Pourtant, monsieur le président, même si la défense de la culture n'est pas du ressort de monsieur Greenberg, pourriez-vous me dire où celui-ci prend son argent pour financer ses films ? Combien de millions sont sortis des coffres de l'État pour aller financer ces marchandises... « Gold Train », « City on Fire », « Freaks », « French Kiss », « Terror Train ».

Dans les années 60, avant l'arrivée de la SDICC sur la scène du cinéma québécois, on était ce que l'on pouvait appeler à la *croisée des chemins*. Aujourd'hui, après quelque douze années d'existence, nous serions plutôt rendus à la *croisée des ruelles*.

### *Création de film, plan international*

On parlait à l'époque de trente millions de dollars et douze films tournés exclusivement en anglais.

« On ne se privera pas, dit monsieur David, d'aller chercher des vedettes internationales. Notre objectif est de faire reconnaître Film Plan sur le marché international et sur le marché américain comme une entreprise qui est là pour rester. Nous avons donc joué la sécurité en choisissant des films destinés à des marchés éprouvés, des vedettes et des réalisateurs qui ont fait leurs preuves, et des conseillers financiers et légaux renommés. »

« Ici bien sûr, la situation est différente et il est bon et nécessaire que les gouvernements financent des oeuvres d'auteur. Ceux qui créent en français doivent recourir à cette solution. Mais pour le marché qui se finance lui-même (le marché commercial), pas besoin de subvention. » Journal de Montréal, le 13 octobre 1979.

Monsieur le président, nous dénonçons avec vigueur les tenants de cette thèse qui prétendent que le cinéma commercial francophone ou anglophone se finance de lui-même et ne nécessite aucune subvention gouvernementale. On ment effrontément au public canadien en dissimulant l'aide que ces films reçoivent tant au niveau fédéral que provincial par le biais d'abris fiscaux qui ne sont qu'une forme de subvention camouflée<sup>2</sup>. De plus, sans gêne, avec les fonds destinés à l'État, les producteurs québécois francophones déclarent qu'ils vont tourner en anglais exclusivement : « The Brood », « Graduation », « Child of Holocaust », « The Hypnotist », « The Sensitive », « Cross over Alley », « the Money Moon », « Tigh Trope », « The Queen », « Don't see the doctor ».

Le mépris, à notre avis, a atteint ses bornes.

Claude Héroux ne voulant pas être laissé pour compte, surenchérit :

« On ne peut pas faire du cinéma qui ne fonctionnera qu'ici, on utilise les *ingrédients internationaux*. Nous pouvons compétitionner avec le cinéma qui marche. Notre cinéma québécois se renforcera dans son identification. »

*La Presse*, samedi le 3 février 1979.

Le président du conseil d'administration de la SDICC, monsieur Michel Vennat, dans ses déclarations de février dernier, abonde lui aussi dans ce sens :

---

<sup>2</sup> Celui qui investit dans un film canadien — défini selon un système de points du Secrétariat d'État du Canada — peut amortir 100 % de son investissement en une seule année. Cet amortissement est déductible de ses autres revenus. Par ailleurs il peut verser comptant seulement 20 % de son investissement au producteur et payer le reste quatre ans plus tard.

« Il faut, dit-il, passer des ligues mineures aux ligues majeures. Il faut éduquer les comptables, il faut éduquer les avocats, il faut éduquer les banquiers. »

Dans un retentissant article paru dans *La Presse*, le 21 février 1974, et intitulé « Michael McCabe<sup>3</sup> ». Du savon au cinéma », celui-ci n'y va pas de main morte, il est franc et direct :

« Une partie importante de la stratégie de la SDICC consiste à faire venir ici des vedettes internationales. »  
« Franchement, dit M. McCabe, qui a appris l'art du marquetting chez Leaver Bros, après avoir obtenu un diplôme de philosophie à l'université de Toronto, nous voulons industrialiser le processus. La seule façon d'assurer la survie de l'industrie du film, c'est d'en faire une industrie internationale. »

Comme si on disait que pour assurer sa survie — il faut au préalable disparaître.

Comme on l'a vu, dans ce cénacle, tout le monde s'entend à merveille. L'intention est transparente même si ces gens le sont moins : il s'agit de dépersonnaliser le cinéma, de démissionner devant son mandat et de marginaliser les cinéastes francophones en les plaçant dans un ghetto de ligue mineure où la mendicité quotidienne deviendra le lot de plusieurs.

*La théorie d'un cinéma continental est au fond  
une théorie de l'abolition d'un cinéma national.*

Je reprendrai à mon compte les paroles de notre poète Gaston Miron qui disait :

---

<sup>3</sup> Michael McCabe était alors directeur général de la SDICC.

« Ici une oeuvre, par le seul fait qu'elle soit écrite en français, est un fait subversif et révolutionnaire... parce que c'est introduire en Amérique du Nord LA DIFFÉRENCE. »

Comme nous l'avons constaté, tous sont unanimes, il faut maintenant tourner en anglais sur le territoire québécois, avec des vedettes étrangères. L'objectif est clair et la nuance est de taille ; il ne s'agit pas de tourner en anglais, mais plutôt de ne plus tourner en français.

En politique, tout a un sens, tout se tient, tout s'explique. La politique a horreur du vide. Trop de doigts et trop de points convergent dans la même direction pour attribuer ce mouvement au simple hasard. Derrière cet *écran universel* se cache une volonté politique extérieure, contraire aux aspirations politiques des Québécois, je dirais même des Canadiens. Le cinéma, comme tout autre élément de notre culture, représente une *force de résistance potentielle* et, à ce juste titre, il est une menace au rouleau compresseur américain. C'est tout le territoire culturel qui est menacé.

Pour nous assujettir, nous dissoudre collectivement, on nous propose le grand rêve à l'échelle du continent. En nous empêchant d'être national, on nous propose d'être international.

À cet effet, j'aimerais citer Pierre Vadeboncoeur dans son livre *Un génocide en douce* :

« Le peuple québécois constitue par lui-même une force potentielle. Il a des intérêts nationaux. Il possède un sens national, à cause de sa culture. La pensée est simple : il faut éliminer tout pouvoir potentiel. »

*La coproduction ou l'illusion entretenue*

Sans aucune hésitation, et notre association l'a souvent répété, la production par pré-vente garantie par les pays importateurs, surtout les USA, n'est ni plus ni moins que la main-mise des Américains sur notre production. Ainsi, on contrôle de l'extérieur les projets de films et leur contenu. Par l'inondation sur notre marché de leurs produits, les Américains ont toujours su contrôler notre distribution. Maintenant, c'est aussi la production qu'ils dominent.

Les coproductions ne sont qu'une forme de l'esprit universaliste aliénant. Elles continuent d'alimenter notre illusion que demain enfin, on aura accès aux « ligues majeures ». Au fond, elles contribuent quotidiennement, avec une implacable logique, à détruire toute possibilité, même embryonnaire, de créer une plate-forme qui serait vitale à l'heure actuelle pour l'expansion de notre industrie. Cet esprit nous invite à confier notre destinée culturelle et économique à des mains d'étrangers. Demain, n'y voyant plus leurs intérêts à court terme, ceux-ci repartiront dans leur pays avec nos millions. Que nous restera-t-il sinon des infrastructures inutilisables, une inflation artificielle des salaires et un grand nombre de chômeurs ? Les syndicats, l'Union des artistes et même plusieurs producteurs d'ici, devraient y penser à deux fois avant de servir de caution à de telles aventures.

Qu'il me soit permis de faire une parenthèse concernant les cachets fabuleux que reçoivent les artistes étrangers qui viennent tourner ici. Nous sommes devenus la risée des Américains à ce sujet. Même ceux-ci ne paient pas des cachets, comme l'a exprimé un représentant de cette industrie lors de son passage sur les ondes de notre télévision. Une enquête sur ce sujet nous révélerait des faits troublants.

Au sujet de ces coproductions, c'est Gilles Carle dans *La Presse* du 10 octobre 1978 qui disait :

« Accueillir les invités ne signifie pas que l'on doive sortir de la maison. »

Dans le *Journal de Montréal* du 5 mars 1979, Emile Genest déclare :

« Je n'étais qu'un incident dans le film avec l'impression que pour obtenir l'argent ici, le producteur nous a engagé, Jacques Godin et moi. Je suis tout de même heureux d'avoir travaillé avec Lelouch, mais nous étions des accidents de route. »

J'aimerais terminer ce chapitre en citant Paul Valéry :

« Il n'y a d'universel que celui qui est assez grossier pour l'être. »

Pour les cinéastes québécois francophones, qui de façon isolée, s'illusionnent encore et pensent tirer leur épingle du jeu en profitant du « Tax Shelter », qu'il nous suffise de citer ces chiffres : 500 000 \$ pour la production francophone du Québec ; 140 millions pour la production anglophone.

Ces chiffres sont confirmés par M. Thibeault de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

### *Culture et économie*

On arrive à tout expliquer et tout justifier par la nécessité de rentabiliser notre cinéma ; souvent même notre état de démobilitation et de dépendance. Il faudrait, à notre avis, situer notre rentabilité en dehors de l'unique et étroit corridor du capital pour lui donner un sens plus

élargi en le plaçant dans une authentique perspective économique, une perspective qui tiendrait compte aussi de la rentabilité sociale et culturelle d'une société *sans laquelle aucune autre sorte de rentabilité n'est possible.*

« Il faut situer le cinéma en amont, l'industrie en aval. »

Personne n'a jamais pensé que les boeufs étaient mieux derrière la charette. Dans son rapport de plus de 500 pages intitulé *L'Industrie cinématographique du Canada*, le Bureau de conseillers en gestion engagé par le Secrétariat d'État en vient aux mêmes conclusions :

« Il faudrait, disent-ils, aborder la mission culturelle des organismes avant d'entreprendre le moindre changement d'importance dans cette industrie. »

Ce présent rapport est la somme de travail de 7 experts-conseil en gestion qui y ont travaillé pendant plus d'un an et qui en arrivent à cette conclusion. On n'accusera sûrement pas ces gens-là de rêveurs ou de poètes « déconnectés » de l'économie ou du milieu des affaires. Pour terminer, monsieur le président, j'aimerais signaler à votre attention les pages 487-488 de ce volumineux rapport où il est dit :

« Il incombe tant au gouvernement qu'aux producteurs et aux distributeurs de signaler à des exploitants que certains films canadiens considérés, au départ, comme des productions peu rentables, sont en réalité devenus de gros succès commerciaux. Le fonctionnement de Rocca Cinemas Ltd au Nouveau-Brunswick donne l'exemple le plus frappant. Cette société possède et gère 5 nouveaux cinémas à deux salles, très bien situés, dont deux au Nouveau-Brunswick et trois en Nouvelle-Écosse. Bien qu'elle ait hérité de productions (dont certaines étaient canadiennes) que Famous Players et Odeon ne pouvaient ou ne voulaient présenter, la société Rocca Cinemas Ltd a réussi à faire plus de recettes que tous les autres ciné-

mas des Maritimes. Voici ce que disait M. John R. Rocca, vice-président de cette société :

« [...] Les producteurs de films canadiens ne peuvent trouver d'exploitants de salles qui consentent à présenter leurs productions. De l'avis de Famous Players et d'Odeon, la raison en est que les Canadiens ne font pas de films à recette. Cependant, dans notre salle de Saint-Jean, nous avons passé, quatorze semaines sur cinquante-deux, de nombreux films canadiens rejetés, et nous avons fait bénéfice sur tous les films, sauf un, et ceci au cours de notre dernière année d'exploitation. À dire vrai, les films canadiens nous ont rapporté davantage que la plupart des films de tous les grands distributeurs. »

L'expérience de Rocca Cinemas Ltd en est une parmi d'autres qui montre que les films canadiens peuvent gagner la faveur du public canadien — à condition de réussir à commercialiser ces films en leur faisant une bonne publicité, et de les présenter dans des cinémas modernes bien situés (en ville et dans les centres commerciaux). Au bout de 6 mois d'essai, il est apparu que l'accord volontaire n'a pas donné les résultats voulus. Si on veut établir un réseau de distribution national solide, il faudra créer, par voie de législation, un système de quotas<sup>4</sup> afin de garantir aux films canadiens le temps de présentation qui leur est indispensable. »

---

<sup>4</sup> *Note de Roger Lenoir.* Le gouvernement du Québec vient de rendre public le rapport de la Commission d'étude sur le cinéma et l'audiovisuel, le rapport Fournier. Les commissaires qualifient ainsi le rapport : « Sans être pessimistes, nous pouvons dire qu'il s'agit du rapport de la dernière chance » (page 4). Ils constatent :

« Il est un fait incontournable qui, à notre avis, exige une réflexion urgente ; le presque milliard de spectateurs/films, tous médias confondus, qui fréquentent annuellement le cinéma de long métrage au Québec, se voient actuellement offrir une programmation presque totalement d'origine étrangère. »

Devant cette menace de la planification des esprits par l'arrivée des penseurs internationaux, il faut réagir. Sinon, c'est tout le collectif qui est menacé de disparaître devant le rouleau compresseur américain. Nivelier les esprits — voilà l'objectif. Pour nous, il s'agit de gagner ou perdre.

C'est tout un état d'être et de pensée qui est menacé et nous, cinéastes, nous venons vous rencontrer, monsieur le président, et monsieur le directeur général, pour vous rappeler votre mission. La démission devant le défi n'a jamais su qu'engendrer la soumission.

« Ce qu'il y a d'intéressant dans l'esprit du cinéma français, c'est qu'il représente bien l'esprit français ! »

Jean Renoir, cinéaste

---

« Le cinéma non seulement québécois mais canadien occupe à peine 1 % du temps-écran consacré aux longs métrages sur l'ensemble des réseaux de télévision, et à peine 3 % de la programmation des salles de cinéma au Québec. »

[...]

« De sorte que cette ouverture (sur le monde) se fait essentiellement sur le monde américain : sa culture, ses coutumes, ses modes, ses hantises, ses fantasmes, ses grandeurs aussi. C'est donc à l'aune de son régionalisme que se mesure la prétendue universalité des sujets et des modes de traitement de ces sujets. Hollywood n'est plus seulement un lieu géographique, c'est un style qu'adoptent tous les grands centres occidentaux de production. » (page 17)

« Dans les circonstances, il est difficile pour la population du Québec d'éprouver un appétit réel pour un cinéma qui lui ressemble. »

« La désappropriation qui afflige le cinéma au Québec, dans le domaine de la distribution, de l'exploitation et de la télédiffusion, crée des conditions extrêmement précaires pour le développement d'un cinéma national.

---

À ne pas y prendre garde, c'est l'imaginaire d'un peuple qui risque à jamais d'être rayé de ses écrans. » (page 36)

Les commissaires concluent :

« La réappropriation du contrôle du marché national constitue donc, aux yeux de la Commission, un des objectifs prioritaires que doit se fixer l'État en intervenant dans la distribution et dans l'exploitation cinématographiques. » (page 97)

« Quant à la réciprocité, elle constitue la réelle clef de voute de toute politique raisonnée d'exportation ; cette politique étant d'autant plus essentielle que le marché national ne saurait suffire, en raison de son étroitesse même, à rembourser les investissements importants qu'exige aujourd'hui la production cinématographique. [...] Mais il faut comprendre que cette réciprocité ne peut s'exercer que si elle repose, pour chaque partenaire, sur le contrôle de son propre marché intérieur. » (page 98)

Cependant pour y arriver la Commission ne propose que d'aider les distributeurs et les exploitants de salles québécois. Ils se partageraient une aide automatique de 10 % de la recette-guichet d'un film distribué au Québec, ou de 20 % s'il s'agit d'un long métrage québécois. Ces sommes devront être réinvesties ici dans notre cinéma, sinon elles seront reversées au Fonds de soutien du cinéma.

« La Commission est d'avis que de telles incitations économiques à la diffusion et à la programmation de longs métrages québécois constituent une mesure beaucoup plus efficace et moins coûteuse que toute politique coercitive de contingentement du temps-écran. De tels contingentements sont d'ailleurs abandonnés progressivement par les quelques pays qui les

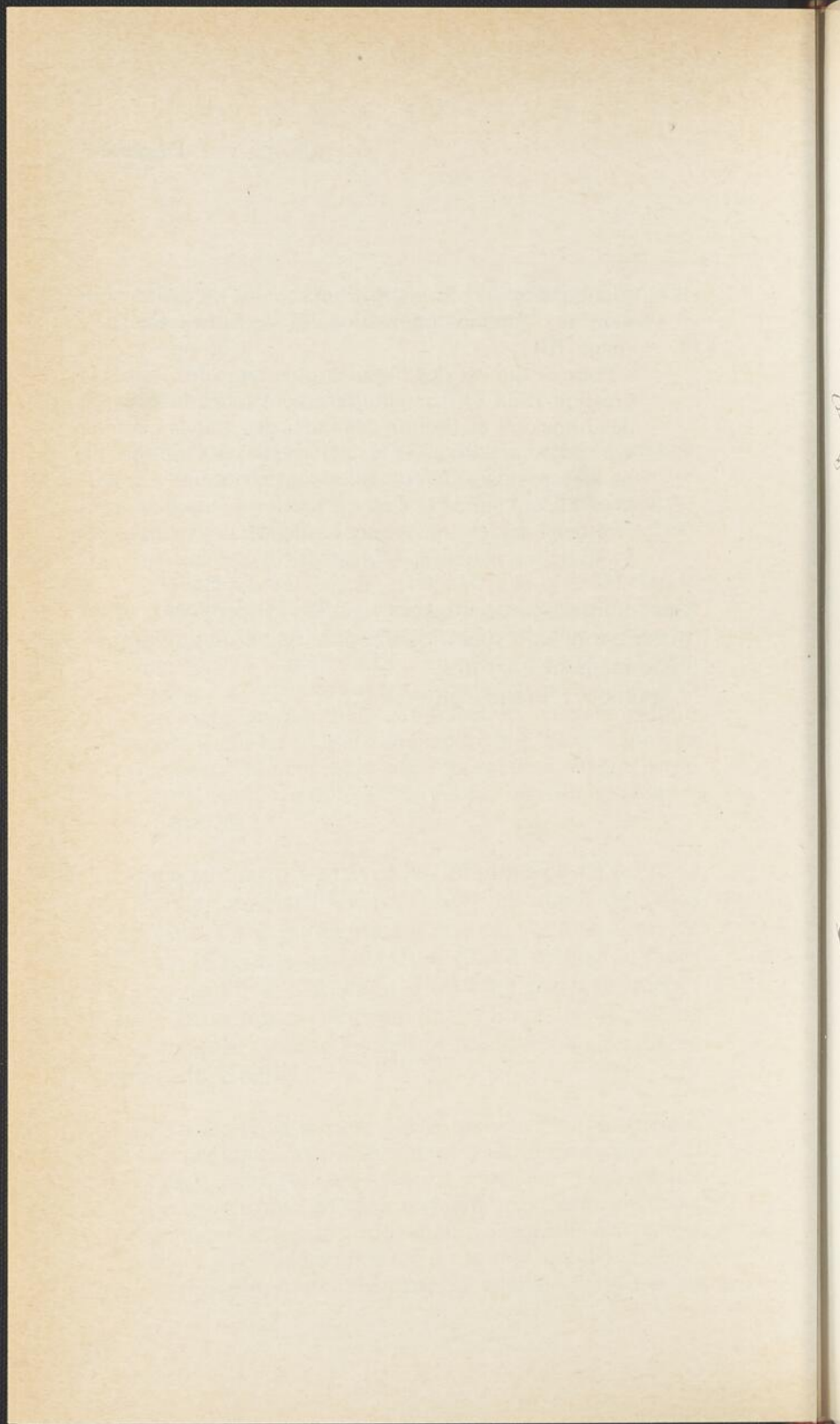
---

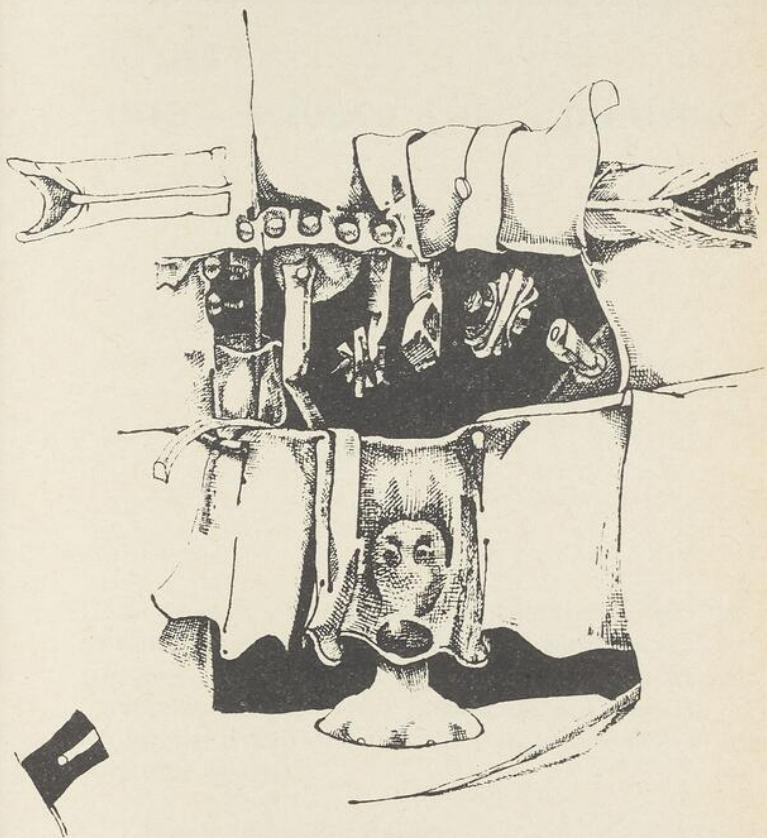
pratiquaient encore, dans la mesure où ils contreviennent aux ententes internationales de libre-échange. » (page 101)

« Pour ce qui est des mesures plus radicales, telles la création d'un Office gouvernemental de distribution des films ou l'étatisation des salles des grands circuits, dont certains se sont fait les défenseurs, la Commission ne les a pas considérées. Elles sont contraires à la philosophie qui anime la Commission, qui a toujours préféré des interventions visant à atténuer les menaces et à ouvrir les marchés. » (page 106)

Les commissaires se sont refusés à proposer toute mesure touchant spécifiquement la question de l'approvisionnement en films.

« Seigneur ! Prends pitié. »

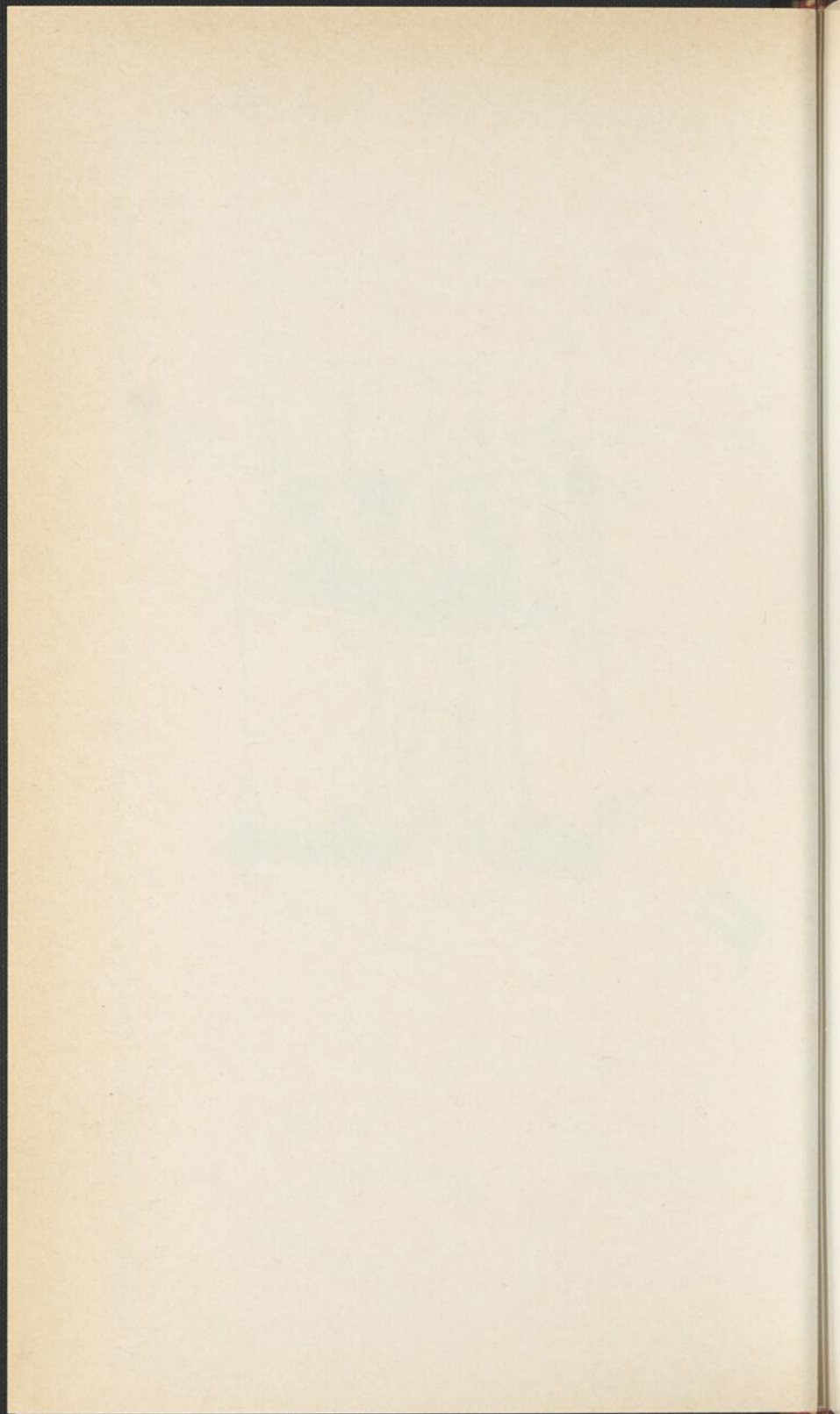




Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



Léon Bernier  
Isabelle Perreault

---

## L'art une « science » de l'homme

« De la vie humaine, il ne reste que le désir ;  
ce désir survit dans les allusions de l'art. »  
P.V. Zima, *L'École de Francfort*

Lorsque le cinéaste Fernand Dansereau nous dit « on a tous épousé les belles causes nationales, sociales, politiques [...] en même temps je crois qu'on cherchait des prétextes pour ne pas faire face à l'exigence d'être artiste <sup>1</sup> », il réaffirme du coup, l'autonomie de l'art comme pratique sociale.

Lorsque le peintre Édouard Pignon <sup>2</sup> fils d'ouvrier, et militant communiste, définissait la pratique artistique comme une « manière de vivre » et ajoutait que « l'artiste travaille d'abord pour lui et ses propres nécessités », il ne faisait pas qu'affirmer la spécificité et l'autonomie du champ artistique ; il nous indiquait aussi que l'art ne peut

---

<sup>1</sup> Entrevue avec Nathalie Petrowski, journal *Le Devoir*, 4 septembre 1982, p. 15.

<sup>2</sup> Pignon, Édouard, *La Quête de la réalité*, Paris, Gonthier/Média-tions, 1966, p. 157.

exister, dans les sociétés actuelles, qu'en reconstituant sans cesse les « conditions » de son autonomie ; autrement dit que les dimensions mêmes sur lesquelles la pratique artistique cherche à construire une spécificité, portent en elles tout le poids réflexif de ce qui, dans la structure sociale, tendrait à en nier les possibilités.

Accepter l'art dans sa spécificité, ce n'est donc pas quitter le terrain d'une analyse du social, et l'on entrevoit le sens d'une sociologie de l'art qui partirait non pas d'une volonté d'expliquer l'art par un social dont le sociologue détiendrait la vérité, mais d'une démarche d'élucidation de la « sociologie » dont l'art est, dans sa spécificité même, porteur.

Cet apport « sociologique » de l'art il faut le chercher moins dans l'idéologie explicite des artistes que dans les composantes pratiques de leur démarche ; moins dans un discours politique et social que dans un discours de la « méthode ».

À titre d'exemple, *Projections libérantes*<sup>3</sup>, un texte où Borduas s'exprime sur le processus de création, paraît éclairer davantage la fonction sociale de l'art que *Refus global*. Et l'on pourrait même ajouter qu'on ne peut véritablement saisir le sens politique du Manifeste des Automatistes qu'à travers le récit des « découvertes » que ces artistes ont été amenés à faire dans le domaine de la création. La puissance et la lucidité de la critique sociale du *Refus global* doit d'abord se comprendre comme l'expression d'une volonté de libérer le geste créateur de toutes les contraintes qui, dans la société québécoise d'alors, étaient de nature à lui faire obstacle. Ce qui uni-

---

<sup>3</sup> Borduas, Paul-Émile, *Projections libérantes*, Montréal, Parti-Pris, 1977.

fie ce discours qui place sur le même pied la religion, le pouvoir économique, le pouvoir politique, et le pouvoir académique, c'est le thème de l'aliénation sociale de l'individu et de ses capacités créatrices. Et peut-être n'est-il pas exagéré de dire que la structure de base du *Refus global*, ce qui fonde en quelque sorte son modèle d'analyse et de critique des institutions sociales, est le procès de l'académisme, en tant que forme réifiée et réifiante de la fonction créatrice. À la base de ce procès il y a, bien sûr, l'expérience intime de ce qu'est l'acte de création.

Dire que le *Refus global* est la projection, sur le social, d'un problème qui, pour les Automatistes se posait d'abord sur le terrain de l'expérience créatrice n'en limite aucunement la portée. Cela contribue plutôt à nous convaincre de l'apport que peut fournir l'expérience la plus subjective du créateur à la conscience du social. On y trouve aussi l'incitation à tenter de mieux comprendre quelles sont les bases socio-historiques de cette forme spécifique de conscience.

\* \* \*

« Dans la Renaissance, nous dit Karel Kosic, la création et le travail constituent encore une unité, du fait que le monde humain naît dans la transparence, comme la Vénus de Botticelli jaillit de l'écume de la mer dans une nature printanière [...] Le capitalisme rompt ce lien direct et sépare le travail de la création, les oeuvres de leurs auteurs ; il transforme le travail en effort fastidieux et non créateur. La création ne commence qu'au-delà des frontières du travail industriel. La création est art, tandis que le travail industriel est métier machinal, qui se répète et n'a donc qu'une valeur médiocre, sujette à une dépréciation rapide. L'homme, ce sujet et créateur de la Renaissance, est aujourd'hui dégradé au niveau d'un produit et d'une mécanique qui alimentent les chaînes de

fabrication, les machines et les appareils. En perdant sa souveraineté sur le monde matériel de la production, l'homme perd aussi sa réalité. L'authentique réalité est désormais le monde objectif des choses et des conditions humaines réifiées, par rapport auxquelles l'homme devient source d'erreur, de subjectivité, d'inexactitude, d'arbitraire, autrement dit une réalité imparfaite<sup>4</sup>. »

Du fait que l'art s'élabore comme une sorte de résidu en dehors des formes capitalistes du travail — formes dont Braverman<sup>5</sup> a bien montré le processus de généralisation jusque dans la sphère du travail intellectuel — on entrevoit déjà toute la contradiction que comporte un projet de réinsertion de l'art dans l'univers des occupations.

Cette contradiction, on pourrait en retracer des indices en relevant d'un côté, l'ambiguïté du statut réservé aux artistes dans les sociétés actuelles, et en notant, d'un autre côté, la somme des résistances et des précautions verbales dont on entoure la définition de l'activité artistique, comme pour se prémunir contre les dangers d'une « contamination » de l'art par des impératifs et des valeurs qui lui sont étrangers.

Guy Robert formule, dans toute son ampleur, la question de la légitimité de la fonction créatrice et de la responsabilité sociale qui échoit à l'artiste :

« On doit souligner la dimension imprévisible, énigmatique de la créativité, ce qui la rend généralement incompatible avec la planification rationnelle d'une 'carrière'. Et le grand public a peut-être raison de ne pas reconnaî-

---

<sup>4</sup> Kosik, Karel, *La Dialectique du concret*, Paris, Maspéro, 1970, p. 83-84.

<sup>5</sup> Braverman, Harry, *Travail et capitalisme monopoliste*, Paris, Maspéro, 1976, 360 p.

tre à l'artiste un statut d'artiste, manifestant ainsi son intuition, sa vision de la fonction artistique comme relevant d'un rituel, d'une magie indépendante jusqu'à un certain point de ses officiants et praticiens. De fait, ce qui se présente sous l'angle du divorce entre le public et l'art n'est souvent qu'une divergence entre le public et certains artistes qui voudraient s'imposer en tant que titulaires et pontifes d'une fonction que le public conçoit plus ou moins vaguement comme plus profonde, plus significative, mieux enracinée dans le tellurisme de ses archétypes et de ses confuses aspirations<sup>6</sup>. »

Dépositaire d'une fonction qui, par suite de la déstructuration des formes anciennes et collectives du symbolique, se retrouve désormais enfouie au plus profond de chaque être humain<sup>7</sup> les artistes sont en quelque sorte prisonniers d'un « rôle » qui tolère difficilement, et dans certaines limites seulement, la conquête des privilèges liés aux signes extérieurs de la réussite. « Quand le mythe meurt, nous dit Levi-Strauss, la musique devient mythique de la même façon que les oeuvres d'art quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées.<sup>8</sup> »

Et cette sacralisation de l'art, qui confère à l'artiste un statut bien particulier, s'accompagne en contrepartie d'exigences qui, pour l'artiste, sont de l'ordre d'une ascèse. (Ce qui ne veut pas dire que l'artiste doit vivre dans la misère ; ça n'a rien à voir.)

<sup>6</sup> Robert, Guy, *L'Art au Québec depuis 1940*, Montréal, La Presse, 1973, p. 20.

<sup>7</sup> « je vis peu à peu la nécessité d'utiliser certaines conceptions du 'sacré' [...] Les dieux n'étaient plus dans le ciel, mais les problèmes qui les avaient rendus nécessaires continuaient à exister à l'intérieur de l'homme. » Antoni Tapiès, *Mémoire*, autobiographie, Paris, Galilée, 1981, p. 309.

<sup>8</sup> Lévi-Strauss, Claude, *L'Homme nu*, Finale, Paris, Plon, 1971, p. 584.

La sagesse populaire interdit à l'artiste de se coiffer d'une auréole qui ne lui revient pas en propre, pas plus que jadis les grands prêtres n'avaient, malgré toutes leurs prétentions, de dispositions « naturelles » et « surnaturelles » à traiter avec le sacré. Et si les communautés anciennes faisaient vivre leurs sorciers, c'est sans doute qu'à l'origine, les rituels de la sorcellerie n'étaient pas que simples artifices et que la démarche du sorcier comportait un certain efficace, vérifiable dans ses effets. Autrement dit, la sorcellerie a dû d'abord s'imposer comme une *pratique* avant que de devenir une *institution*.

Prenant, dans la succession des ordres de la culture, le relais de la religion, comme le dit Levi-Strauss, l'art ne peut prétendre à la légitimité sociale de sa fonction qu'en réactivant sans cesse les éléments qui, à l'intérieur du champ éclaté du symbolique, permettent à l'art de se définir comme *une méthode*.

À cet égard on peut dire que le défi qui se pose à l'artiste n'est pas en tous points différent de celui auquel doit aussi répondre le scientifique qui, également, doit justifier le statut privilégié de son discours et de sa position sociale, par la rigueur et l'efficacité de sa démarche. Et l'on touche peut-être là un point central pour la réflexion sur ce que l'on appelle communément la « culture savante », soit que ce qui engendre socialement le dynamisme et la constante évolution de ses diverses manifestations, c'est précisément l'incertitude du statut de ceux qui se donnent comme projet d'œuvrer dans le domaine de la culture, incertitude qui oblige artistes et savants à retrouver, en deçà des formes institutionnelles de l'art et de la science, l'énergie première qui est au fondement de leurs pratiques.

C'est en ce sens précis que l'on peut dire que les pratiques culturelles sont devenues, dans les sociétés actuel-

lès, les lieux privilégiés d'exercice de la praxis humaine, des lieux où non seulement le travail retrouve un sens plein pour ceux qui l'exercent mais où le travail devient, en même temps, synonyme de conscience.

Là où la science et l'art se distinguent, ce n'est ni dans le caractère méthodique de l'une auquel s'opposerait le caractère aléatoire de l'autre, ni dans le statut de vérité dont la science aurait, vis-à-vis des autres constructions symboliques, le monopole. C'est plutôt dans la direction et dans les modalités selon lesquelles procède, en art et en science, l'avènement de la conscience ; c'est, autrement dit, dans la façon dont s'établit, dans les deux cas, le rapport dialectique du subjectif et de l'objectif.

\* \* \*

En science, la méthode fonde une légitimité dont la base est la reproductibilité de la démarche. Il s'agit, autrement dit d'une neutralisation du subjectif au profit de l'objectif. Bachelard parle, plus justement, d'un processus de désobjectivation pour bien rappeler, d'une part, que l'objectif n'est jamais parfaitement atteint, et d'autre part que la démarche scientifique est toujours réalisée par des sujets.

En art, du moins dans l'acceptation moderne du terme<sup>9</sup>, la légitimité de la démarche est tout autre et ne quitte pas le terrain de la subjectivité. L'artiste doit démontrer du même mouvement sa rigueur et son originalité. On pourrait même dire qu'en art, la plus grande

---

<sup>9</sup> Sur la place de l'artiste au Moyen Âge, voir l'excellent article de Frederick Antal « Social Position of the Artists : Contemporary views on Art », in M.C. Albrecht et Al (Ed), *The Sociology of Art and Literature*, New York, Praeger, 1970, p. 288-297.

subjectivité devient paradoxalement une garantie d'« objectivité »<sup>10</sup>.

Cela, Borduas nous l'expose fort bien en relatant ce qui, pour lui-même et ses étudiants de l'École du meuble, se présentait comme une révélation du sens profond de l'acte de peindre :

« Nous nous attachions à réaliser l'unité du présent et du passé à l'aide des reproductions de la bibliothèque. Ce n'était donc pas les différences que nous étudions, d'une école à l'autre, mais les constances. Quelles étaient les qualités propres aux dessins des cavernes à ceux de Léonard ou de Rembrandt, de Picasso ou de Matisse. Nous recherchions une qualité plastique constante ! Nous ne trouvions qu'une *qualité morale*, toujours la même au cours des siècles, mise en évidence par une infinie variété de qualités plastiques. Cette qualité morale semblait être une puissance affective créant un état passionnel suffisant à l'expression involontaire et intégrale de la personnalité de l'artiste. »

« C'était une grande découverte ! Il ne s'agissait plus, pour devenir un créateur, d'acquérir au moyen d'exercices ingrats des qualités mécaniques étrangères ; de pio-

---

<sup>10</sup> On rejoint ici cette remarque de Lou Salomé : « Ce qui est en apparence le plus subjectif se révèle comme point de jonction du plus valable objectivement. », *L'Amour du narcissisme*, textes psychanalytiques, Paris, Gallimard, 1980, p. 167.

On peut lire également chez A. Tapiès (*op. cit.*, p. 367) : « j'ai eu souvent la sensation, au cours de mon travail, d'être en train de creuser à l'intérieur de la terre, et tout à coup, de trouver un filon merveilleux dans lequel je m'abîmais et qui, l'espace d'un instant, m'expliquait tout. C'était comme une plongée au plus profond et au plus secret de mon monde intérieur. Et ce qui était surprenant, c'était que par cette voie, je débouchais, me disait-on, sur l'universel ! C'est pourquoi, avec mes amis ou avec Teresa j'aimais faire des jeux de mots comme 'l'intense subjectivité devient objectivité', ou bien 'la réalité, je ne la trouve pas en regardant à l'extérieur, mais en moi'. »

cher et gommer en vain et sottement. Si nous désirions que nos oeuvres aient un jour cette involontaire et divine qualité expressive, marque indiscutable d'un être fort et ardent, il fallait à tout prix abandonner ce fol espoir de s'enfouir sous l'amas des débris impersonnels et accepter de résoudre immédiatement ou jamais ses propres problèmes de figuration, d'expression. »

« La route de l'expérimentation individuelle était ouverte. L'élève n'apparaissait plus comme un sac à tout mettre ; mais comme un individu à un moment précis de son développement. »

« Il ne s'agissait donc plus de faire dessiner l'élève dans le but de satisfaire telle ou telle clientèle idéale qui d'ailleurs n'a jamais existé que dans la caboche des professeurs incapables de tout travail d'art, mais de permettre à l'élève de se reconnaître dans ses oeuvres et par cet accord permettre à d'autres hommes de reconnaître en ces oeuvres des aspirations profondes encore insoupçonnées<sup>11</sup>. »

Ce texte très dense de Borduas ne doit pas être pris comme simple document historique, au demeurant instructif sur la pensée et la pratique de cet artiste, mais pour ce qu'il nous révèle, à titre de méta-langage, sur le sens général de la création artistique.

Tout comme Pignon et Tapiès, Borduas part du principe qu'il existe, en art, une validité qui fonde l'authenticité de l'oeuvre et lui confère une qualité en quelque sorte universelle (intersubjective). Ce que nous dit également Borduas, c'est que ce critère de validité repose non pas sur ce qui, dans l'apprentissage artistique et dans l'étude des oeuvres est transmissible et donc reproduisible, mais sur ce qui, précisément, échappe à toute codification et que seule une démarche individuelle peut atteindre.

---

<sup>11</sup> Borduas, *op. cit.*, p. 64-65 (l'italique est de nous).

Au lieu de combattre son individualité comme le fait le scientifique en mettant en place un appareillage théorique et technique destiné à lui faire adopter la position la plus neutre possible, l'artiste semble devoir au contraire s'acharner à retrouver en lui-même la zone des émotions et des désirs enfouis sous le bagage des habitudes acquises et des conditionnements hérités. Et si le rôle de la « méthode » consiste, dans le cas de l'art comme dans celui de la science, à opérer chez le sujet une nécessaire distanciation par rapport aux données quotidiennes de la perception, la prise de distance dont l'art procède relève non plus d'une démarche de désobjectivation mais d'une démarche inverse d'« ensubjectivation ».

L'exigence de vérité coïncide, en art, avec un constant retour sur soi et l'on aurait tort de qualifier trop rapidement de narcissique ce qui, pour l'artiste, représente un temps d'arrêt et de réflexion sur la méthode. « Ce n'est pas par égoïsme que l'artiste fouille les recoins de la solitude, mais pour réunir le matériau psychologique qui lui est nécessaire <sup>12</sup>. » Dans le territoire de la culture, l'art se particularise par une fusion de la méthode et de la conscience intime. N'est-ce pas là le fondement de toute véritable « science » de l'homme ?

---

<sup>12</sup> Tapiès, *op. cit.*, p. 308.

## **Roussil en question(s)**

Les événements qui se sont déroulés récemment à Sainte-Scholastique où le sculpteur Robert Roussil a accepté d'animer un atelier à caractère international, l'Atelier de la Belle-Rivière, suscitent, à la fois dans la population locale et chez plusieurs artistes, diverses interrogations : que fait-il sur des terres expropriées, entre Jean-Pierre Goyer et Francis Fox ? Un ami de longue date et aussi sculpteur, Armand Vaillancourt n'a pas hésité à le « rappeler à l'ordre ». Sans exercer une enquête minutieuse pour dévoiler les « dessous » de l'histoire et pour démasquer les responsables de l'incendie qui, quelques semaines après l'ouverture officielle de l'Atelier, a détruit une partie des oeuvres de Roussil (perte d'une valeur de 150 000 \$), il apparaît opportun de prendre prétexte du « retour » de cet artiste québécois qui vit actuellement en France pour interroger l'homme, son oeuvre et son passé. Le titre de cet article aurait pu être « Le contestataire contesté ». J'ai préféré celui de « Roussil en question(s) » pour traduire la méthode et l'objectif que je me suis donnés : certes remettre l'artiste en question mais aussi et surtout l'amener, par les

réponses à diverses questions que je lui ai posées<sup>1</sup>, à expliciter la démarche qu'il a suivie au plan intellectuel (et artistique), social et politique.

**« Tout le monde dit que je suis artiste.  
Je ne les crois pas. »**

Bottes Kodiak, chemises à carreaux, cheveux en broussaille et barbe, Roussil incarne bien l'image que l'on se fait souvent du sculpteur : à la fois artiste et homme de métier (bûcheron, etc.). Même un long séjour en France où il demeure toujours ne lui a pas fait perdre son allure de « gros ours », un peu bourru : frondeur, il a conservé son franc-parler et recourt volontiers aux expressions populaires québécoises ; ceux qui le connaissent craignent ses changements d'humeur et ses colères, bref son « imprévisibilité ». Roussil porte, sans aucune gêne faut-il préciser, les marques de l'itinéraire social qu'il a suivi : né en 1925, ce fils d'un artisan-pâtissier qui, pendant la crise est sans travail et doit recourir aux services de la Saint-Vincent-de-Paul, a été élevé dans un quartier populaire de Montréal, où « il fallait jouer des coudes... et des poings » ; pendant longtemps, même lorsqu'il exerce l'activité de sculpteur, celui-ci demeure associé, de par ses emplois et ses conditions de vie, à la classe ouvrière.

---

<sup>1</sup> Les informations proviennent de deux longues entrevues qui se sont déroulées, l'une à l'atelier de Roussil à Tourettes-sur-Loup dans le sud de la France à l'été 1980 et l'autre, à Montréal l'hiver dernier. J'utilise aussi deux documents produits par Roussil : *Art modulaire. Histoire d'une sculpture*, Cagnes-sur-mer, France, 1974 ; *Vers l'universalité le cul par terre*, Montréal, 1977. Cette étude, qui n'utilise qu'une partie du matériel recueilli (excluant par exemple tout le récit que l'artiste fait de sa pratique), s'inscrit dans une recherche que je mène à l'Institut québécois de recherche sur la culture.

« J'ai été à l'école jusqu'à l'âge de 12½ ou 13 ans. Là, j'ai lâché parce que je travaillais depuis un an ou deux pour gagner ma vie : je travaillais le soir de quatre heures à dix et le midi, de midi à une heure. C'était pas une corvée, c'était normal : on travaillait pour une épicerie. Tous mes copains faisaient pareil : on amenait de l'argent à la maison et on mangeait [...] On était neuf enfants à la maison, moi j'étais l'avant-dernier. À partir de ce moment-là, j'ai gagné ma vie avec toutes sortes de métiers : j'ai travaillé dans une fonderie, j'ai été bûcheron... Je faisais n'importe quoi. Je n'avais pas de métier spécial, c'était une question de gagner trente sous [...] Ensuite, ça été la guerre. Quand j'ai été assez vieux pour entrer, je suis embarqué comme volontaire, c'était en 43. Je ne savais pas ce que je faisais, tout le monde rentrait dans l'armée. Moi aussi ! J'ai fait mon entraînement à 18 ans et après j'ai été en Europe : c'était le régiment de Maisonneuve. J'ai été en Hollande, en Belgique, en Allemagne. J'ai été au Front pendant un an de temps. Ma seule gloire fut d'éviter de me faire tuer ! »

Tout, le milieu d'origine et la conjoncture, celle de la crise et la guerre, éloigne Roussil d'une carrière d'artiste à laquelle il n'a d'ailleurs jamais songé. Mais à son retour d'Europe, au moment où son titre de « vétérans » lui offre la possibilité d'obtention soit d'un emploi dans la fonction publique, soit d'une somme d'argent d'environ 5 000 \$, soit d'une bourse d'études pour une période de trois ans, Roussil décide, à la suggestion d'un colonel alors chargé de l'orientation professionnelle des vétérans, d'« aller vers les Beaux-Arts ». Il faut par ailleurs préciser que celui-ci avait antérieurement, pendant son séjour en Europe mais aussi dès son jeune âge, manifesté des habiletés pour le dessin. Tout comme sa soeur beaucoup plus âgée, qui à la suite de la mort de leur mère, s'occupe de la « maisonnée ». Faiblement scolarisé et peu familier avec l'univers de la culture artistique savante, ce milieu familial et social n'en a pas moins des

« demandes en art » — évidemment à fonction utilitaire, le plus souvent décorative — pour lesquelles il offre des gratifications symboliques : une estime à l'égard de celui qui manifeste de grandes habiletés manuelles et par là même, apparaît doué, i.e. doté d'un don.

« Moi, j'ai commencé à dessiner, je pense à 3 ou 4 ans. Quand j'étais petit, je remplissais les rues plein d'animaux. Il y avait des cirques qui venaient s'installer dans le coin, je prenais des morceaux de statue ou de plâtre et je dessinais toutes les rues plein d'éléphants, de lions, tous les trucs des cirques, quoi ! Tout le monde regardait ça : je faisais la vedette bien plus qu'aujourd'hui. J'avais des commandes de lions, d'éléphants, c'était des semaines denses jusqu'à la prochaine pluie ! Je passais mes journées à faire cela. Même à la petite école, ils me faisaient faire ça sur des tableaux. C'était l'affaire le mieux que je savais faire. Dans mon quartier, d'ailleurs, les gens qui m'ont connu n'ont pas été surpris de voir que j'étais devenu artiste »

[...] « Il y avait aussi ma soeur la plus âgée qui avait des aspirations, elle aura ensuite une boutique d'encadrements. Quand j'étais petit, elle se pensait bien plus artiste. Pas moi. Moi, j'étais le p'tit gars qui faisait des éléphants. Je n'étais pas considéré comme un artiste. Ma soeur, elle, faisait des copies de cartes postales, elle prenait les maîtres, de belles scènes pastorales, ça c'était beau. Assez bien fait. Comme on dit, c'était l'artiste de la famille » [...]

« Pendant la guerre, j'ai fait aussi du dessin si on peut dire. Les gards disaient "tu sais dessiner, bien fais-moi donc une belle plotte sur mon kit bag". Ça fait que je faisais des plottes pour les kit bags des soldats. Quand Lismer à l'École du Musée des Beaux-Arts m'a demandé "Qu'est-ce que tu as fait dernièrement ?" j'ai dit "des pin up". J'ai pas dit des plottes, mais il compris et a répondu : Bon, ça va être intéressant ! »

Ce sont donc, beaucoup plus que la formulation d'un projet de vie, les hasards de la vie qui mettent Robert

Roussil en relation avec des « professionnels de l'art ». D'ailleurs, au moment où il s'inscrit au Montreal Museum School of Art, qui était alors fréquentée par la bourgeoisie anglophone de Montréal, celui-ci a certes déjà une familiarité avec l'outillage et les matériaux mais il est démuné de toute culture artistique savante.

« Quand Lismer en pleine classe a dit : "Roussil, je pense qu'un gars comme Michel-Ange ça te plairait de le connaître", j'ai dit "Je le connais pas, moi Christ!" Là (rire) tu comprends le froid que ça a fait dans la classe. Et puis Lismer a dit "Rodin non plus?" "Je ne l'ai pas vu non plus, est-il inscrit à l'École?" j'ai répondu (rire). Alors là, tu comprends la gueule d'un gars comme Archambault (qui était professeur de sculpture), qui était très cultivé. Il a dit : "Qu'est-ce que ce gars-là vient faire là?". Je me suis mis à fréquenter la bibliothèque du Musée, à m'instruire... »

**« Je dis à tout le monde que je suis un artiste.  
Ils ne me croient pas. »**

Le passage de la « culture populaire » à ce qu'on peut appeler la « culture savante » exige habituellement pour celui qui le fait un investissement considérable — en travail et en temps — et conduit souvent à une adhésion très forte aux normes et conventions officielles ou dominantes. Chez Roussil, c'est un peu l'inverse : ses années d'apprentissage sont en effet le moment de multiples transgressions (aux canons de l'art, à l'« académisme ») qui toujours traduisent le rapport que son milieu social entretient non seulement avec l'art mais aussi avec la réalité. L'activité artistique ne semble en effet valorisée par Roussil qu'en autant qu'elle exige une forte dépense d'énergies (physiques, émotives, etc.) et qu'elle

acquiert, au moment de sa réalisation, une dimension monumentale : elle est *violence*, en ce sens qu'elle se manifeste en une « bagarre » à la fois avec les éléments naturels (pierres, bois) et avec le milieu social (le bon goût, etc.). À la noble activité du modelage, Roussil substitue la taille de la pierre, au « pompiérisme bien pensant », une conception « Arts et métiers » et aux « monuments aux morts », la libre expression. L'une des premières sculptures qu'il réalise alors et qui à la suite de sa présentation au Musée des Beaux-Arts dans le cadre d'une exposition de l'École, sera « incarcérée » — intervention de la police à la demande d'une « bienfaitrice » du Musée qui ne pouvait supporter une telle « obsécénité » devant le Musée —, est une grande sculpture en bois, une épINETTE taillée à la hache de « façon rudimentaire », représentant d'une manière totémique une famille, père debout les poings derrière le dos, mère à genoux devant lui tenant son enfant au-dessus d'elle. Loin d'intégrer le « nouveau » sculpteur aux milieux artistiques montréalais, cette première manifestation publique le marginalise : il ne se maintiendra en tant qu'artiste qu'en se donnant lui-même les moyens de vivre et en organisant ses lieux de rencontre et de diffusion.

« Je ne me mettais pas dans la tête que je voulais faire une carrière d'artiste. J'ai jamais essayé d'en faire un but financier. Je gagnais ma vie comme je pouvais, puis je faisais de la sculpture. J'ai fait pas mal toute sorte de métiers. J'ai travaillé comme staple jack, j'allais travailler dans le bois couper des arbres. Aussitôt que je pouvais avoir assez d'assurance-chômage, pour avoir des timbres d'assurance, je m'arrangeais pour avoir plus de temps, puis je faisais de la sculpture [...] jusqu'à temps que je sois bien cassé, pis là, crac ! je recommençais à travailler. »

Réintégré, par ses activités de travail, dans son milieu d'origine, Roussil ne s'en sortira qu'en donnant une

expression « politique » à cette réintégration : au début des années 1950 il organise, avec la collaboration d'Henri Gagnon, un lieu de rencontre situé sur la rue Bleury qu'il appelle la « *Place des Arts* ».

Quand j'ai connu Gagnon, il était rejeté du Parti communiste : il était accusé de tous les torts parce qu'il voulait un mouvement communiste canadien-français. Il a été accusé de titisme, puis de trotskisme, puis de tous les maux qu'un parti peut accuser quelqu'un. C'était un électricien, un syndicaliste. Lui il s'occupait alors des squatters (qui occupaient illégalement des logements ou des salles de jeu inoccupées). Il y avait aussi Pamphile Piché. C'était dans l'ancien atelier de Soucy sur la rue Bleury : on avait une cour et au fond, un grand atelier. L'objectif était de créer un mouvement d'action, d'information et d'étude. Il y avait un peu de tout, on dessinait, on sculptait, on faisait même des décors de théâtre. À tous les mois, on avait une exposition d'un gars, un peintre, un sculpteur ou un photographe. Il y avait pas de comité de contrôle ou de censure. Et une fois par semaine, le mardi soir, il y avait un forum politique : il y avait une vingtaine de personnes qui venaient discuter. On discutait du marxisme, du mouvement ouvrier, des événements qui se passaient. Gagnon et Piché connaissaient mieux la théorie, ils nous donnaient des informations. C'était une sorte d'"université ouvrière" ».

Sur plus d'un aspect cette expérience se distingue de l'action qu'a exercée quelques années plus tôt le groupe des Automatistes : la « *Place des Arts* » est plus un « forum » ouvert à toutes les tendances et disposé à toutes les discussions qu'un groupe sectaire fermé sur lui-même animé par un « maître » ; loin de se limiter au seul secteur des arts et des lettres et de s'adresser à la seule élite cultivée, l'action de ses membres se veut « populaire », « ne dissociant pas les problèmes artistiques des tristes réalités quotidiennes ».

« La Place des Arts, c'était une ouverture vis-à-vis notre vie culturelle, c'était beaucoup plus important qu'un groupe d'artistes comme les automatistes, qui était un groupe fermé. Finalement, eux c'est resté à la peinture [...] Moi, j'étais copain avec la plupart des automatistes, je connaissais beaucoup de monde là-dedans, mais on travaillait pas ensemble parce que les automatistes limitaient leurs activités à ceux qui croyaient à la peinture automatiste. C'était un peu un monastère d'idées, tu comprends ? Borduas, c'était un prêtre, tout cela était très cérébral. Et puis entendre parler d'amour libre, ça m'énervait pas beaucoup, car à la guerre, on couchait avec toutes les filles qu'on voulait [...] Moi, j'étais pas automatiste. C'est tout. J'acceptais pas leur théorie, mais ils étaient les bienvenus à la Place des Arts. Ce n'était point eux qui dépassaient le cadre artistique, si l'on peut dire. Nous autres, on dépassait ça, c'était ouvert à tout : projeter dans la culture. »

Dans le contexte du maccarthysme au début des années 1950, les activités de la « Place des Arts » acquièrent rapidement, pour les autorités municipales, une dimension nettement politique, « révolutionnaire » : visites régulières de la brigade anti-subversive, procès, etc. Roussil est lui-même accusé de « recevoir des fonds de Moscou » pour gérer la Place des Arts ; il doit subir un procès qui, faute de preuve, se termine en sa faveur. Si la Place des Arts doit fermer ses portes quelque temps plus tard, c'est sur la base moins d'arguments politiques et juridiques que d'arguments techniques et administratifs : le local qui, en recevant plus de huit personnes, devient un « endroit public » ne respecte pas les normes de propreté et de sécurité.

Confrontation avec les autorités municipales, participation au mouvement des « squatters », implication dans des discussions politiques, autant d'éléments qui confèrent alors à Roussil une dimension proprement politique

— il apparaît comme un « artiste engagé » — et qui l'associe au Parti communiste. Cette dernière « association » est d'autant plus facile que Roussil se rend en 1952 au Congrès de la Paix qui se tient à Venise sous l'initiative de plusieurs partis communistes européens. Mais, Roussil refuse toute forme d'identification politique.

« (Le peintre) Marcel Barbeau m'accusait d'être communiste. Ça répondait pour moi à ce moment-là à un besoin. Mais en fait, je suis anarchiste, non par goût mais par obligation : un artiste doit l'être, car il ne produit pas pour l'immédiat. Il y a toujours une contradiction entre l'artiste et le Parti. Le Parti voulait m'attirer, voulait me lancer, acheter mes oeuvres. Mais le PC voulait qu'on fasse du social-réalisme [...] Le PC, c'était alors un parti de salon, un parti d'humanistes qui jouaient aux intellectuels. De plus, Le Parti était piégé : les gars de la RCMP étaient partout. Les gens honnêtes étaient en marge... Moi, j'étais sur la liste noire du Parti, puis sur la liste noire des autres (rire). »

Même si Roussil semble prendre alors distance à l'égard de la politique, c'est un événement politique, le Congrès mondial de la paix à Vienne en 1952, qui lui donne une visibilité en tant qu'artiste. Jusqu'alors ses manifestations publiques se sont limitées à quelques expositions de dessins et de petites sculptures sur bois à la Librairie Tranquille. Au moment de son voyage en Europe, il expose chez Creuze à Paris quelques sculptures, dont la « Paix » et la « Famille » et établit des contacts avec des artistes étrangers, en particulier des artistes mexicains (Orozco, Siqueros et Rivera), qui subordonnent leur art à l'action de mouvements sociaux et politiques. Roussil lance aussi une idée, celle d'un Symposium international, qui ne reçoit pas au Québec une réponse très enthousiaste. À la même époque, celui-ci réalise sa première pièce monumentale, « La Galerie humaine », sculpture en bois de Colombie de quinze

mètres de haut dressée à Toronto : l'artiste, qui rompt avec les partisans d'un « réalisme socialiste » avec lesquels il est en relation depuis son séjour en Europe, se démarque de la figuration pour s'orienter vers une forme d'expressionnisme abstrait.

Mais Roussil n'est pas alors un artiste « à temps complet », il doit encore, pour vivre, « faire tous les métiers », travaillant en particulier pour une entreprise forestière, ce qui lui offre l'avantage d'obtenir facilement des « billes de bois » qu'il sculpte. Et tout comme des artistes dits « populaires » tels le facteur Cheval à Chartres et l'ouvrier d'origine italienne Rodia à Los Angeles, Roussil intègre sa production artistique à son environnement quotidien : il entoure en effet sa maison de Verdun d'une clôture qu'il orne de figurines de bois enfantines, passant de la sculpture « pour monuments » (aux morts et aux héros) à la « sculpture monumentale », il transpose au domaine de l'art le rapport que les milieux populaires entretiennent souvent avec les oeuvres artistiques : celui de se « patenter » un espace (de vie et de travail). D'ailleurs, lorsqu'il s'établira à Tourettes-sur-Loup, Roussil aménagera son « vieux moulin » et les espaces qui l'entourent comme une véritable sculpture ; il construira aussi une sphère et un cube habitable, qu'il exposera au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Sa dernière réalisation, l'aménagement d'une usine d'épuration à Nice, s'inscrit dans une perspective similaire : rendre « habitable » un lieu qui ne l'est pas.

Roussil n'est cependant pas un « artiste populaire », au sens strict du terme, même si dans son activité artistique, il conserve des habitus propres à son milieu d'origine. Le double enracinement qu'il recherche en fonction de son itinéraire social et de sa position d'artiste s'exprime bien dans le slogan qu'il adoptera plus tard : *Vers l'universalité le cul par terre*. À partir du milieu des années

1960, celui-ci devient en fait un « artiste professionnel », ou tout au moins il se donne un mode de vie qui correspond à la définition qu'il donne de l'artiste : un mode de vie où l'activité artistique est centrale, omniprésente, un mode de vie où la frontière entre la vie créatrice et la vie tout court s'estompe.

« Un artiste c'est celui qui met la partie la plus importante de sa vie là-dedans. Ça c'est le principe de base. Je sais que tu en as des dilettantes qui profitent des situations du 1 %. Moi, je dis que celui qui donne sa vie dans une affaire est un homme intéressant, de toute manière. Et pis, la vie prouve généralement que si tu consacres ta vie à une affaire, tu peux pas faire autrement que de sortir certains détails intéressants... Il faut vivre uniquement pour ça. »

**Entre deux pays :**  
**« déjà étranger au Québec,**  
**encore étranger en France. »**

Pour l'intellectuel ou l'artiste québécois, la fascination de l'exil a toujours été grand. En particulier pendant les années 1930 et 1940, l'« exil », temporaire ou définitif, en France représente souvent la seule voie de sortie d'un univers petit et « étouffant » et la seule façon d'accéder à une carrière intellectuelle ou artistique. Riopelle et Leduc s'établissent à Paris à la fin des années 1940. Certains reviennent, d'autres pas. Borduas meurt à Paris, François Hertel y est toujours...

Pour sa part, Roussil « décide » en 1956 de « survivre » en France : ce choix se fait sans planification, sans véritable stratégie (de carrière). Et avant de pouvoir « vivre de son art », il exerce les « mille et un métiers ».

« Au mois de mai 1956, je suis parti pour la France, j'ai tout bazardé ce que j'avais ici et je suis embarqué sur

un bateau. C'est tout. Ce n'est pas parce que j'étais tanné (d'être au Québec). Je voulais avoir d'autres options. D'ailleurs, j'ai eu beaucoup plus de difficultés en France qu'ici parce que déjà mon affaire marchait assez bien, je commençais à me démerder pas mal... Je voulais dans le fond me faire une forteresse quelque part, *ne pas être engagé autrement que par ma sculpture* [...] Quand je suis parti, je me suis pas sauvé des événements ; j'aimais bien me bagarrer, mais ça me faisait pas, car je voulais vraiment mettre mon travail en premier. Ça m'a permis de reculer pour voir mon boulot d'une autre manière. [...] J'ai été à Paris. Paris, ça m'a pas tellement séduit. Je ne sais pas trop pourquoi : c'était pas une vie qui m'arrangeait beaucoup. J'ai été ensuite sur la Côte et d'une affaire à une autre, je me suis installé à Tourettes. J'avais pas le projet de rester. »  
« Venir en France, c'était une démarche normale. L'artiste n'est pas lié à un endroit. Mes racines, je les ai en moi ; les Roussil sont au Québec depuis trois cents ans. De plus, de nos jours, les communications sont rapides : je me sens pas aliéné. Plusieurs me perçoivent comme un étranger : moi, je suis Québécois. Un artiste doit relever des défis ! Il y a au Québec un nationalisme qui a joué à ma défaveur. Mais si l'art est national, c'est bloqué. Au Québec, et au Canada, c'est bloqué et c'est grave. On m'impose de fausses sanctions : un artiste étranger qui est ici depuis six mois est considéré comme un artiste canadien et moi, on me perçoit souvent comme un étranger... »  
« Pour moi, c'est naturel de ramener mon oeuvre au pays. Malgré tous les problèmes que j'ai connus, le Québec représente toujours pour moi un intérêt majeur. »

En fait, Roussil revient régulièrement au Québec où il maintient des relations avec des amis et aussi avec ses anciens « employeurs » qui l'approvisionnent en bois : exposition en 1962 à la Galerie Dredsnère de Montréal, participation en 1964 au premier Symposium de Montréal et réalisation d'une oeuvre au Drug Store sur la rue

de la Montagne, organisation d'une rétrospective en 1965 au Musée d'art contemporain de Montréal, exposition de ses oeuvres à l'Exposition internationale de 1967, etc. Mais ses « retours » au Québec ne sont pas toujours heureux : par exemple lors de sa dernière grande exposition qui se tient en 1975 au Musée du Québec, il reçoit une critique très sévère, lui reprochant de venir exposer ici les « déchets de son atelier de Tourettes » et il entre en conflit avec les responsables du Musée d'art contemporain de Montréal. Par ailleurs, certaines de ses sculptures prêtées au Jardin botanique de Montréal sont détruites « par négligence et par inconscience culturelle des autorités » : il intente contre la Ville de Montréal un procès, qu'il gagnera (automne 1982). Si ce n'est la sculpture en fonte de quinze mètres élevée à la Place Victoria, la présence de Roussil demeure jusqu'à récemment d'une faible visibilité, largement « souterraine » (vente de dessins et de petites sculptures à des collectionneurs privés) et c'est grâce à des « dons » d'une entreprise privée — Lavalin — que deux des ses sculptures à éléments modulaires ont été récemment transportées et installées à Montréal, l'une sur la rue Sherbrooke et l'autre sur le campus de l'Université de Montréal.

Comme d'autres sculpteurs qui produisent de « grosses pièces », Roussil est très loin de l'« artiste de galerie » ; il apparaît comme un entrepreneur, une sorte de « sous-contractant » qui oeuvre dans le secteur de la construction en relation avec architectes, ingénieurs et hommes d'affaires (ou hommes politiques) : celui-ci doit en effet « décrocher des contrats », établir des budgets, commander des matériaux, superviser le travail d'ouvriers en fonderie ou sur le chantier, etc. De l'entrepreneur, Roussil en a ainsi acquis l'esprit : celui du « self-made man » qui se bat pour s'assurer les conditions de vivre et de poursuivre ce qui « l'intéresse ». D'ailleurs, c'est un peu dans cette optique qu'il s'est « embarqué » dans le projet

d'aménagement de Mirabel, rêvant selon l'expression du journaliste Jean-Pierre Bonhomme, de devenir « une sorte de Lenôtre de la zone aéroportuaire ».

« Ce qui m'intéresse, c'est de faire évoluer des situations, pour quelque client que ce soit, de briser les conformités et en dehors des cadres des systèmes d'autorité. Et comme la situation en ce qui concerne le bâtiment domiciliaire est complètement bloquée, je m'intéresse aux lieux, c'est-à-dire aux espaces urbains inutilisés, banalisés, qui peuvent être récupérés pour des usages multiples. Pour le cas de Mirabel, je vais réunir une équipe internationale devant concevoir et réaliser ces espaces multifonctionnels <sup>2</sup>. »

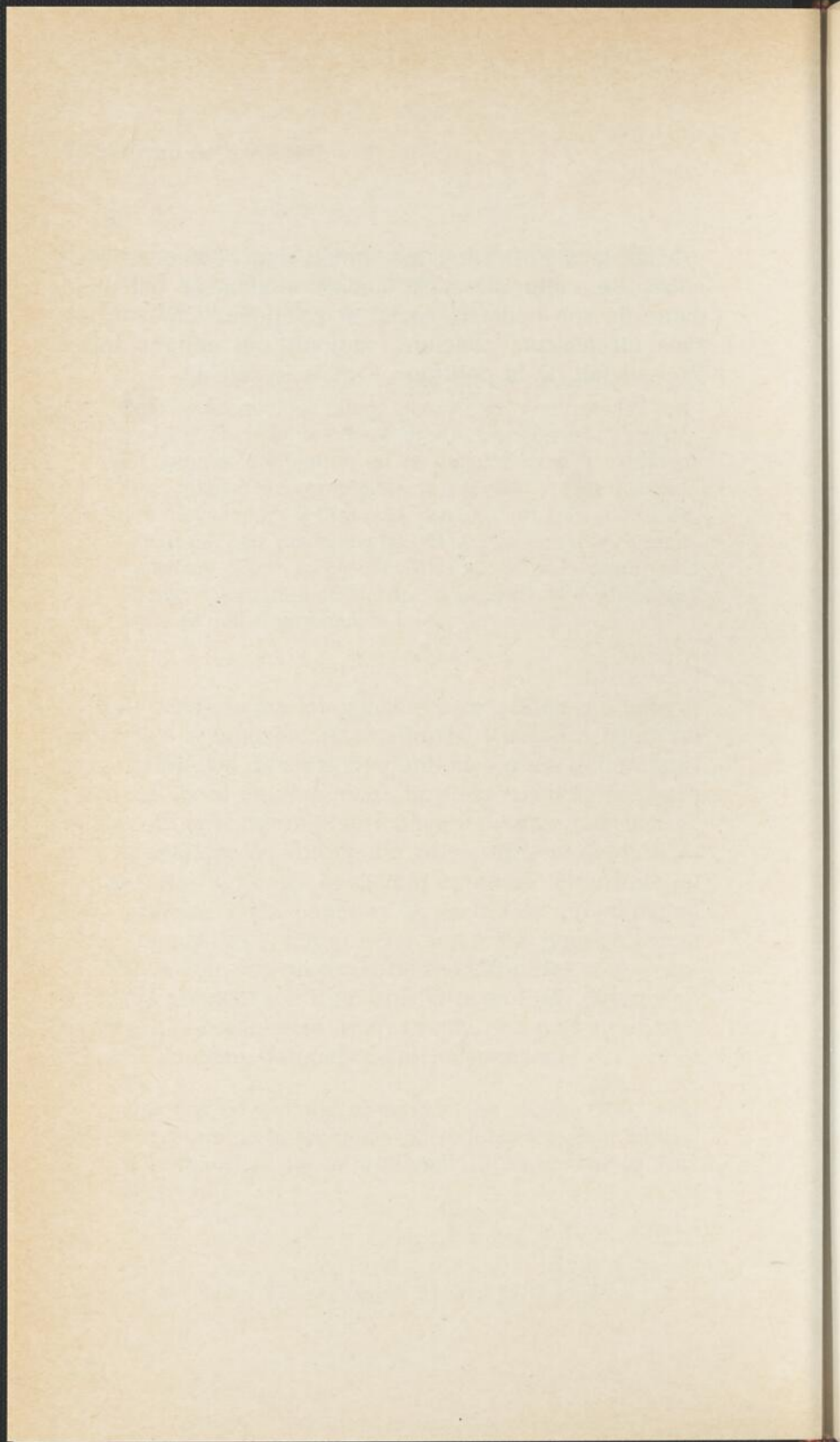
Mais dans son intention de créer un tel lieu et d'animer un atelier à caractère international, Roussil a peut-être sous-estimé les dimensions politiques d'une telle entreprise : d'abord *au plan local*, en s'associant à une expérience qui apparaît aux agriculteurs comme une indication du manque de volonté du gouvernement de rétroceder aux fins agricoles le secteur exproprié et ensuite *au plan national*, en se liant aux Goyer et Fox qui préparent actuellement un « retour » en force du gouvernement fédéral dans le secteur des affaires culturelles et qui veulent, précisément par l'intermédiaire de l'art, redonner à Montréal son caractère international. En tant qu'artiste, Roussil demeure farouchement indépendant.

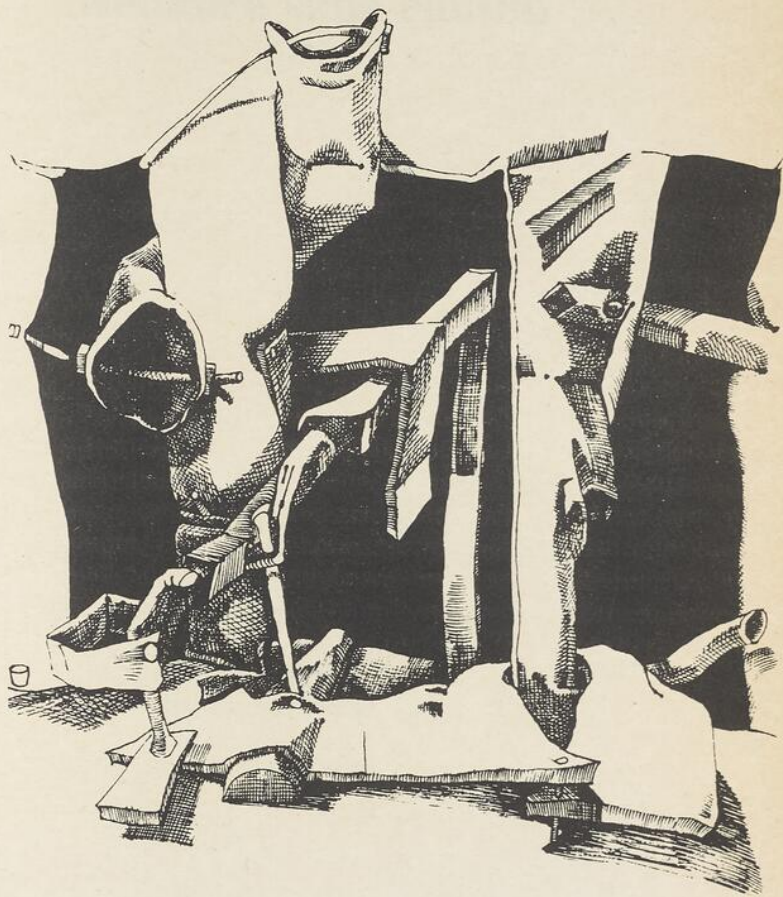
« Je fais ce que j'ai envie de faire, dit-il. Moi, c'est l'aventure de la sculpture qui m'intéresse. Bon Christ ! je le fais et je vis en le faisant. Qu'est-ce que tu veux de plus ? »

---

<sup>2</sup> Roussil, R., in *La Presse*, samedi 21 août 1982, p. 21.

Mais la signification que prend une oeuvre ou une entreprise culturelle n'est jamais totalement indépendante de son contexte social et politique. On pourrait sans méchanceté conclure : aujourd'hui comme hier, Roussil fait de la politique... mais le sait-il !

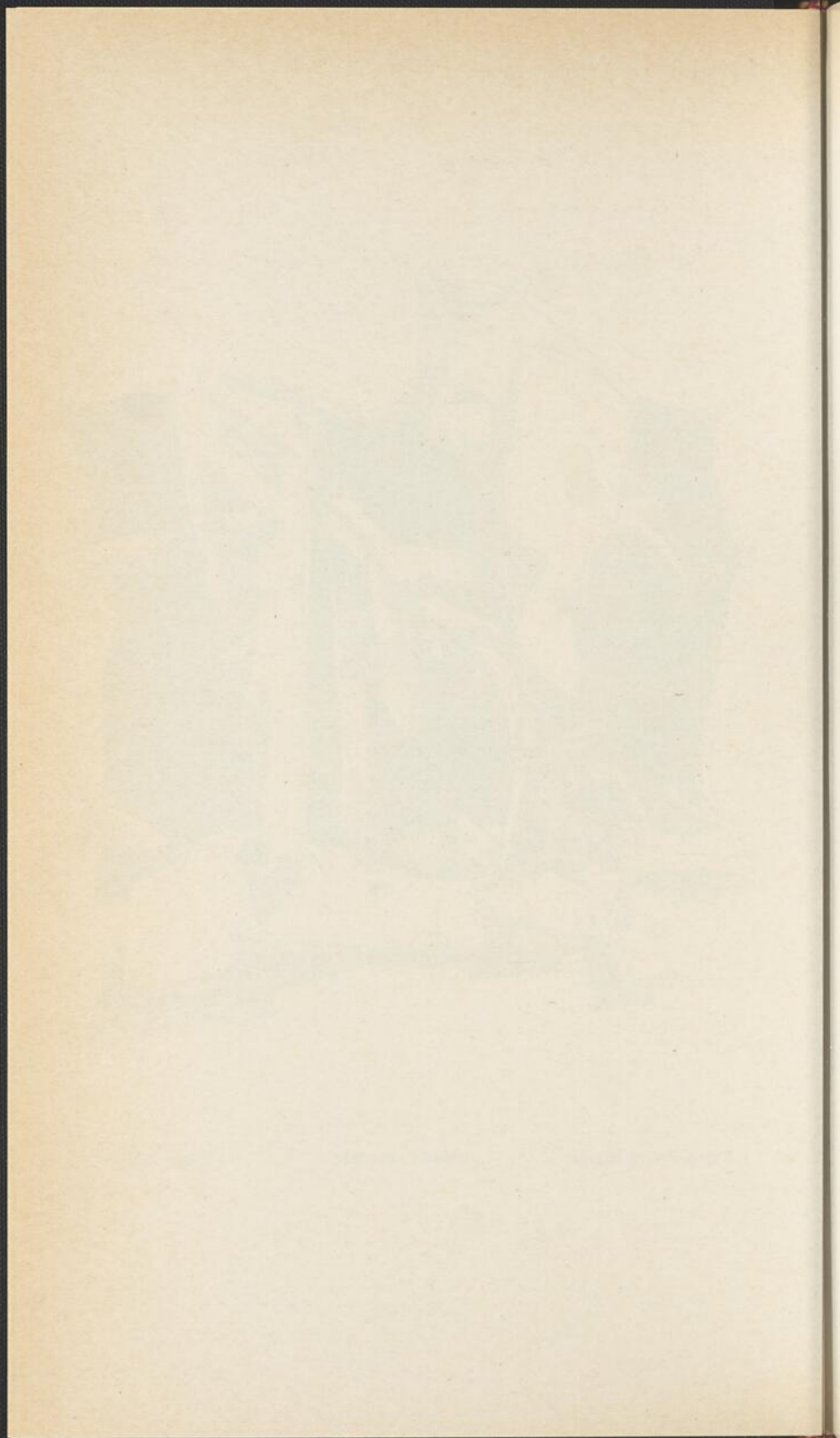




Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



*Susy Turcotte*

---

## Mémoire sans cloison

Tous ces risques sur le seuil  
mes craintes comme vêtements inutiles

je vacille tellement

si tu savais ma folie  
cette rampe vers l'averse

on me laisse au portique

Ces tremblements que j'évoque  
ces barreaux fixés à ma forme changeante

Je me heurte à moi-même  
témoin de ma propre vengeance

à qui dédier ce manque  
(les sourdes prunelles  
le désert de l'enfance  
les genoux impossibles  
l'épaule fuyante)

encore logé en moi  
impassible  
cet être fantôme  
fluide

Coincée dans tout ce blanc  
les jambes détachées  
dissiper l'attente

tes derniers gestes me parcourent  
mais l'urgence de ma blessure  
se trouve ici  
transcrite aux fenêtres

l'approche se confond au bleu  
une porte s'ouvre  
comme mémoire sans cloison

Cette douleur en spasmes  
comment l'inscrire à mon corps  
complice sous l'épiderme  
mon tourment comme réponse

pour peu que je consente  
le charme sombre

me dévêtir puis rester passagère  
et tanguer  
illisible sous le danger

retenir la lame

Qu'il me dise la distance  
la secousse imprévisible  
l'accroc

qu'il veuille altérer la proximité  
le violent asile  
la passion devenue incertaine

ne plus espérer que l'envers  
les matins nacrés au sortir de l'eau

je connais son ombre géante  
en pleine noyade  
son coeur en désordre

qu'il me taise son naufrage

Quelque part son torse immense  
tout l'espace vital qu'il me réserve  
semant l'appel dans toutes mes fibres  
armures fragiles

le fuyant  
j'y songe  
désolée que tout finisse

tant de soleils brûlent  
la mort m'agite

L'épaule ses hématomes  
ses secousses apparentes  
ses ronces ses sillons

étanche jusqu'à l'usure  
le tumulte et ses fondements  
l'origine de l'autre  
l'infinie spirale

se croiser  
éternels soliloques

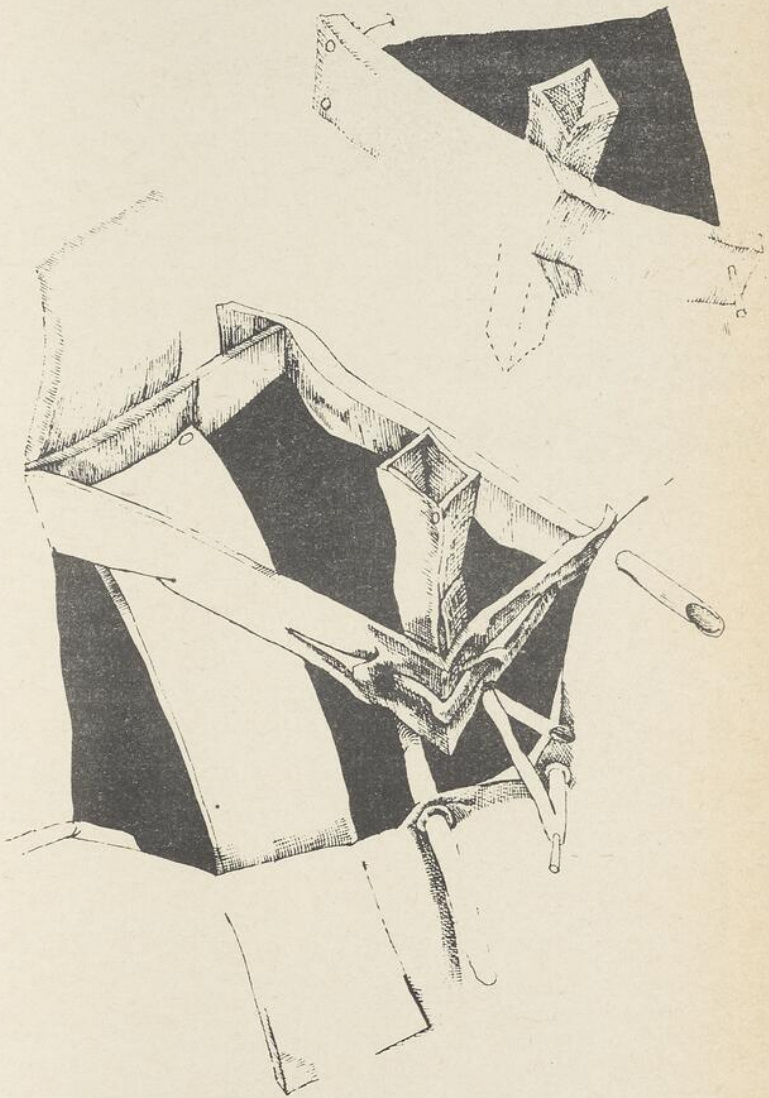
aurais-je traversé ces chambres  
à travers tant de fracas  
comme autant de routes  
ces lits ces feux agités  
et ces déclics  
l'allusion à l'oiseau de plomb  
ses ailes ardentes  
lourdes

ces minces charnières  
ces nouvelles fenêtres  
tu m'en dis les détails

qui es-tu pour m'unir à la violence  
à la démente dont si souvent  
je revêts toute passion  
qui donc à l'envers du tain  
me renvoie ces eaux libres  
quand je meurs de soif

visibles et tragiques  
tes initiales de part en part  
corrosives

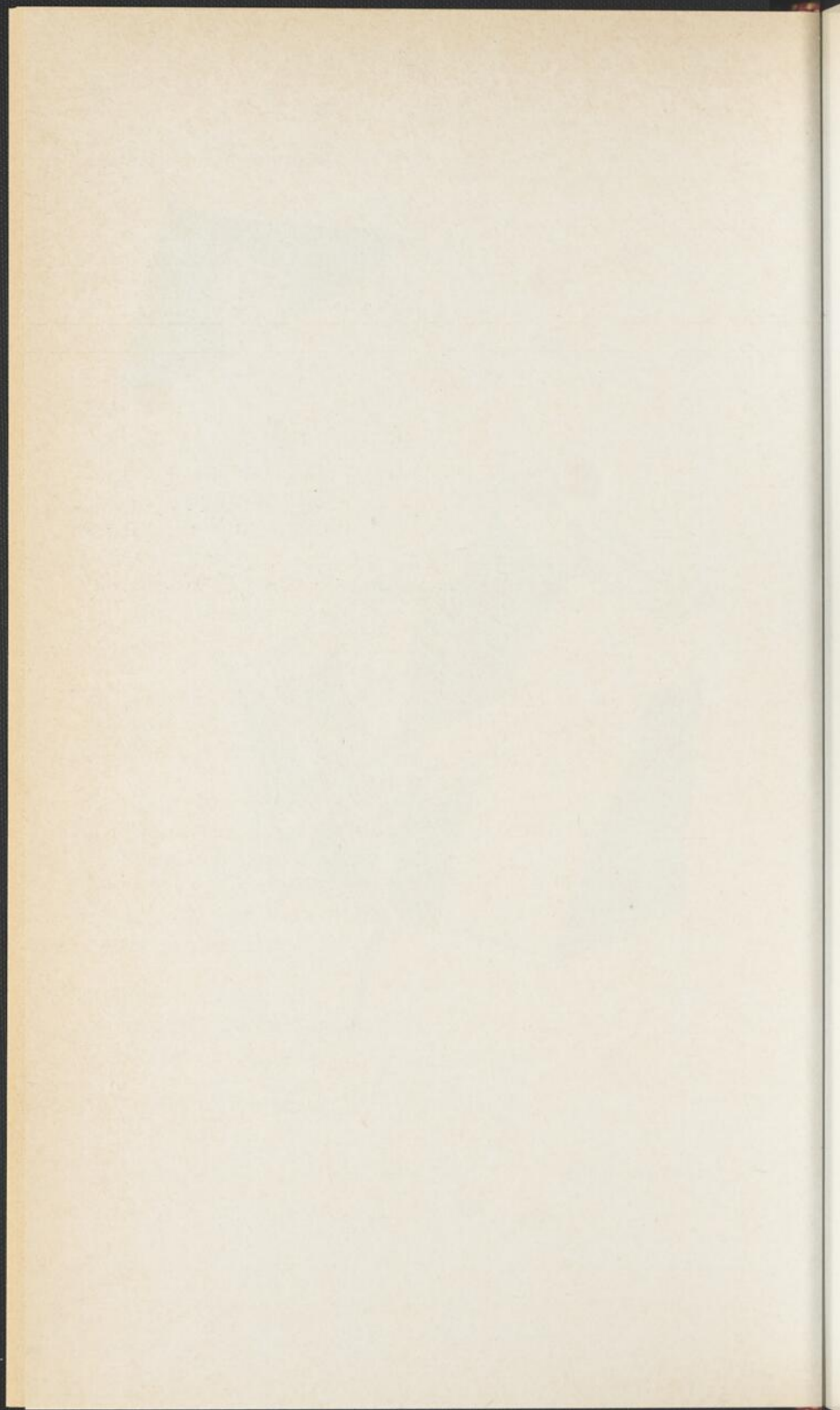
en quelles circonstances ai-je oublié ?



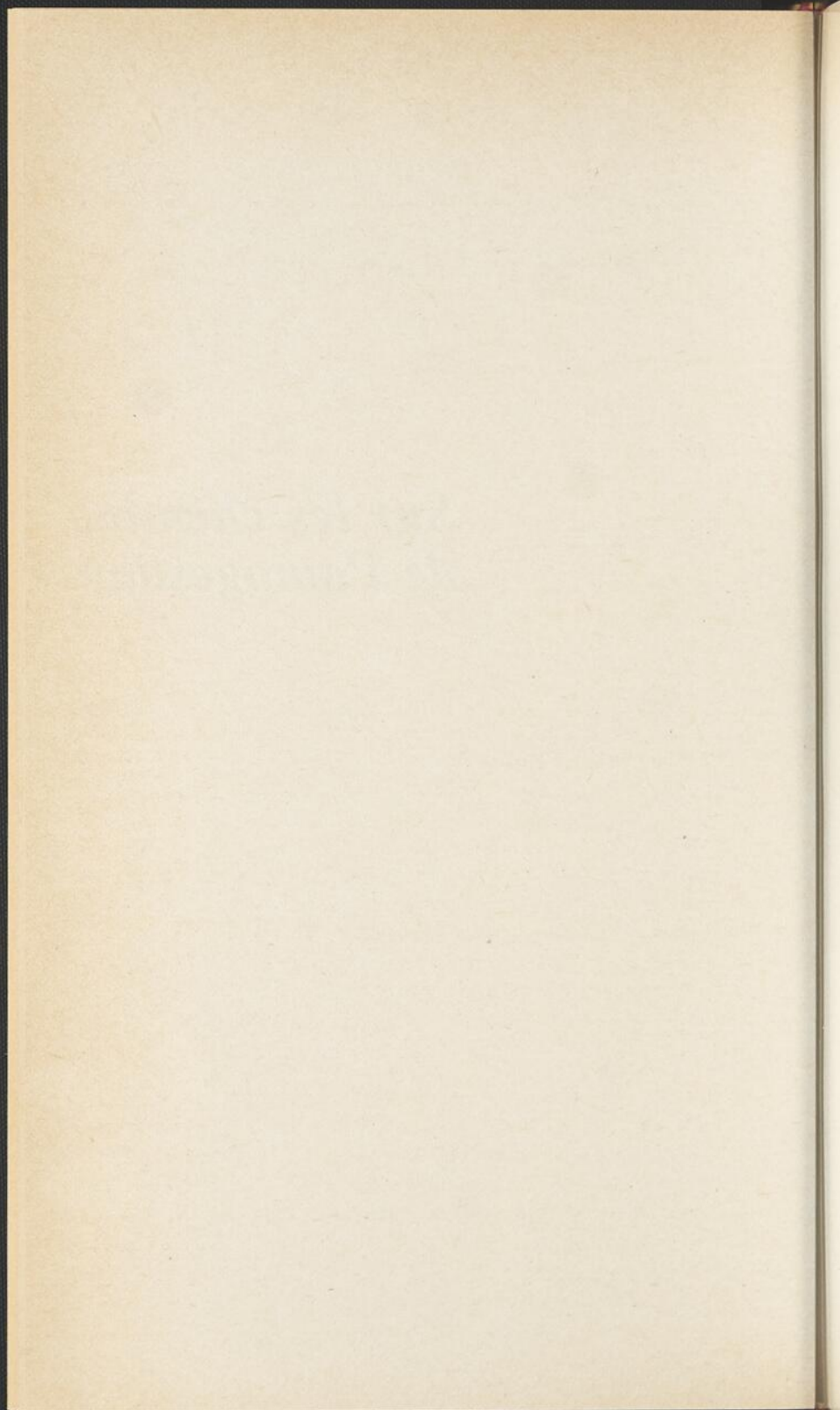
Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



*Sur les chemins  
de l'autogestion*



## Reboiser pour qui ?

La nouvelle n'a pas fait les manchettes du *Téléjournal* ou de *La Presse*. C'est à peine si on la mentionne à la page 15 de l'*Écho d'Amos* (28 juillet 1982). Et pourtant, l'intention déclarée des délégués du PQ au Conseil régional d'Abitibi-Témiscamingue de faire l'augmentation des fonds destinés au reboisement une priorité pour la prochaine session aurait dû soulever tout un débat. Dans une région où l'on coupe annuellement 45 millions d'arbres et qui est en passe de devenir un véritable désert, on s'attendrait au moins à ce que la situation soit perçue non pas comme une simple priorité mais une *urgence*.

Tel n'est malheureusement pas le cas. Même s'il en va de la *survie pure et simple* de la région. Les notables de la Chambre de commerce d'Amos ou de La Sarre ne voient dans le reboisement qu'une manière d'éventuellement abaisser les coûts de revient de l'industrie forestière. Les coopérateurs qui ont déjà manifesté un certain intérêt à la question, sont pour le moment étrangement silencieux. Il faut dire qu'ils en ont plein les bras avec l'affaire sordide de la Scierie Taschereau que de petits businessmen

locaux voudraient transformer en compagnie. Quant aux écologistes, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils sont peu organisés dans la région, et le dossier de la Noranda gruge toutes les maigres énergies disponibles. Dans les milieux populaires et particulièrement chez les bûcherons, le reboisement fait l'objet de maintes discussions mais elles restent sans conséquences : il n'y a pas, actuellement, de force organisée pour canaliser les débats et formuler des revendications.

Dans un pareil contexte, la position du PQ régional apparaît d'une extrême indigence. On ramène platement la question au seul domaine budgétaire, n'osant même pas envisager les questions de fonds quant au sens que peut prendre le reboisement et aux enjeux qu'il fait émerger. La résolution adoptée parle d'elle-même : « Que le ministère Énergie et Ressources débloque les budgets nécessaires afin d'arriver à planter 15 millions d'arbres annuellement, et ce dès 1985, tel que l'indique son plan quinquennal ; de sacrifier les sols après la coupe, pour les rendre ainsi prêts au reboisement ; et de faire des études sérieuses de faisabilité pour combler la marge entre la coupe (45 millions) et le reboisement (15 millions). On ne peut imaginer plus bel aplatissage de la question au « réalisme » technocratique.

Certes il est fort louable de vouloir augmenter le nombre de plants destinés au reboisement. On ne saurait cracher sur tout effort, si minime soit-il, fait pour revitaliser une forêt odieusement pillée et saccagée depuis plus de soixante-dix ans. Il est cependant dangeureusement naïf de ne pas questionner l'actuel rythme de coupe. L'objectif d'atteindre un taux de reboisement à peu près équivalent au rythme de coupe est une aberration mentale. Derrière une proposition qui a l'air de mettre de l'avant un souci de respect de l'environnement se cache en effet une acceptation béate de l'actuel ordre des choses : c'est

encore la norme industrielle et non celle de l'écologie qui fixe ce que devrait être le reboisement. Car ne pas questionner le rythme de coupe c'est continuer de cautionner un *mode de coupe* dont la preuve est largement faite qu'il est barbare et néfaste autant aux travailleurs forestiers qu'à la forêt elle-même. Un tel rythme n'est en effet possible qu'à la seule condition de ne respecter rien ni personne.

Dans une telle perspective le reboisement ne devient plus qu'une mesure de « patchage » des dégâts qu'on consent à laisser faire. Et en ce sens d'ailleurs le discours des notables de la région apparaît d'une navrante médiocrité : reboiser pour abaisser le coût de revient ? La belle affaire ! Quand les grosses compagnies ne feront plus de profits suffisants elles s'en iront rejoindre le club de celles qui ont déjà commencé à massacrer les forêts d'Amérique du Sud. Et l'industrie forestière de l'Abitibi (et du Québec) opérant dans un quasi désert ne sera qu'un autre « secteur mou » de l'économie. Les lamentations de la Chambre de commerce et du CRD dureront alors aussi longtemps que la forêt ne sera pas repoussée. Si jamais elle peut repousser dans l'environnement saccagé. Et si jamais il reste encore des gens pour vivre dans l'Abitibi des mines désertées et des buchets livrés à l'érosion des vents du nord et des eaux froides.

L'occasion est pourtant belle de mettre en oeuvre des moyens qui pourraient permettre d'éviter ce destin chaque jour plus probable. Le simple fait d'augmenter à 15 millions d'arbres la politique de reboisement pourrait en effet servir de tremplin aux communautés abitibiennes pour transformer l'actuel désastre écologique en occasion et matériau d'autonomie, de souveraineté. *Car dans un tel ordre de grandeur le reboisement devient un enjeu économique majeur* dont la dynamique peut jouer aussi bien en faveur des Abitibiens qu'à leurs plus grand détri-

ment... Car il s'agit d'un enjeu dont les éléments se retrouvent au coeur même de toute politique de « développement régional ». Et en cela même, la question du reboisement en Abitibi dépasse largement la scène locale pour prendre sa véritable signification à l'échelle du Québec tout entier.

En effet, qui produira les plants nécessaires au reboisement ? Où seront-ils produits ? Qui les plantera ? derrière ces questions en apparence banales se profile toute la problématique du rôle de l'État dans la gestion du gâchis écologique. Plus encore, il y a dans la question du reboisement une occasion unique d'envisager et de conjuguer rôle de l'État, développement communautaire et transformation écologique dans une même recherche des voies de sortie de la dépendance. Des choix s'imposent et il est encore possible actuellement d'ouvrir des avenues inédites.

Le reboisement n'est pas seulement rendu nécessaire par l'exploitation actuelle de la forêt. Il faudra certes — et le plus rapidement possible — faire casser l'actuel saccage. Mais même en admettant que la chose soit possible dans les plus brefs délais — hypothèse presque farfelue — le problème des forêts dévastées resterait pour ainsi dire entier. Il s'agit là d'un problème incontournable. C'est le lourd héritage de l'exploitation sauvage qu'il faut nécessairement assumer pour que l'avenir soit possible. Il faudra reboiser, c'est une évidence. Et les exigences écologiques sont telles que pour remettre les choses en état, il faut d'ores et déjà le faire sur une très grande échelle. Une échelle industrielle.

Mais l'industrie du reboisement doit-elle obéir à la même logique qu'à celle de l'exploitation forestière qui l'a rendue si cruellement nécessaire ? Poser la question serait déjà y répondre si les choses n'étaient pas telles

qu'en ces matières comme en bien d'autres la logique et le gros bon sens ne sont pas toujours au fondement des politiques.

Personne ne contestera — même d'un point de vue écologiste et autogestionnaire — qu'il est nécessaire dans l'état actuel des choses que l'État soit mêlé directement à la question du reboisement. Il ne saurait en effet être question de laisser aux seules communautés locales la responsabilité de payer les pots cassés. C'est une responsabilité qui doit être portée par la société toute entière. Et l'État, via son pouvoir de taxation, constitue certes l'outil le moins inadéquat pour intervenir. Mais que l'État paie pour les pots cassés — et inutile d'ajouter qu'il fasse payer les responsables de ce terrible gâchis — ne veut pas dire que les communautés locales doivent être tenues à l'écart. Loin de là. L'exemple abitibien illustre très bien la nature des choix à faire et comment ceux-ci peuvent être mis en oeuvre pour placer les communautés au coeur du processus.

Les plants destinés au reboisement de l'Abitibi proviennent actuellement de deux sources : les pépinières gouvernementales et les serres de Guyenne. Ces dernières sont d'ailleurs nouvellement impliquées dans la production de plants. C'est justement à la suite d'un appel d'offre du gouvernement du Québec que les serres de Guyenne, ayant été retenues comme soumissionnaires, sont devenues des partenaires du ministère Énergie et Ressources. Même si la compétition était grande lors de ce premier appel d'offre, on ne peut pas dire que le contrat représentait — du moins à une échelle industrielle — un enjeu économique majeur. Cela explique en grande partie pourquoi d'ailleurs les gens de Guyenne ont pu « remporté le morceau » : les vrais requins n'étaient pas de la partie.

Mais l'annonce du PQ régional de vouloir faire passer comme prioritaire la politique du 15 millions de plants annuellement va changer, si elle est appliquée, les partenaires et les règles du jeu. Car il est désormais de notoriété publique — du moins dans le monde de l'industrie forestière — que les « grosses » compagnies (CIP notamment) sont décidées à faire une percée dans ce qu'elles appellent le *marché du reboisement*. Évidemment ce « marché » n'est que le résultat du pillage qu'elles ont elles-mêmes fait et il n'a d'existence que parce que l'État assume le coût de ce reboisement. Ironie donc qui veut que les pilleurs voient désormais une occasion de plus de faire du profit en reboisant les forêts qu'ils ont dévastées. Et une occasion en or, puisqu'il est évident que si les contrats de production de plants sont offerts par voie de soumission publique les « majors » les décrocheront certainement. Le cas est des plus typiques ; ayant de solides assises financières, des compagnies pourront soumissionner à perte simplement pour s'implanter dans le secteur, pour éviter l'arrivée d'autres concurrents et faire disparaître le seul qui pourrait actuellement leur tenir tête, les serres coopératives de Guyenne. Bref, la bonne vieille stratégie monopoliste.

On comprend ainsi en quoi la question du reboisement déborde largement le cadre abitibien. Et on comprend également pourquoi il faut fustiger la position du PQ régional. Car évidemment si les « majors » s'emparent du reboisement la même logique de centralisation qui présentement asphyxie la région continuera de prévaloir. Et non seulement en Abitibi mais dans toutes les régions à reboiser. Le CIP, par exemple, pourrait très bien produire des plants dans ses serres de Arundel près de Lachute et les expédier en Abitibi. On pourrait même imaginer qu'elle pourrait consentir (sans doute sous les pressions de Bernard Landry...) à bâtir un complexe de serres en Abitibi. mais alors on ferait passer une décon-

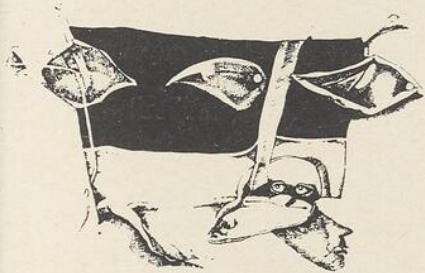
centration des activités industrielles pour une décentralisation « régionale ». Cela ferait sans doute seriner le CRD mais n'en continuerait pas moins d'asphyxier toute prise en main authentique.

En réalité l'enjeu est majeur pour la social-démocratie que prétend bâtir le PQ : *le reboisement ne doit pas être un marché*. L'expérience des serres coopératives de Guyenne (« Les Serres de Guyenne », *Possibles*, vol. 6, n° 2) fait déjà la preuve que le reboisement peut fournir des formidables outils de dynamisation du milieu et un moyen sans pareil pour permettre à des collectivités de se mettre franchement sur la voie de l'autonomie. Si, au lieu de soumettre la production des plants à la loi du marché des pilleurs, celle-ci était réservée exclusivement à l'entrepreneurship communautaire des collectivités locales, l'on pourrait aisément entrevoir une industrie du reboisement *décentralisée*, implantée dans chaque région forestière et mieux adaptée aux exigences écologiques elles-mêmes. Il est en effet très anti-écologique de centraliser dans de super-complexes de serres la production d'énormes quantités de plants et de s'exposer à des désastres que pourraient causer des épidémies et autres accidents. Chaque région pourrait ainsi commencer à tisser un nouveau rapport à la forêt où les préoccupations pour la nature ne seraient pas étrangères aux destins de la communauté. La chose n'est évidemment pas automatique mais un nouveau rapport à la nature ne peut s'inventer en dehors de l'exercice concret de la décision d'y intervenir : produire des plants peut en fournir l'occasion.

Sous des allures de simple décision administrative se cache donc un enjeu important. La coopérative des serres de Guyenne, parce qu'elle est actuellement le seul producteur communautaire de plants au Québec, se trouve au centre du débat qui doit avoir lieu. Son avenir dépend directement des choix politiques qui seront faits d'ici peu

alors qu'une politique de reboisement commence à prendre forme. Ces choix ne sont pas encore faits. Ceux des technocrates le sont sans doute. Ceux du PQ sont — et le moins qu'on puisse dire — loin d'être très éclairés. Mais il est encore temps.

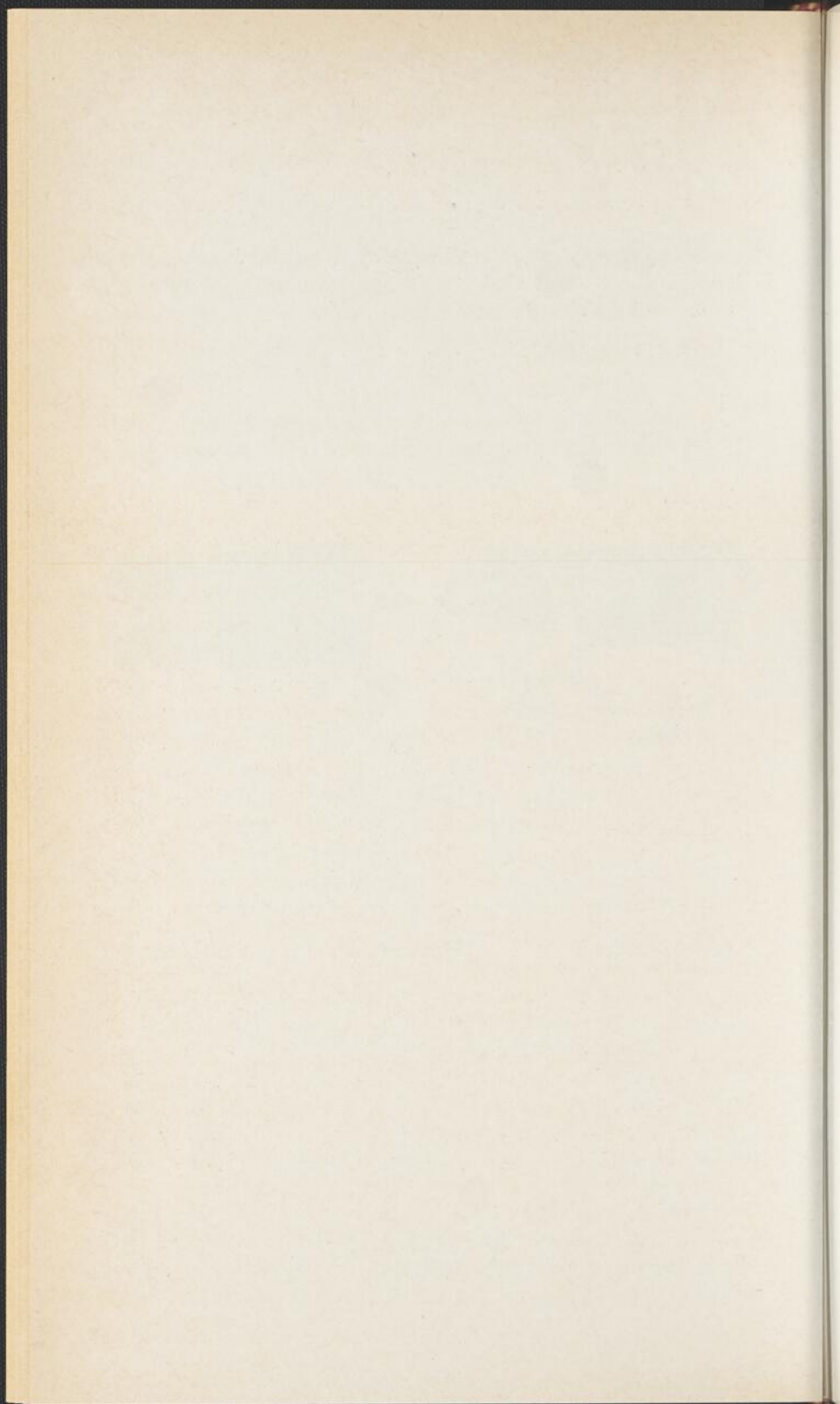
À Guyenne comme ailleurs, c'est sur ce genre de décisions qu'on distingue l'engagement du mensonge.



Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



*Jean-Pierre Dupuis*

---

## **Quand Big Brother devenu punk nous envoie sa musique**

Quand, dans une revue, on nous parle des radios communautaires c'est toujours pour nous raconter soit leurs problèmes financiers soit leurs structures de fonctionnement. Pourtant une radio communautaire c'est surtout des émissions et de la musique, beaucoup de musique. C'est avant tout une programmation. Là-dessus, on n'entend jamais rien ou si peu. Comme si, par définition, à cause des principes démocratiques qui animent toutes les radios communautaires, le contenu de leurs émissions et leur choix musical étaient automatiquement progressistes, libérateurs. Il y a là, pourtant, matière à réflexion. C'est la conclusion à laquelle j'arrive après l'écoute régulière, pendant un an et demi, de deux radios communautaires. J'ai écouté attentivement CKLE-MF à Rimouski tout au long de l'été et de l'automne 81. J'y ai même réalisé et animé une émission intitulée *Humour et société* durant la programmation de l'automne 81. À mon retour à Montréal, en avril 82, je me suis branché sur CIBL-MF que j'écoute depuis.

C'est surtout la base musicale commune à chacune de ces deux radios qui m'a d'abord frappé : une prédomi-

nance de la musique « rock » et de ses variantes (rock-progressif, jazz-rock, new-wave, punk, rock d'inspiration tiers-mondiste, etc.<sup>1</sup>). C'est aussi la grande similitude entre les deux programmations contenant chacune deux blocs principaux : d'un côté, des émissions de musique « rock » et, de l'autre, des émissions d'information communautaire. Il existe bien sûr une variété très grande d'émissions mais ce sont ces deux types qui dominent largement. Suite à cette constatation je me suis tout de suite demandé, un peu naïvement, s'il y avait un lien quelconque entre les émissions d'information communautaire centrées sur la vie de quartier (CIBL-MF) ou de la région (CKLE-MF) et celles de musique « rock ». Il m'a semblé tout de suite que non, même si cette musique dénonce souvent les injustices sociales, l'exploitation sous toutes ses formes, etc. Ce sont les jeunes, et particulièrement les jeunes urbains, qui sont les grands consommateurs de cette musique « rock ». Et non, par exemple, les assistés sociaux, chômeurs et travailleurs dans la quarantaine et plus habitant en très grand nombre le quartier Hochelaga-Maisonneuve, aire de diffusion de CIBL-MF.

Cette prédominance de la musique « rock » ne m'avait pas frappé à Rimouski. Peut-être parce qu'il s'agit d'une ville de services où les étudiants sont très nombreux (plus de 7000 durant l'année scolaire) à cause de la présence d'une université et d'un cégep. Il s'agissait en quelque sorte de leur musique et je trouvais ça normal. Peut-être aussi parce que c'est également celle que j'écoute le plus. Je n'y ai vu que du feu à ce moment. C'est à mon retour à Montréal que cela m'a frappé. La même programmation musicale de base, mais, cette fois-ci, non pas pour de jeunes étudiants, mais pour une population défavori-

---

<sup>1</sup> À l'avenir, pour parler de tous ces courants de musique « rock », je n'utiliserai que l'expression la musique « rock ».

sée d'un quartier de l'Est de la ville. Je n'y comprenais plus rien.

Je mentionne tout de suite, avant d'induire qui que ce soit en erreur, qu'il y a d'autres genres de musique à ces deux radios. Mais elles sont accessoires, plus rares et souvent cantonnées dans des émissions spécialisées. Alors que la musique « rock » en plus d'avoir sa large part d'émissions spécialisées hante, traverse la plupart des émissions régulières et quotidiennes. Qu'est-ce que tout cela veut dire ? Regardons-y de plus près.

\* \* \*

D'abord que ce sont des jeunes (16-35 ans) qui écoutent ces deux radios, mais, surtout, que ce sont eux qui les ont faites, les font encore, fonctionner. Ce sont leurs énergies, leurs tripes qu'ils ont investies dans ces radios. Il est donc quelque peu normal qu'on y retrouve la musique qu'ils aiment. Cette musique c'est celle qui va des Beatles, des Rolling Stones, des Doors au début des années 60 en passant par Pink Floyd, Genesis, Super Tramp dans les années 70 jusqu'à Blondie, Police et Talking Head aujourd'hui. C'est une musique presque essentiellement britannique. Ces radios assurent en quelque sorte la continuité de ce courant musical issu de la turbulence des années 60, mais sans les actions éclatantes de cette période. Ces coups d'éclat ont été remplacés par un militantisme à ras le sol dans des groupes communautaires et culturels. Les émissions quotidiennes d'information communautaire de ces deux radios reflètent parfaitement bien ces luttes plus concrètes que mènent ces groupes.

Il a été d'autant plus facile pour ces radios d'assurer la continuité de ce courant musical que les radios conventionnelles le délaissaient ou ne le couvraient pas. À

Montréal, par exemple, c'est CHOM-MF qui pendant longtemps a été la seule radio à diffuser presque exclusivement ce courant musical. Lorsque le CRTC l'a obligée à respecter son permis et à s'en tenir à l'anglais comme langue d'animation, celle-ci a perdu rapidement une grande partie de sa clientèle francophone au profit de CKOI-MF qui a sauté sur l'occasion — et sur le marché publicitaire — qui s'offrait à elle. Depuis ce temps CHOM-MF a délaissé passablement la musique francophone et québécoise pour se spécialiser dans une musique « rock » anglophone de plus en plus « heavy ». CKOI-MF s'est, quant à elle, transformée en radio-disco, question de \$ \$ \$. CIBL-MF se trouve ainsi à remplir un vide, dans l'Est de Montréal du moins. Quant à Rimouski, la situation était pire encore pour les fanatiques de musique « rock ». Il n'y avait rien de rien. Aucun poste de radio n'offrait sur une base quotidienne cette musique. Les jeunes rimouskois, souvent originaires de Québec ou de Montréal, avaient aussi soif de cette musique. CKLE-MF a été alors, pour une part, mise sur pied par des jeunes pour combler cette lacune.

Autrement dit, les jeunes, et les moins jeunes, issus des luttes étudiantes des années 60, de la contre-culture, des groupes populaires et culturels qui ont mis sur pied ces deux radios n'ont pas seulement voulu faire une radio plus près des préoccupations de leur communauté. Ils l'ont fait aussi pour se faire plaisir, pour faire jouer leur musique.

\* \* \*

La musique francophone et québécoise n'est pas absente de ces programmations. Elle y occupe une bonne place et ce, dans la plupart des émissions quotidiennes d'information communautaire et d'actualité culturelle, de même que dans plusieurs émissions de musique « rock ».

S'il y en a moins cependant à ces deux radios que de la musique « rock » anglophone c'est parce que le répertoire québécois est assez restreint et qu'il faut remplir une programmation de plus de cent heures. C'est sûrement une des raisons qui explique la prédominance de la musique « rock » anglophone à ces deux radios ; ce n'est pas la seule cependant, ni la plus importante je pense. Une autre, la plus fondamentale peut-être, c'est que la musique du Québec est sensiblement différente, et que pour beaucoup de jeunes, et moins jeunes, la vraie musique « rock » d'avant-garde est faite par les britanniques surtout, mais aussi par les Américains et quelques Européens. Alors...

Ce filon musical « rock » exploité par ces deux radios communautaires se retrouve ainsi tout au long de leur programmation mais d'une manière particulièrement concentrée dans les émissions de soirée des jeudi, vendredi, samedi et dimanche. Ainsi, à CKLE-MF, à la programmation de l'automne 81, on avait droit à *Vibration rock* le vendredi soir, *Apostrophe* (rock progressif) et *Mégawatt* (hard-rock) le samedi soir et *Progression rock* le dimanche soir. À CIBL-MF, pour la programmation de l'automne 82 on a droit à *Vibrations* et *Rock rétro* le jeudi soir, *Indiscipline* (musique alternative) et *Rock et belles oreilles* (Rocky Humour Mixture Show) le vendredi soir et *Sauve qui peut la musique* (nouveautés et importations) et *Pollution nocturne* le samedi soir. Ouf ! On la retrouve en force également dans les magazines quotidiens d'actualité culturelle de ces deux radios : l'*Art vu* à CKLE-MF (programmation-automne 81) et *La Java des néons* à CIBL-MF (programmation-automne 82). Finalement, elle est aussi présente dans les émissions quotidiennes d'information communautaire comme *Mouvement* et *Convergence* à CKLE-MF (programmation-automne 81) et *Libre-Service* et *Accès-CIBL* à CIBL-MF (programmation-automne 82). Elle se

trouve cependant éparpillée dans un ensemble plus varié : chansonnettes françaises, folk songs, tounes québécoises, etc.

Ainsi, dans ce contexte, on est à la fois étonné et pas étonné de constater qu'à CIBL-MF il n'y a pas une seule émission régulière consacrée *principalement* à la musique québécoise dans la programmation automne-hiver 82. Il y a bien une dizaine d'émissions sur la musique « rock » et ses divers courants (celles déjà mentionnées plus haut et plusieurs autres : *Agriculture*, *Funky parle*, *Ya d'la slush dans mon reggae*, etc.), au moins une sur le jazz, le blues, la musique contemporaine, la musique latine, la musique western, la chanson engagée mais aucune sur la musique québécoise. Faut pas être trop nationaliste, je sais, c'est pas le temps, mais quand même. Un hasard alors ? Oui, non, peut-être. Pourtant, enfin.

À Rimouski, par contre, on retrouvait à la programmation de l'automne 81 trois émissions consacrées principalement à la musique québécoise : *Quadrille en ville*, *La Bottine* et *La Musique à mot* et deux autres où l'on pouvait entendre du folk et de la musique québécoise : *En musique* et *À deux temps*. Ah ces bonnes vieilles régions !

\* \* \*

Malgré ces critiques, qui ne sont que des constatations, il faut le souligner, je dois dire cependant que les émissions de qualité ne manquent pas dans les deux cas. À CIBL-MF on est décidément fort du côté de certaines émissions de musique « rock ». *Sauve qui peut la musique* est superbement documentée. On voit que les gars connaissent leurs affaires (c'est-à-dire la musique « rock » britannique). *Rocky et belles oreilles* est un

show un peu fou mais très original tout compte fait. On ne peut cependant en dire autant de toutes les émissions de musique « rock » de CIBL-MF qui quelquefois se contentent de passer des tounes. D'autres émissions de musique sont superbes : *Jazzologie*, *Nuisance* et j'en passe. À CIBL-MF toujours, les émissions d'information communautaire telles *Libre-Service* et *Accès-CIBL* renseignent bien sur la vie du quartier Hochelaga-Maisonneuve et des environs. À CKLE-MF les émissions d'information communautaire *Mouvement* et *Convergence* étaient de même facture. J'y ai entendu également une série d'émissions très originale sur la sexualité : *Les Prophètes en bobettes*.

Mais. Car il y a un mais. Quelle est l'unité derrière tout cela ? Et surtout, quel lien (secret ?) semble unir ces émissions de musique « rock » et celles d'information communautaire, les deux grands blocs d'émissions de ces deux radios ? Y aurait-il deux gagnes dans chaque radio avec des objectifs différents ; l'une « trippant » sur la musique, l'autre travaillant pour une information alternative ? ou la même gagne poursuivant en même temps deux groupes d'objectifs apparemment différents ? Les objectifs d'information communautaire me semblent pourtant difficilement conciliables avec ceux de l'industrie forcément capitaliste du disque et du spectacle anglo-américain qui se cache derrière toute cette musique « rock ». En effet, on aura beau dire que le groupe britannique The Clash par exemple est issu d'un quartier populaire de Londres et que leurs chansons sont politiques, ce ne veut plus dire grand chose une fois ces chansons rendues sur nos tables tournantes ou le groupe se produisant au Forum de Montréal grâce à Donald K. Donald. Encore moins pour le petit salarié d'Hochelaga-Maisonneuve ou de Price que veulent aussi rejoindre ces radios communautaires. J'ai l'impression que nous (je m'inclus dans ce groupe) perdons notre sens critique

quand nous sommes directement concernés. Ainsi, dans ces radios communautaires, nous nous plaisons à dénoncer toutes les forces qui aliènent et exploitent les travailleurs, les femmes, les enfants, etc. Tout ce qui profite à l'enrichissement de quelques-uns aux dépens d'une majorité. Et pourtant, l'on ne se rend pas compte qu'on est aussi « victimes » de cette exploitation et que nous faisons vivre pour une bonne part toute une industrie. En achetant et en faisant jouer à outrance Brian Eno, Peter Gabriel ou The Police (mes préférés !) c'est pourtant ce que nous faisons. Bien sûr cette analyse est un peu trop simpliste, mais c'est pourtant celle que nous acceptons quand, par exemple, dans l'émission *Les Grands Enfamtillages* (CIBL-MF, automne 82) on nous convainc que derrière les héros de Walt Disney (que derrière Mickey Mouse et Donald Duck quoi !) se cache une industrie capitaliste des plus florissantes. Nous acceptons dans un même élan l'affirmation selon laquelle l'imaginaire de nos enfants serait menacé par ces héros disneyiens alors que le nôtre serait en toute sécurité devant ce dumping de musique « rock » anglophone. Cette analyse, pas toujours subtile, est à raffiner je l'avoue ; mais elle n'est pas de moi, c'est plutôt une de celles qu'on peut entendre régulièrement sur les ondes des radios communautaires. Et ce qui est étonnant dans tout cela, c'est que nous ne l'entendons jamais en ce qui concerne l'industrie capitaliste du disque et du spectacle anglo-américain que nous faisons en partie vivre. Un peu comme Peter Gabriel, sur son dernier album, ne serions-nous pas un peu naïfs :

« Smash the radio  
No outside voice  
Smash the watch  
Cannot tear the day to shreds  
Smash the camera  
Cannot steal away the spirits

The rythm is around me  
The rythm has control  
The rythm is inside me  
The rythm has my soul »

Comme vous l'avez sans doute déjà constaté Peter Gabriel ne va pas jusqu'à dire : « Smash the sound system. » Car si nous l'écoutions, nous ne pourrions plus écouter ses disques et il serait obligé de se trouver une nouvelle job. C'est peut-être pour une raison semblable que nous évitons (je m'inclus toujours dans la gagne) volontiers de critiquer nos choix musicaux, parce que cette critique nous obligerait probablement à changer radicalement nos habitudes, ou du moins nous forcerait à faire des efforts sérieux pour améliorer la situation.

\* \* \*

Les problèmes relatifs au contenu des émissions peuvent être aussi d'un tout autre ordre. J'aimerais raconter ici, brièvement, le cas survenu à Rimouski à l'hiver 82.

Ayant d'énormes difficultés financières qui ont réduit passablement et rapidement le nombre de ses permanents (de 14 à 7 en moins d'un an), CKLE-MF a opté pour une solution des plus surprenantes. Elle a en effet engagé pour son émission quotidienne du matin un animateur commercial fort connu et très populaire dans la région. Un animateur commercial dans le pur style « Réal Giguère » qui jouit, de plus, de conditions salariales particulières tout en ayant carte blanche quant au contenu de son émission. En engageant un tel animateur, CKLE-MF voulait ainsi augmenter ses cotes d'écoute rapidement et obtenir pour cette seule émission de forts revenus publicitaires. Cris et protestations de plusieurs membres, suivis de démissions évidemment. Cette décision surprenante et assez décevante pour beaucoup de militants

rimouskois avait été précédée d'une autre toute aussi bizarre : l'abolition des deux postes d'animateurs qui étaient chargés de susciter des projets d'émissions dans la communauté et de les encadrer. Ainsi CKLE-MF a beau rester une radio accessible à tous malgré la venue de cet animateur commercial, s'il n'y a personne pour susciter et encadrer les projets de la communauté, elle risque de devenir une radio sans base réelle, une radio de trippeux. C'est une histoire à suivre.

\* \* \*

Ainsi la question du contenu des programmations des diverses radios communautaires, anodine à prime abord tellement il semble aller de soi que les émissions produites par ces dernières soient progressistes, se révèle une des plus importantes pour bien comprendre le phénomène des radios communautaires.

En fait, les plus grandes qualités des radios communautaires ont trait à ses structures démocratiques et à l'accès pour tous aux ondes qu'elles permettent. Cependant cette démocratie, et c'est là un risque qu'elles doivent courir, joue souvent des tours. Il y a, il est bon de le répéter, toutes sortes d'émissions dans ces deux radios communautaires. Et tout le monde, ou presque, finit par y trouver son compte. Mais, cela étant dit, il y a surtout d'excellentes émissions d'information communautaire, certainement voulues par l'ensemble des membres, et une prédominance de la musique « rock » anglophone, probablement non-voulue celle-là par l'ensemble des membres. Cette musique s'impose de facto, sans que nécessairement personne ne s'en rende compte, par la simple superposition d'émissions d'une même programmation. C'est sur cette question de la musique, je crois, que devraient se pencher les membres de ces radios com-

munautaires dans un avenir assez rapproché. Il faut réfléchir collectivement à cette prédominance de la musique « rock » anglophone dans beaucoup de nos radios communautaires. Ça me semble important.

À plus court terme, il faudrait cependant tenter d'améliorer la situation. Peut-être en favorisant nos jeunes musiciens, notre relève, en mettant à leur service le peu de moyens techniques dont disposent ces radios. En produisant aussi une émission régulière où cette relève pourrait faire passer SA musique. Le modèle britannique, qui nous est si cher, produit une multitude de groupes de musique « rock » justement parce que là-bas, en Angleterre, les gens vont voir un show dans un bar uniquement si le groupe qui s'y produit joue ses propres compositions. Allons dans ce sens en commençant au moins par offrir à notre relève une émission régulière. À cela, il serait peut-être bon d'ajouter quelques émissions régulières consacrées à la musique québécoise d'hier et d'aujourd'hui. Avoir une histoire, la respecter, c'est déjà un départ.

Il faudrait également essayer de changer cette attitude de consommateurs que nous avons face à la musique. Comme l'écrivait Michel Robidoux, musicien de métier, dans *Possibles*, il y a un peu plus d'un an :

« Si tous les gens sont prêts à assumer volontiers le coût d'une chaîne stéréo pour écouter la musique du pouvoir, ne sont-ils pas mûrs pour assumer le coût d'instruments leur donnant la possibilité de créer et de réécouter leur propre son, la jouissance de composer? Alors seulement, la musique sera un art populaire semblable à la cuisine... Manger sa bouffe ou celle du restaurant, écouter sa musique ou celle des autres! » (vol. 5, n°3-4)

Les radios communautaires pourraient inciter leurs auditeurs à modifier leur « comportement » musical.

Possibles — Les territoires de l'art

Offrir des cours de musique en collaboration avec des écoles populaires de musique. Produire une émission d'amateurs. Tout est permis. Tout est possible. Il suffit souvent d'essayer.

Yolande Villemaire

---

**Speak white E.T.  
Lecture co(s)mique en couleurs  
de *Speak white* de  
Michèle Lalonde**

Le Klu-Klux-Klan sémantique ne lit que le sens apparent des textes. Le théâtre a son double, le texte son ombre. *Black is beautiful* : lire *Speak white* au-delà de son sens apparent, jusque dans les mystères de sa nuit. « E.T. phone home... » y pleure le petit personnage du film de Steven Spielberg.

La formule impérative : *Speak white* qui donne son titre au poème est répétée seize (16) fois. Dans les ténèbres numérologiques, seize est une boule de feu : l'amadou du *un* (1) individuel flambe au contact du six (6) de l'organisation sociale. *Speak white* brûle seize fois dans la constellation du texte en mémoire de l'holocauste. *Speak white* !... Comme si on pouvait effacer les mémoires ! « Je me souviens du tout brûlant » murmure E.T. dans son sarcophage. Et son cœur s'allume de nouveau, rouge.

« Strawberry Field, nothing is real. » Entre le charme gris de la Tamise et l'eau rose du Potomac s'étend l'espace imaginaire de la communication. Gris médian entre le noir et le blanc qui s'échangent et se fondent dans le

gris-gris enivrant d'une hypothèse. L'eau rose du Potomac est-elle rose à cause du LSD que Jerry Rubin et les Weatherman ont eu l'intention de verser dans les aqueducs de Washington ?

*Speak white*, outre le blanc dans l'autre langue de son titre, mentionne quatre couleurs : le gris, le rose, le jaune et le noir. Le blanc revient, en français ; « atrocement blanc ». Le jaune d'une « étoile jaune entre les dents » brille à travers le texte comme le « soleil se couche oui/chaque jour de nos vies à l'est de vos empires ». Jaune qui fulgure brièvement dans les deux dernières syllabes de Longfellow (yellow...), signale une couleur de peau dans l'aire sémantique du mot : Viet-Nam, se rassemble en faisceaux dans l'étoile de David, sceau du silence entre les dents de qui parle un « allemand impeccable ».

*Speak white*, quelle que soit votre langue. *Speak white* : parlez « un français pur et atrocement blanc ». Au pôle opposé de cette langue aseptique et répressive ; « nous savons que liberté est un mot noir ». « Ah ! que la neige a neigé/Mon âme est noire où vis-je où vais-je ? » soupirerait Nelligan chagriné. L'isotopie blanc/noir qui joue à travers *Speak white* réfère en premier plan aux « nègres blancs d'Amérique » de Saint-Henri à Saint-Domingue ». Le blanc WASP, le blanc Klu-Klux-Klan s'oppose à la misère « nègre », à « notre parlure pas très propre/tachée de cambouis et d'huile. »

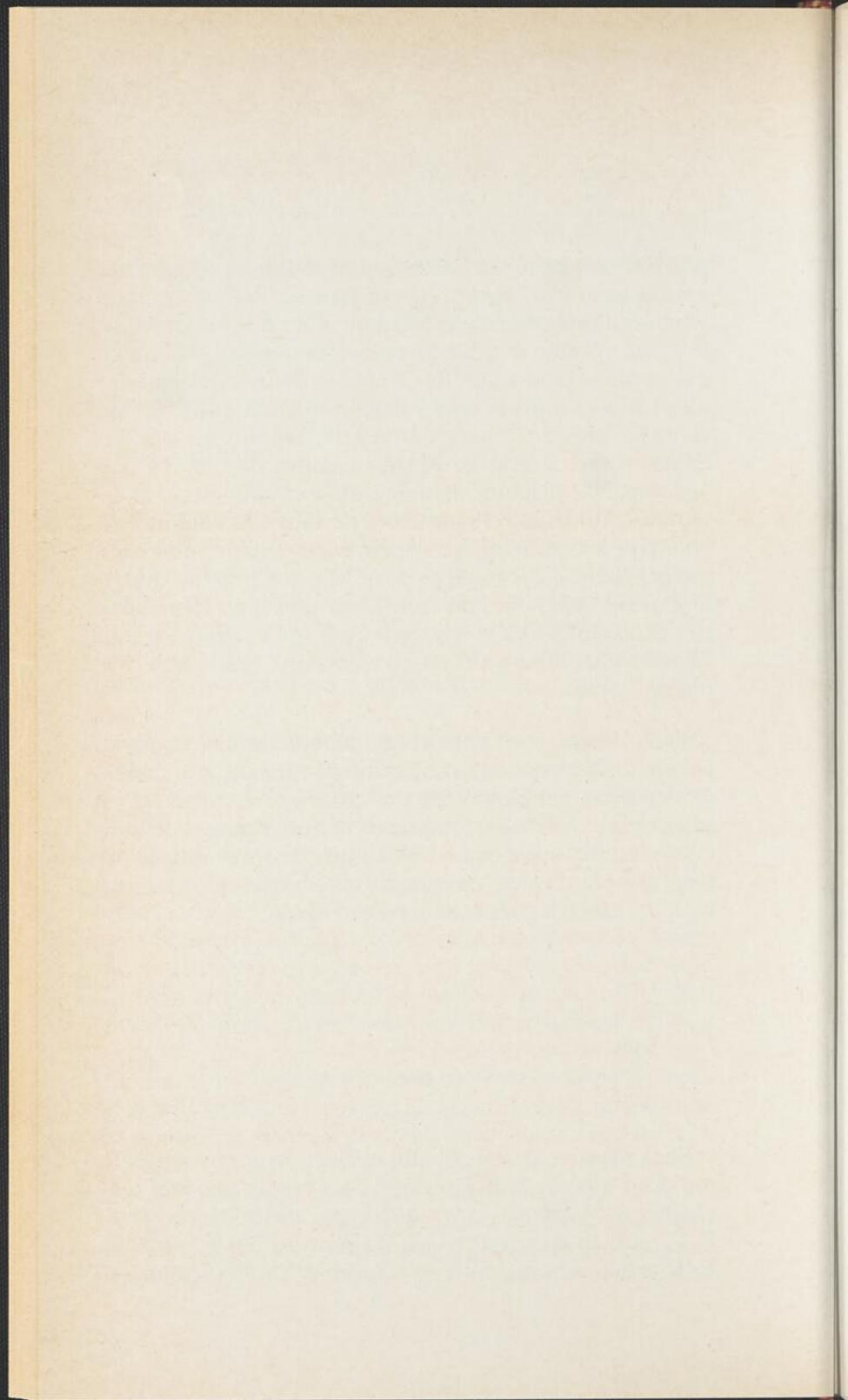
Mais, dans l'ombre du texte, un petit extra-terrestre à trois milliards d'années-lumières de chez-lui entend une autre version. Il ferme ses paupières sur ses beaux yeux globuleux et, sur l'écran cathodique de sa vision intérieure, flashent les paradigmes du blanc et du noir. Un cerveau humain se dessine en surimpression. L'hémisphère gauche, celui de la raison et du langage semble luminescent dans la zone blanche tandis que l'hémis-

phère droit, celui de l'intuition et des images, sombre, continent noir, dans le noir du noir de l'écran. « Speak white E.T. ! » ordonne le Master Control de l'ordinateur. « White comme à Wall Street/white comme à Watts ». Parler blanc pour rester de ce côté-ci du mur des paradigmes ; le côté jour, le côté yang, le côté masculin, le côté watts solaires de l'énergie occidentale. » Go for it E.T. ! Speak white ! » crie un Master Control de plus en plus agacé par la placidité lambine du monstre. Mais E.T., curieux, contemple l'autre côté du mur : le côté nuit, le côté yin, le côté féminin, le côté watts lunaires de l'énergie orientale. Et il se rappelle qu'il n'y a rien qui dit que le jour est supérieur à la nuit. De regarder les deux côtés des choses à la fois le rend gris et il titube, heureux, vers le radar/téléphone qu'il est en train de se fabriquer. E.T. phone home...

*Speak white*, écrit pour 1968, déborde la ferveur nationaliste de l'époque. Les intentions de l'auteure n'étaient évidemment pas de l'ordre du space-opera. Mais tel est le pouvoir des mots, vaisseaux neurologiques dans la constellation du mental. Solidarité des travailleurs de tous les pays et/ou conscience cosmique, les derniers vers du texte laissent planer l'ambiguïté :

« we  
are not alone  
nous savons  
que nous ne sommes pas seuls. »

Shakespeare, Byron, Shelly et Keats se joignent à Milton pour pleurer leur *Paradise Lost* tandis que Nelligan chante *Le Vaisseau d'or* qui hante sa folie neigeuse. E.T., lui, lit dans toutes les langues de Babel. Quant à E.T., elle, ce sera peut-être un film d'Yvelle Swannson.



*Marcel Fournier*

---

## **Les scientifiques et la politique \***

Enfermé dans son laboratoire où, pendant de longues heures, il manipule avec précaution éprouvettes et instruments sophistiqués, le scientifique ne semble préoccupé, selon l'imagerie populaire, que par l'avancement, lent et progressif, des connaissances scientifiques : distrait, « perdu dans les nuages », celui-ci apparaît indifférent à l'égard non seulement des divers aspects de la vie quotidienne mais aussi des grandes questions sociales et politiques. N'a-t-on pas souvent tendance à opposer l'étudiant en sciences à l'étudiant en sciences humaines et sociales ? En comparaison à l'étudiant en sciences sociales, fasciné par les revues politiques et impliqué dans des mou-

---

\* Ce texte s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus vaste qui porte sur le développement de disciplines scientifiques au Québec et qui a reçu un support financier du Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada et du FCAC du ministère de l'Éducation du Québec. Je remercie Louis Maheu qui est co-responsable de cette recherche ainsi que Francine Descarries-Bélanger et Claudette Richard qui ont participé étroitement à toutes les étapes de la recherche.

vements de contestation, le jeune scientifique serait sérieux et studieux, avant tout préoccupé par la réalisation des exercices scolaires et des expériences en laboratoire. Le mythe du scientifique-isolé-dans-sa-tour-d'ivoire a donc la vie dure : à l'exercice de l'activité de recherche semble correspondre, comme condition même de cette activité, une sorte de « déréalisation », c'est-à-dire de distance à l'égard de la réalité sociale et politique.

Cette image n'est évidemment que partiellement exacte : à des moments historiques importants, des scientifiques sont sortis de leur laboratoire pour s'impliquer dans des débats publics et s'engager dans des luttes politiques. Par ailleurs, à un moment où les connaissances scientifiques deviennent un enjeu social et que la gestion de l'activité scientifique acquiert une dimension manifestement politique, ceux-là même qui font la science peuvent difficilement ignorer la « politisation » dont est l'objet l'activité scientifique. L'autonomie que revendique le scientifique est-elle encore possible ? N'est-ce pas une illusion ?

La thèse de « l'autonomie », c'est-à-dire de l'indépendance de la science par rapport aux influences ou pressions externes (politiques, idéologiques, etc.) demeure toujours largement partagée par les membres des milieux scientifique et universitaire ; son corollaire est l'apolitisme, ou tout au moins la crainte de toute « politisation » de l'activité scientifique : ces chercheurs considèrent spontanément comme « dangereuse » toute forme de « dirigisme » de la part des organismes gouvernementaux. Mais qu'en est-il de ce refus de la politique dans une conjoncture où les ressources financières se font plus rares ? Comment cette question se pose-t-elle au Québec ? La fragilité, numérique et institutionnelle, du milieu scientifique québécois, sa faible intégration au milieu industriel et enfin sa dépendance (du géant améri-

caïn), bref toutes ces « faiblesses » de la science au Québec n'ont pu et ne peuvent être corrigées que par une intervention croissante des gouvernements, tant fédéral que provincial. Au sujet de la situation de la recherche scientifique au Québec et de ses possibilités de développement, nous connaissons assez bien le point de vue des gouvernements : ceux-ci ont mis sur pied commissions et comités de travail et ont publié rapports et livres verts. Mais quelle est la position des scientifiques eux-mêmes qui entendent parler en leur nom hommes politiques et fonctionnaires et qui voient se tisser autour d'eux toute une toile (d'analyses et d'interventions) ? Dans le cadre d'une enquête réalisée auprès de chercheurs québécois en biologie, à la fois universitaires et non universitaires, nous avons, parallèlement à une analyse de leur carrière et de leurs activités de recherche (publications, etc.), étudié l'attitude de ces scientifiques à l'égard des questions sociales et politiques et en particulier à l'égard de l'intervention de l'État dans le domaine de la recherche scientifique<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Les données sur lesquelles s'appuie cette analyse sont tirées d'une enquête menée à l'automne 1976 auprès de quelque 145 biologistes québécois francophones identifiés comme « chercheurs ». Était considéré « chercheur » celui qui est professeur ou chercheur d'un des divers départements universitaires de biologie et aussi celui qui oeuvre à l'extérieur de l'université, soit qu'il est détenteur d'un doctorat, soit qu'il a réalisé des activités de recherche. L'échantillon qui est réparti en deux cohortes en fonction de la date d'accès au premier emploi au Québec (avant/après 1965), regroupe la moitié de tous les détenteurs d'un poste universitaire et près des trois-quarts des effectifs scientifiques identifiés en milieu non-universitaires (voir Tableau 1). La présente étude constitue la première analyse d'une partie des données, celle relative aux « opinions politiques » et demeure, en raison de son faible raffinement (analyse multi-variée, etc.), forcément sommaire. Notons enfin que parallèlement à cette enquête auprès des chercheurs en biologie, nous avons effectué une démarche identique auprès des chercheurs d'une autre discipline, la psychologie. En raison de la lourdeur et

### Les faiblesses du milieu scientifique francophone

Il ne fait aucun doute, et les auteurs du livre vert, *Pour une politique québécoise de la recherche scientifique* (1979) le rappellent, nombre de caractéristiques du milieu scientifique québécois manifestent la spécificité du développement qu'il a connu, spécificité qui renvoie à son développement lent et tardif et à sa situation de dépendance : accent mis sur la recherche fondamentale, stratégie articulée autour du système universitaire, avortement des tentatives devant stimuler la recherche industrielle, omniprésence des États-Unis, dépendance à l'égard des initiatives fédérales, etc. Évidemment, l'on reconnaît, et les scientifiques interrogés le font spontanément, que « le rattrapage est fait », que « le milieu scientifique québécois est dynamique et compétent », voire même qu'« il y a une effervescence : le potentiel est là ». Chez plus de 30 % des biologistes, il y a en effet une

aussi des difficultés d'une démarche comparative, nous avons préféré nous limiter à la seule population des chercheurs en sciences exactes.

Tableau 1  
Répartition des biologistes interrogés  
selon la date d'accès à leur premier emploi  
et en fonction de leur affiliation institutionnelle  
au moment de l'enquête

Date d'accès	Universitaire		Hors universitaire		Total	
	N	%	N	%	N	%
1944-1964	36	76,5	11	23,5	47	100,0
1965-1977	71	72,4	27	27,1	98	100,0
Total	107	73,8	38	26,2	145	100,0

sorte d'optimisme : non seulement les possibilités mais aussi la situation actuelle est « bonne ». Toutefois, la plupart des chercheurs, et même des plus optimistes, formulent des critiques nombreuses et souvent très sévères : les possibilités de développement demeurent conditionnelles, c'est-à-dire fonction de la réunion de conditions, dont la plus importante est « l'argent, ce nerf de la guerre ». Le problème de financement est de toute évidence celui qui, dans le cadre des discussions avec les chercheurs, est le plus fréquemment soulevé.

« C'est une question d'argent et d'infrastructure (laboratoires, équipement). La position du Québec est nettement déficiente. » (Biologiste universitaire, après 1965<sup>2</sup>)

« On a un grand potentiel, mais il est inexploité. On manque d'argent. » (Biologiste universitaire, après 1965)

« Le problème de la stagnation dans le domaine de la recherche scientifique, c'est dû au manque de structures en place. Tout ça c'est conséquent des budgets minimes consacrés dans le passé. Ces budgets devraient être amplifiés de beaucoup. Mais il y a une absence de volonté politique des dirigeants et une indifférence du public. » (Biologiste non-universitaire, avant 1965)

« On manque de moyens pour permettre aux jeunes de faire de la recherche, de poursuivre une carrière dans la recherche. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

« C'est un problème d'argent et de postes. Il y a saturation. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

Mais plusieurs chercheurs fondent aussi leur inquiétude face au développement de l'activité scientifique au

---

<sup>2</sup> La population des chercheurs interrogés a été répartie en deux cohortes en fonction de la date d'accès au premier emploi au Québec : les « plus vieux » (avant 1965) et les « plus jeunes » (après 1965).

Québec sur une prise en considération des caractéristiques propres au milieu scientifique québécois. La faiblesse principale ou la plus visible est la petite taille de la communauté scientifique québécoise de langue française : « Avec six millions, remarque l'un d'entre eux, on ne peut pas avoir trois millions de génies et seize Einstein. » Par ailleurs, au niveau même du mode d'organisation et du mode de fonctionnement du milieu scientifique québécois, d'autres lacunes apparaissent : « mauvaise organisation », « manque de coordination », « manque de communication entre les chercheurs », etc.

« Ce qui manque, ce sont des structures et de l'organisation. » (Biologiste universitaire, après 1965)

« Il y a un manque de coordination, ce qui conduit à un éparpillement des énergies. Les ressources humaines sont mal utilisées. » (Biologiste universitaire, après 1965)

« Il n'y a pas d'unité, pas de participation aux organismes québécois (ACFAS). Dès qu'un chercheur se distingue, il se tourne vers le Canada et les États-Unis et se détache du Québec. Au plan local, la vie scientifique n'est pas organisée. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

« Il n'y a pas de communication entre les chercheurs d'ici. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

Pour leur part, les chercheurs qui oeuvrent à l'université soulèvent des problèmes d'organisation au niveau même de l'institution universitaire : par les diverses exigences qu'elle impose (tâches administratives, nombreuses et fastidieuses, lourde activité d'enseignement et d'encadrement pédagogique), cette institution, qui devrait être un lieu privilégié de réflexion et de recherches scientifiques, ne semble pas toujours favoriser le développement des activités de recherche. « La recherche demeure, avoue un universitaire quelque peu désa-

busé au seuil de la retraite, une question de bénévolat. On fait de la recherche dans nos temps libres. »

Il suffirait donc, pour assurer le développement de la recherche au Québec, d'améliorer les mécanismes de communication et de coordination et, évidemment, d'accroître les budgets ou fonds de recherche. Mais tout n'est pas aussi simple et les chercheurs eux-mêmes le reconnaissent. Certains soulèvent la question des « mentalités » et se plaignant de l'« absence d'esprit scientifique des Québécois », reprochent au chercheur québécois de langue française son « complexe d'infériorité, son manque de confiance ». Pour d'autres, il demeure utopique de vouloir, dans la conjoncture actuelle, réunir, au plan de l'organisation et du financement, des conditions idéales du développement de la recherche. Enfin, pour quelques-uns, mais ils ne sont pas nombreux à faire spontanément une telle analyse, la question est d'abord d'ordre politique, une question de politiques scientifiques.

« Les possibilités sont bonnes, reconnaît un jeune biologiste universitaire, mais il nous manque de l'argent pour permettre la formation de groupes de recherche. Il nous manque aussi une politique de développement scientifique. »

### **Le recours au politique : un palliatif ?**

Dans le contexte actuel, la question des « politiques scientifiques » et plus largement de l'intervention de l'État, suscite au sein même des milieux scientifiques, discussions et débats : pour les uns, il est inadmissible de confier l'avenir de la science à des hommes politiques et à des fonctionnaires qui ne connaissent ni ne comprennent rien à la science ; pour d'autres, l'importance de la science est telle que l'on ne doit pas laisser entre les

mais des seuls scientifiques la définition de son orientation et la gestion de son développement. La complexité de la question est, il est vrai, très grande et il n'est guère surprenant que non seulement elle divise les milieux scientifiques mais aussi elle provoque, chez plusieurs chercheurs, une attitude d'ambivalence.

Ainsi, alors même qu'ils reconnaissent — à plus de 65 % — la nécessité d'une « meilleure intégration de la recherche à la société québécoise et à son évolution », les scientifiques apparaissent beaucoup moins unanimes lorsqu'il s'agit d'accepter, comme critère de subvention d'une recherche, son utilité sociale : seulement 37 % des chercheurs interrogés acceptent une telle forme d'intervention de l'État. Certes l'on reconnaît, face aux « gaspillages actuels », la nécessité d'une meilleure coordination d'activités de recherche qui sont « financées à même les fonds publics », mais rares sont les chercheurs qui, dans une perspective politique, subordonnent la recherche scientifique aux « besoins de la population ». »

« Dans une certaine mesure, je suis bien d'accord (avec l'intervention de l'État). La conjoncture actuelle, le manque de fonds ne permettent plus d'élaborer des programmes de recherche pour faire de la recherche. La recherche doit servir la population et le gouvernement doit nous le dire. » (Biologiste non-universitaire, avant 1965)

« C'est tout à fait normal car la recherche coûte très cher. Ce n'est pas un hobby ; ça devrait être une préoccupation productive qui soit concertée avec les intérêts politiques, financiers et certains intérêts privés ainsi qu'avec le secteur éducatif. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

« L'intervention, c'est une bonne chose. La science ne doit pas se perpétuer pour elle-même ; elle doit être au service de la population. Aussi doit-on rendre la science

accessible à tous. C'est au gouvernement à le faire. »  
(Biologiste non-universitaire, après 1965)

Pour la plupart, les chercheurs que nous avons rencontrés sont peu disposés à confier à l'État la définition des priorités dans le développement de la recherche. Et confrontés directement à la question d'une « intervention plus nette des gouvernements dans beaucoup d'aires du développement de l'activité scientifique », un certain nombre refusent carrément une telle tendance et s'élèvent contre toute forme de « dirigisme » de la part de l'État : « ne pas brimer », « ne pas dicter », « éviter la tutelle », « préserver la liberté du chercheur », « respecter les exigences internes de la recherche », etc., autant d'expressions qui sont utilisées pour manifester une grande méfiance à l'égard de la politisation qu'entraîne toute intervention de l'État dans le secteur de la recherche scientifique.

« Ce n'est pas de leurs oignons. La recherche faite par des individus responsables est la plus favorable aux découvertes. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« C'est excessivement dangereux, car une bonne recherche doit être libre pour qu'elle puisse s'épanouir. Surtout ici au niveau universitaire. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« C'est très dangereux. La science est à l'état embryonnaire ici. On risque l'avortement. » (Biologiste universitaire, après 1965)

Par contre, et ce résultat peut étonner, ces mêmes scientifiques sont peu enclins à rendre les scientifiques les seuls responsables de la définition et de la gestion des politiques de recherche : moins de 35 % répondent en effet que ces tâches sont du ressort exclusif du scientifique. Tout est question de degré et nuance : l'intervention de l'État n'apparaît en fait acceptable qu'à la condition

que soient mis sur pied des mécanismes de concertation entre les milieux politique et scientifique.

« Le gouvernement doit donner les grandes lignes des besoins de la population, mais il doit exercer le moins de pressions sur les scientifiques. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« Je suis d'accord (avec l'intervention de l'État) mais dans certaines conditions : 1) il faut qu'il y ait concertation avec les institutions ; 2) que ça ne se réalise que dans un type de recherche (recherche orientée) ; 3) qu'il y ait des structures organisationnelles intelligentes et justes et enfin 4) qu'on cesse de privilégier certaines institutions comme l'INRS. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« De plus en plus, l'orientation de la recherche devrait être définie par des comités consultatifs constitués de scientifiques et peut-être aussi d'usagers. La tâche du gouvernement, c'est d'élaborer une politique scientifique, mais en concertation avec tous les intéressés. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

« C'est une bonne chose que les pouvoirs publics s'intéressent et s'impliquent au niveau de l'attribution d'octrois, mais il ne devrait pas y avoir de dirigisme quant aux voies de recherche à suivre ou de soumission de subventions aux intérêts de l'État. Un contrôle à caractère politique risque d'handicaper le chercheur. L'idéal résiderait dans une gestion conjointe du chercheur et de l'État. » (Biologiste non-universitaire, après 1965)

Mais sur cette question délicate, l'argumentation que développent les chercheurs n'est pas totalement indépendante de leur affiliation institutionnelle : ce sont les chercheurs universitaires qui craignent le plus que l'intervention de l'État fasse disparaître ou diminue considérablement la recherche fondamentale. Pour les chercheurs non-universitaires, cette intervention est d'autant plus souhaitable qu'elle permet de développer la recherche

appliquée : il n'est évidemment pas question de nier au scientifique tout droit de regard sur sa propre activité, mais l'intervention de l'État apparaît comme un moyen de briser le monopole que les universitaires ont acquis dans le secteur de la recherche. Toutefois, aussi importantes que soient ces différences, l'argumentation demeure fondamentalement la même : il y a acceptation de l'intervention de l'État, mais en autant que les scientifiques conservent une (relative) autonomie et qu'ils soient impliqués dans le processus de prise de décision (d'attribution des fonds) et d'élaboration des politiques scientifiques. À cette défense de l'autonomie du milieu scientifique sont étroitement associées une méfiance à l'égard de la politiciaillerie et une crainte de la bureaucratie gouvernementale ou du « fonctionnaire incompetent qui ne connaît rien à la recherche ». L'on comprend dès lors que les scientifiques puissent à la fois refuser que « l'utilité sociale » soit considérée comme critère de financement de la recherche et accepter sans hésitation — à 75 % — de répondre à des « commandes à caractère utilitaire ». Dans une certaine mesure, cette différence d'attitude renvoie à la distinction entre « travail politique » ou « militantisme » et expertise (et recherche appliquée) : alors que la reconnaissance de l'utilité sociale comme critère de financement risque de conduire à la politisation, la réalisation de « commandes » relève de la compétence professionnelle du scientifique et ne met nullement en question son autonomie intellectuelle et professionnelle.

### **Entre le fédéral et le provincial, mon coeur balance**

Pour le chercheur québécois, la question de l'intervention de l'État dans le secteur des sciences se pose dans des termes particuliers puisqu'il est indissociable d'une autre question concernant la juridiction provinciale ou

fédérale de ce secteur d'activités. Constitutionnellement, le secteur de l'éducation est de juridiction provinciale, mais qu'en est-il de la recherche scientifique, même lorsque celle-ci est conduite en milieux universitaires ? À la fin des années 1940 et au début des années 1950, cette question fut l'objet d'un débat politique très animé qui opposa non seulement les hommes politiques mais aussi les intellectuels et les universitaires. La publication récente par le gouvernement provincial d'un Livre vert sur « la politique québécoise de la recherche scientifique » (1979) montre bien que ce débat est loin d'être clos. Les scientifiques peuvent apparaître, devant la question de la juridiction (provinciale ou fédérale) de la recherche scientifique, d'autant plus ambivalents que la contribution du gouvernement fédéral au développement de la recherche au Québec a été importante et que pour plusieurs disciplines, les organismes fédéraux demeurent souvent le principal bailleur de fonds de la recherche scientifique. De plus, jusqu'à récemment, l'implication du gouvernement provincial dans le développement de recherche scientifique est demeurée faible, hésitante et parfois incohérente. Toutefois, l'on peut penser que les scientifiques québécois ne sont nullement indifférents à l'intérêt accru que leur gouvernement provincial porte au développement de l'activité scientifique et aux efforts de planification qu'il réalise dans ce secteur d'activités.

Tout comme face à la question de l'intervention de l'État, les chercheurs en biologie, tant universitaires que non-universitaires, apparaissent, face à celle de la juridiction fédéral/provinciale, fort divisés entre eux : seulement 35 % accepteraient que l'élaboration des politiques scientifiques soit du ressort exclusif du gouvernement provincial. Et si, en entrevue, on leur demande plus directement « quel palier de gouvernement devrait intervenir dans le développement de la recherche », la proportion de ceux qui répondent « principalement ou exclusi-

vement le gouvernement provincial » diminue légèrement (30 %). Dans l'argumentation de ces chercheurs qui donnent priorité au gouvernement provincial dans le développement de l'activité scientifique, l'un des éléments centraux est sa « proximité », à la fois des chercheurs québécois et de la « réalité québécoise ». Souvent reliée à cette argumentation est l'idée que la recherche doit répondre aux « besoins » de la population et acquérir un caractère « plus appliqué ».

« Le leadership doit être pris par le Provincial. Plus un gouvernement est près de la réalité, plus il est susceptible de s'occuper du mieux-être des individus. Le Provincial est plus apte à percevoir les problèmes que le Fédéral. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« Ce doit être le gouvernement du Québec qui détermine les priorités de la recherche. Je ne crois pas à la recherche internationale coupée des réalités sociales : il s'agit alors de la science américaine qui sert les fins américaines. La recherche canadienne n'est pas très différente. Il faudrait aussi changer la structure de gestion des subventions au Québec : ce devrait être des comités composés de citoyens et de chercheurs. » (Biologiste non-universitaire, avant 1965)

Par ailleurs, la proportion de chercheurs qui adoptent une position totalement opposée, à savoir qu'ils veulent que le « gouvernement fédéral demeure le principal bailleur de fonds de la recherche au Québec », est faible (24 %). S'ils mettent ainsi toute leur confiance dans les institutions fédérales, c'est que ces chercheurs, habituellement des universitaires, perçoivent les décisions de ces institutions comme « moins arbitraires », moins marquées par « le favoritisme » ou « la politicaillerie ». En comparaison de ces institutions ou organismes fédéraux, ceux du Québec sont, même de la part de ceux, faut-il préciser, qui favorisent le maintien d'un double système de financement, l'objet de critiques sévères : absence de

compétence, incohérence, favoritisme, esprit de clocher, orientation trop appliquée, etc. En particulier, le programme Formation des chercheurs et Action concertée qu'a mis sur pied le ministère de l'Éducation, est souvent pris à partie.

« Si on se juge entre Québécois, le projet risque d'être moins objectivement étudié, car nous sommes trop peu nombreux : d'où le risque de partialité, de corruption. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« Je souhaite une plus grande participation du Québec. Mais jusqu'à date, l'objectivité est plus grande au Fédéral ; au Provincial, la politicaille empêche l'attribution des fonds au mérite. De plus, le Provincial est trop axé sur la recherche appliquée. Certaines priorités restreignent le développement de projets originaux. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« Il pourrait s'avérer avantageux pour les Québécois que le gouvernement provincial récupère d'Ottawa les sommes qui sont investies au Québec pour des fins de recherche. Mais il n'est pas certain que le ministère de l'Éducation ait en main les compétences ou même l'expérience nécessaire pour distribuer les subsides de façon judicieuse. Songeons entre autres à la façon lamentable et tout à fait amateuriste dont s'acquittent certains comités de FCAC de la distribution de budgets de recherche [...] Le ministère de l'Éducation aurait avantage à repenser ses normes et l'orientation de ses politiques. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

En raison de sa dimension politique, la question de la juridiction en matière de recherche scientifique trouble et agace plusieurs chercheurs, qui souvent préféreraient la réduire à sa dimension proprement technique. L'agacement est tel que certains répondent « Je n'ai pas d'opinion là-dessus : je suis apolitique », « Je suis indifférent : ce sont des querelles politiques ». Ou tout simplement ils refusent de répondre : « Je n'ai pas réfléchi à

la question », « Je ne suis pas assez au courant », « C'est trop complexe, ça dépend de la constitution », « Je ne veux pas répondre ». Plus malin, l'un d'entre eux notera que la formulation de la question est elle-même biaisée puisqu'elle implique, de la part du chercheur interrogé, la reconnaissance du droit d'intervention des gouvernements. « Ce n'est pas, ajoutera-t-il, une question de palier : aucun gouvernement ne doit intervenir [...] La science, ça ne relève pas de la politique. »

Cette position demeure cependant rare. En fait, la position des chercheurs est habituellement plus nuancée, plus modérée : la plupart acceptent le système « à deux têtes », le *statu quo*. D'ailleurs, l'opinion qui est la plus largement partagée (65,4 %) par les chercheurs en biologie veut qu'« à tout bien considérer, les problèmes de juridiction provinciale ou fédérale en matière de gestion de la recherche soient à l'avantage des scientifiques québécois puisqu'ils peuvent faire appel à deux paliers de gouvernement pour l'obtention de fonds ». Dans la cadre des entrevues, quelques chercheurs n'hésitent d'ailleurs pas à adopter un tel pragmatisme : « S'il y a de l'argent pour la recherche, disent-ils, peu m'importe d'où il vient. » Pour d'autres chercheurs, l'intervention des deux gouvernements est tout simplement « logique », « normal » et s'inscrit dans une sorte de division du travail de gestion et de planification de l'activité scientifique : l'on va jusqu'à confier au gouvernement fédéral la recherche fondamentale et au gouvernement provincial la recherche appliquée.

« Les deux paliers doivent intervenir. Le niveau régional ou appliqué de la recherche peut être pris en charge par le Provincial. Quant à la recherche plus fondamentale, c'est le Fédéral qui s'en occupe. Chaque palier a sa sphère de responsabilité. » (Biologiste non-universitaire, avant 1965)

« Dans le système fédéral, il y a deux niveaux pour la recherche. Le Provincial s'occupe de la recherche qui favorise le développement du Québec. Le Fédéral est plutôt lié à la recherche fondamentale et à des recherches de plus grande envergure sur des aspects nationaux. » (Biologiste universitaire, avant 1965)

« La dualité du système est une bonne chose. Ottawa s'occupe plus de la recherche fondamentale, laisse la liberté de la recherche ; pour la recherche appliquée, c'est surtout le Québec. Ce serait néfaste pour la recherche fondamentale si le Québec prenait tout. » (Biologiste non-universitaire, avant 1965)

Enfin, parmi les chercheurs qui ne remettent pas en question le double système de financement, il y en a quelques-uns qui espèrent une modification des règles du jeu, à savoir que les sommes fournies par le gouvernement fédéral soient gérées par un conseil québécois de la recherche scientifique. Toutefois, même si les chercheurs semblent pour la plupart s'accomoder de l'actuelle division du travail, il n'y en a pas moins de 25 % qui veulent que « le gouvernement fédéral demeure le principal bailleur de fonds de la recherche au Québec ». Ce point de vue est principalement celui des biologistes qui ont entrepris leur carrière scientifique avant le milieu des années 1960 et qui, souvent mieux intégrés aux milieux scientifiques canadiens-anglais, sont moins critiques à l'égard du mode de fonctionnement des organismes fédéraux. Surtout lorsqu'ils sont liés au milieu universitaire, ces chercheurs plus âgés tendent à se définir comme des « scholars » et à refuser « l'arbitraire », le « favoritisme » et « la politiaillerie », c'est-à-dire tous les défauts qui caractérisent, selon eux, le mode de fonctionnement des organismes provinciaux.

Pour les chercheurs plus jeunes, qui n'ont pas vécu cette période des années 1950 et 1960 pendant laquelle la survie de la recherche en milieux francophones était

fonction de son financement par les organismes fédéraux, la question se formule en des termes quelque peu différents : ils sont plus enclins à reconnaître à l'État provincial un rôle prépondérant dans le développement de la science. mais ils n'en sont pas moins, tout comme leurs aînés, très critiques à l'égard du mode d'intervention et du mode de fonctionnement des organismes provinciaux.

\* \* \*

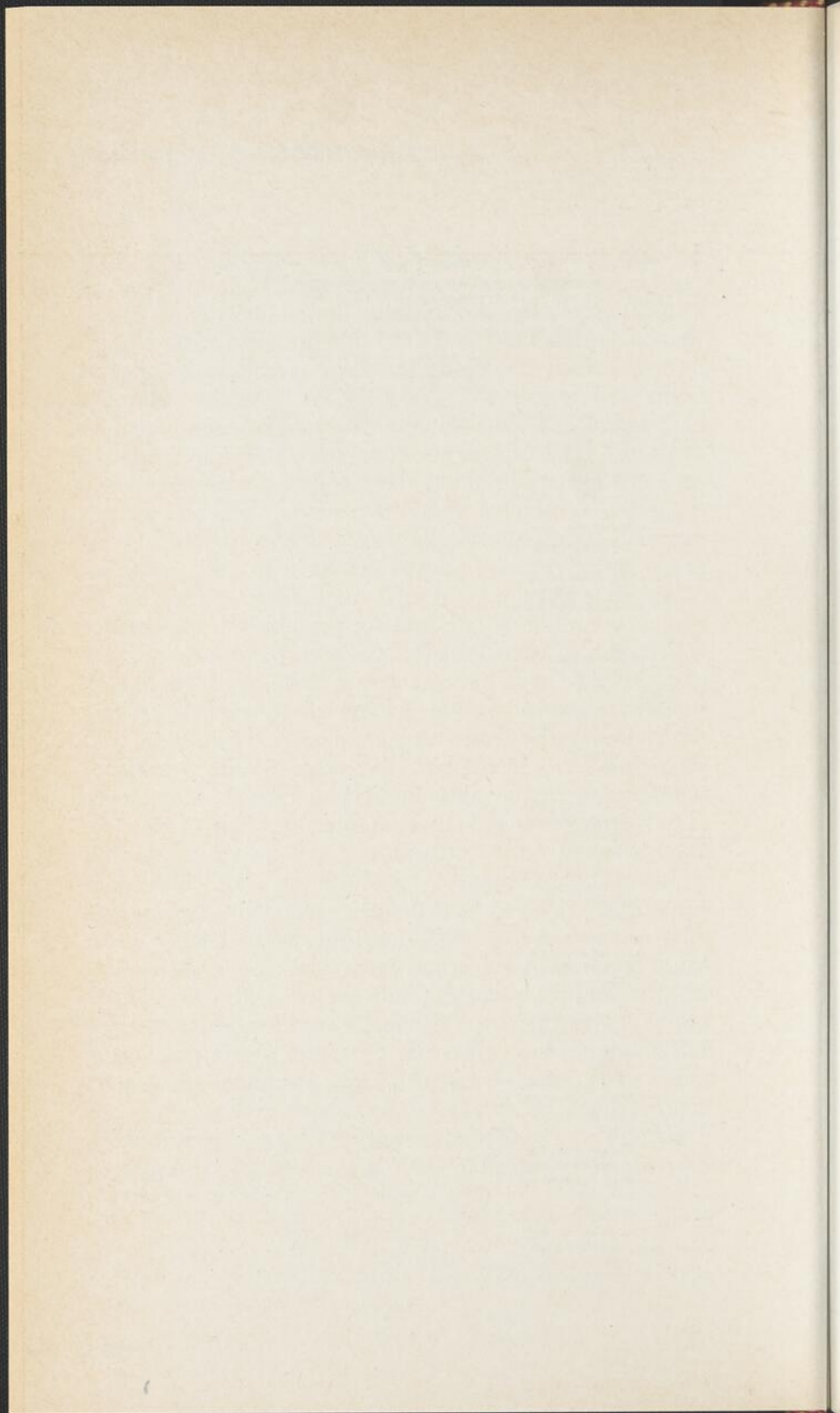
Par leurs réactions diverses aux différentes questions qui leur furent soumises, les chercheurs québécois traduisent non seulement la complexité et l'ambiguïté de la situation dans laquelle ils se trouvent. Mais, il faut reconnaître, cette complexité et cette ambiguïté ne se résument pas uniquement à la double structure du champ politique canadien et à la division ethnique du travail scientifique ou, comment expliquer qu'alors même que tout au Québec, à la fois la situation politique et la situation de la recherche, concourt à une « politisation » des scientifiques, relativement peu d'entre eux semblent favorables à un tel mouvement ? Pour rendre compte de cet apolitisme, il est facile de se référer à l'idéologie propre à toute la « communauté scientifique » qui entend se protéger de toutes les influences extérieures (politiques, etc.) pour se constituer en une « République de la science ». Il faut bien voir que cette distance à l'égard de la politique est dans une certaine mesure inhérente à l'activité intellectuelle et scientifique, ses conditions internes de possibilité, celles qui concernent les aspects cognitifs et affectifs d'une telle activité, entrent en contradiction avec ses conditions externes ou sociales : alors que les premières conditions renvoient à l'adhésion aux paradigmes (ou croyance en la valeur de sa propre démarche de recherche), les secondes impliquent une affiliation institutionnelle (à un département universi-

taire, à un laboratoire gouvernemental, etc.) et aussi, à un degré moindre, une identification nationale (ou à un projet de société). Sauf pour les quelques scientifiques dont le projet de recherche coïncide, par exemple actuellement en écologie, avec un projet de société ou un ensemble de demandes sociales, cette tension peut difficilement être dépassée et conduit nécessairement à la revendication d'une autonomie-liberté, c'est-à-dire de la possibilité pour les chercheurs de définir eux-mêmes les priorités de la recherche et d'établir les normes d'évaluation de cette recherche. Cette autonomie-liberté demeure toujours, dans le contexte actuel, toute relative, voire même fictive, mais cette fiction à laquelle participe le scientifique lui-même peut être une condition pour que la science remplisse ses fonctions sociales : parce que les demandes d'expertise provenant de l'État, des entreprises industrielles ou de groupes sociaux ne peuvent avoir une légitimité qu'en autant que cette expertise apparaît « neutre », ceux-là même qui répondent à ces demandes ne peuvent le faire adéquatement que s'ils « gardent leur distance » que s'ils apparaissent « sans attaches ». Un lien similaire unit la recherche dite « fondamentale » à la recherche dite « appliquée » : le caractère utilitaire de l'une exige le désintéressement total de l'autre et inversement. Quand aux scientifiques ils sont disposés à « jouer le jeu » mais non seulement parce que l'idéologie et les normes du milieu scientifique ou tout simplement leurs propres intérêts économiques les y contraignent ; tout aussi déterminant est le fait que issus pour la plupart des classes moyennes et populaires, ces scientifiques n'ont souvent accédé à la position sociale qu'ils occupent que par la force de leur « intelligence » et qu'ils s'y maintiennent que par celle de leur « compétence » : ils doivent tout à la science.

## Les scientifiques et la politique

Tableau 2  
Attitudes des chercheurs québécois en biologie  
à l'égard de l'intervention de l'État,  
selon leur affiliation institutionnelle  
(% de réponses affirmatives aux questions)

	Chercheurs universitaires	non- universitaires	Total
La situation actuelle de la recherche scientifique au Québec est bonne	35,7	18,4	30,8
Il y a nécessité d'intégrer la recherche à la société québécoise	56,3	91,7	65,5
La définition et la gestion des politiques de recherche sont du ressort exclusif des scientifiques	31,4	40,8	33,8
Il y a nécessité de prouver l'utilité sociale de la recherche	26,2	39,4	37,4
Les scientifiques doivent être disponibles à l'égard des commandes utilitaires	67,6	94,6	74,6
Les interventions du gouvernement fédéral réduisent l'autonomie scientifique	44,7	47,1	45,3
Le fonctionnement des organismes fédéraux est trop politisé	31,7	69,7	41,0
Les interventions du gouvernement provincial réduisent l'autonomie scientifique	52,9	41,2	50,0
Le fonctionnement des organismes provinciaux est trop politisé	45,5	61,8	49,6
Le gouvernement fédéral doit être le principal bailleur de fonds	28,0	16,7	24,0
L'élaboration des politiques scientifiques relève du gouvernement provincial	39,0	24,3	35,2
Avantage de deux paliers gouvernementaux pour l'obtention de fonds	68,9	54,5	65,4



## L'humour noir de la vie

J'étais arrivée à l'improviste chez Hélène et l'avais trouvée étendue sur son divan, la tête enfouie sous un coussin. Elle pleurait éperdument. Quand elle s'aperçut de ma présence, elle se redressa aussitôt, repoussa d'un geste vif les mèches humides de larmes qui lui collaient aux tempes, s'appuya au coussin de l'accoudoir, les jambes étendues puis s'immobilisa ainsi, le regard fixe, secouée par moments d'un énorme sanglot. Je m'étais assise dans un fauteuil en face d'elle et attendais, émue, qu'elle m'indique de quelle façon je pouvais l'aider. Elle tourna bientôt vers moi son pauvre visage gonflé, ses yeux rougis et me regarda d'un air douloureux mais je ne fus pas sans remarquer qu'il y avait, mêlée à ce chagrin, une colère proche de la révolte. Elle me fixa d'un regard interrogateur et méfiant comme si je venais de la surprendre en flagrant délit. J'aimais beaucoup mon grand-père, tu le sais, dit-elle d'un ton catégorique et ardent comme si j'avais des doutes sur la sincérité et l'intensité des sentiments qu'elle éprouvait pour ce vieil homme qui venait de mourir. J'étais surprise de cette insistance qu'elle mettait à me convaincre d'une tendresse filiale dont je n'avais

jamais douté. Ce n'est qu'à la fin de ce long récit, de ce discours qui l'emporta pour ainsi dire, loin de moi, parmi ses souvenirs que je compris pourquoi il était si important que je sois convaincue de la pureté de ses sentiments. Je l'aimais beaucoup, répéta-t-elle d'un ton accablé, cette fois-là comme pour elle-même. Elle commença à parler d'une voix brisée puis le débit s'accéléra et je devins une auditrice providentielle, attentive et consentante.

La dernière visite que je lui ai rendue, commença-t-elle, m'avait laissé le souvenir d'une douceur presque palpable. Une paix rassurante envahissait la chambre, cernait le lit, me semblait-il, comme une vague lente qui n'aurait plus qu'à le recouvrir. Il était adossé, le torse à demi soulevé, sur des oreillers gonflés recouverts de taies brodées. Il y en avait en nombre suffisant pour prévoir tous les emplois : supporter un bras, soulever les genoux, soutenir un plateau, réchauffer les reins. Les taies étaient festonnées, brodées de minuscules fleurs, d'une toile fine et immaculée. Le pyjama de soie de mon grand-père, sa peau lisse et ivoire, sa chevelure blanche, soyeuse, ses traits fins mais nettement dessinés, cette attitude noble et imposante qu'il gardait même depuis qu'il était alité, m'impressionnaient beaucoup et m'inspiraient un respect où se mêlait une profonde affection. Et je lui étais reconnaissante de conserver intacte, durant cette dernière maladie, l'apparence de sa personnalité. Il était raffiné, capricieux, d'un charme attendrissant. Malgré qu'il eût toutes les particularités propres aux êtres autoritaires et égocentriques, il avait été attentif et affectueux. Il s'était intéressé à moi avec une tendresse et une gratuité qui m'avaient beaucoup aidée à découvrir mes possibilités, à m'aimer assez pour que s'éveillent en moi ces ambitions imprécises, extravagantes de la jeunesse d'où pointent les rêves d'avenir. Il accordait à l'adolescente timide que j'étais, une attention qui m'autorisa à

croire un certain temps que j'étais pour lui, unique et indispensable. Puis un jour, je l'entendis me parler de mes cousines, ses petites-filles aussi, avec un attachement en tous points semblable à celui qu'il me portait. J'en éprouvai subitement une jalousie qui aurait pu facilement détruire cette relation si tendre qui nous unissait. Il s'en aperçut certainement, redoubla de vigilance et en vint à me faire comprendre, grâce à des propos qui semblaient pourtant anodins, que son amour n'était pas une obligation exclusive qu'il aurait contractée envers moi, que ces égards qu'il me portait ne devaient en aucune façon ne servir qu'à alimenter cette complaisance indulgente et orgueilleuse que je semblais éprouver pour moi-même. C'est lui qui m'a appris que les relations ne deviennent profondes et valables que désintéressées, qu'on doit aimer les êtres pour eux-mêmes et non en prévision des retombées qui peuvent nous être profitables. Je lui suis reconnaissante de cet enseignement dont les résultats ne sont pas tous évidents sauf quelques-uns. C'est lui qui réussit à arracher l'adolescente triste que j'étais de la narcissique contemplation d'elle-même. C'est grâce à lui, sans doute, que je commençai à les regarder vivre, ces grands-parents, et que j'en suis venue, avec les années, à ne plus seulement profiter de leur tendresse mais à m'interroger sur ces cinquante années de vie commune qui vient de s'interrompre si péniblement à la mort de mon grand-père.

Consciente, depuis quelque temps déjà, que leurs années étaient comptées, je les voyais régulièrement et beaucoup plus souvent. J'aimais les regarder vivre, m'étonner de l'importance dont ils entouraient leur routine quotidienne. Je m'amusais des manies qu'ils avaient développées avec l'âge. Cette façon immuable qu'ils avaient de poser certains gestes, d'ordonner leur journée, de réagir aux propos l'un de l'autre. J'arrivais quelquefois, à l'improviste, au plus chaud d'une discussion. Ma

grand-mère répondait aux affirmations ou contestait les diktats de mon grand-père avec une pertinence et une vivacité qui me ravissaient mais je savais très bien qu'ils connaissaient la panoplie respective des arguments de chacun et que certaines victoires étaient concédées d'avance. Ils s'affrontaient quelquefois sur des sujets politiques mais la même discussion avec des voisins ou des amis rangeait instantanément ma grand-mère dans le camp de son mari. Elle ne reniait pas ses idées. Elle les taisait momentanément et surenchérisait celles de mon grand-père qui lui semblaient justes avec une attendrissante complicité.

Hélène interrompit subitement ce discours qui l'emportait depuis que j'étais arrivée, devint songeuse un instant puis sourit en disant qu'elle ne pouvait aborder avec autant de certitude le sujet de leurs relations sexuelles.

Je suis convaincue que ma grand-mère a été fidèle sa vie durant, m'assura-t-elle pourtant. La morale religieuse de son époque, sa pudeur naturelle et cette façon intense qu'elle avait de parler des vertus de la fidélité me garantissaient qu'elle les pratiquait avec une rigueur dont elle était moins certaine quand il s'agissait de mon grand-père. Je la revois comme si c'était hier. Ses cheveux gris étaient séparés d'une raie impeccable. Deux bandeaux lisses s'incurvaient à la hauteur des oreilles puis remontaient vers le sommet de sa tête où ils étaient tordus en un minuscule chignon. Ses paupières tombantes donnaient habituellement à son regard doux un accent de mollesse qui disparaissait aussitôt quand elle faisait allusion aux nombreuses absences de mon grand-père. Ou elle l'écoutait me raconter certains incidents de ses voyages en le regardant par moments avec une acuité douloureuse et une interrogation muette qui me rendaient mal à l'aise. Emporté par le plaisir évident qu'il éprouvait à retrouver, sans les dire, certains souvenirs greffés à son

récit, la voix de mon grand-père s'échauffait et son regard s'allumait de lueurs interdites.

Hélène demeura quelques secondes pensive puis avec une prudence amusée ajouta qu'il était peut-être présomptueux de tirer des conclusions hâtives puisque de toute façon elles étaient sans importance. Peut-être aussi que ces hypothèses d'aventures galantes découlent de ma seule imagination, ajouta-t-elle puisqu'il parlait avec la même joie allusive des opéras qu'il avait entendus lors de ses voyages d'affaires. Mais là, dit-elle, à propos de ce goût particulier qu'il avait pour l'opéra, je n'ai plus aucune réticence ni hésitation. Il adorait ce genre de musique. Même que chaque fin de semaine était planifiée en tenant compte de la retransmission en direct, le samedi après-midi, des opéras du Métropolitain de New-York. Je le revois étendu sur le divan en cuir brun du fumoir près du poste de radio, cabinet haut sur pattes, un des premiers à faire son apparition dans ce quartier de la ville que nous habitons. Il écoutait religieusement, les yeux fermés. Je le vis plus d'une fois commencer le geste d'applaudir, participant dans son enthousiasme aux ovations de l'auditoire, retransmises aussi, qui ajoutaient à cette émission une chaleur communicative. Il profitait des intermissions pour aller se verser un verre de scotch et avertir ma grand-mère, quand nous étions là, qu'elle devait continuer à maintenir ce silence qui nous était imposé et qu'il ne pardonnerait aucun éclat de voix.

Quand je constatai que la maladie de mon grand-père était sans rémission, que la mort à chaque jour, inexorablement, avançait d'un pas, qu'elle serait là un de ces prochains matins quand je rentrerais pour ma visite quotidienne, je redoublai de gentillesse et de prévenance, par affection sans doute mais pour m'éviter aussi les remords que j'avais ressentis et qui me poursuivent encore à pro-

pos de certaines négligences dont je me suis accusée après la mort prématurée d'un ami.

Aussi quand j'arrivai ce matin-là, je pressentis en le voyant que cette visite serait la dernière. Il reposait livide, inerte. Sa peau amincie laissait deviner l'arête du nez, les os de sa mâchoire et l'orbite de ses yeux enfoncés s'était teintée de bleu. Il souleva les paupières quand je me penchai vers lui et le regard désespéré qu'il leva vers moi confirma mon intuition : mon grand-père allait mourir. Il ne souffrait pas. Il allait s'éteindre doucement comme une lampe qui manque d'huile. Contrôlant mon angoisse pour ne pas alerter ma grand-mère, je concentrai tous mes efforts à satisfaire ce désir impérieux qui repoussa sur-le-champ cette appréhension douloureuse qui allait m'envahir. Toute ma volonté se concentra sur un unique dessein : comment lui adoucir cette dernière journée. C'est alors que j'eus cette idée qui me sembla sublime. Je me penchai à son oreille : Te plairait-il grand-père d'entendre ton opéra favori ? — Je vis aussitôt dans son regard une lueur subite presque joyeuse qui ne trompait pas. J'allai immédiatement chercher la bande magnétique de l'opéra *Aïda* de Verdi qu'il aimait particulièrement. L'appareil était désuet, son fonctionnement compliqué mais je pensai que rien ne pouvait plus le satisfaire que cet enregistrement qu'il avait fait lui-même, qu'il connaissait par cœur à une nuance près et que certaines intonations du solo « ritorno vincitor » du premier acte le ravissaient singulièrement. J'étais émue de penser qu'il allait peut-être profiter de ce passage prodigieux qui lui exaltait l'âme, comme il disait, pour permettre à cette dernière de s'envoler doucement vers cette éternité à laquelle il croyait. Je lui installai les écouteurs, je vérifiai dans son regard comme sur un indicateur que l'intensité du son était suffisante. Je m'assis quelques secondes pour m'attendrir du spectacle de ce vieillard que j'aimais tant et qui, depuis que je lui avais posé les

écoutateurs, avait baissé les paupières et était d'un calme qui me sembla être du recueillement.

Comme ma grand-mère me reconduisait vers la sortie, je lui recommandai de surveiller l'appareil qui, je m'en souvenais très bien, se détraquait souvent. Elle parut vexée un instant, puis me tapota l'épaule amicalement pour me rassurer en ajoutant, malicieuse, qu'elle n'était pas sénile pour un sou et qu'elle savait très bien suffire aux ratés de l'appareil, voire même recoller la bande quand elle se brisait.

Nous étions maintenant rendues sur la galerie. Elle m'indiqua les rosiers qu'il lui fallait tailler, elle s'informa du magasin où elle pourrait trouver cette chaise longue rembourrée afin qu'elle fut prête pour les premières sorties de mon grand-père au jardin. Je trouvai curieux un instant qu'elle ne pressentit nullement la mort de cet être qui faisait si intensément partie d'elle-même. Comme je l'embrassais, ce qui n'était pas dans nos habitudes, elle ajouta, sous le coup d'une émotion subite que mon grand-père m'aimait beaucoup et que j'étais, sans aucun doute, sa préférée. Je m'en allai bouleversée par la complexité des sentiments que j'éprouvais. J'étais partagée entre le chagrin immense que j'appréhendais et cette joie que je ressentais à l'idée de penser que grâce à moi, mon grand-père ne connaîtrait peut-être pas les affres de l'agonie et que son âme s'envolerait avec accompagnement musical dans l'envol sublime de la fin du troisième acte.

J'étais à peine revenue à la maison que le téléphone sonna. D'une voix blanche, ma grand-mère m'annonçait que mon grand-père venait de mourir. J'accourus aussitôt. Je vis cette pauvre vieille qui allait et venait comme hébétée. Elle me dit d'une voix monocorde, en m'indiquant la chambre d'un geste automatique : Enlève-lui les

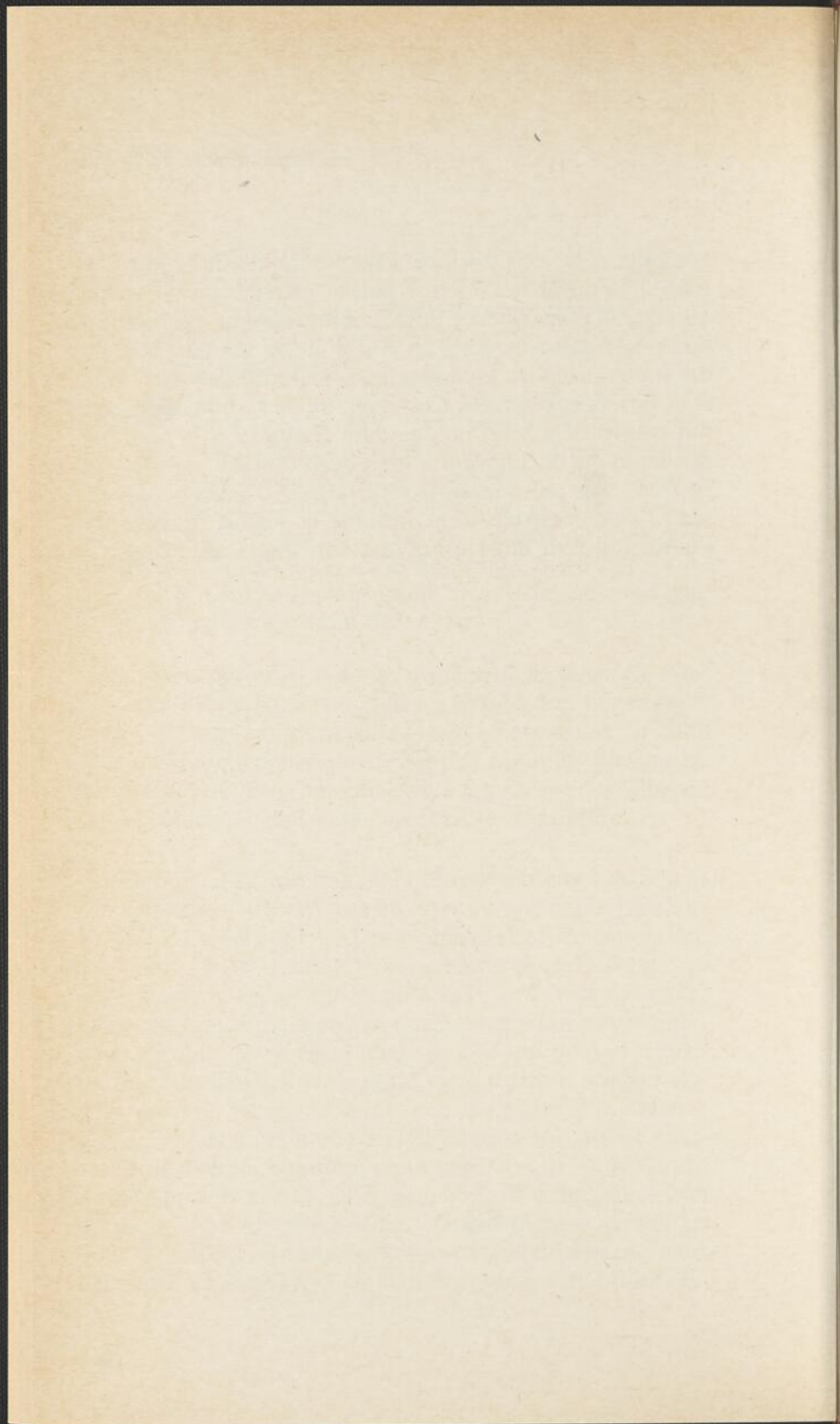
écouteurs et fais disparaître tout cet appareil qui m'a causé beaucoup d'embarras puisque j'ai dû recoller le ruban et le rembobiner. Fais vite, ajouta-t-elle, nous aurons tant à faire afin que tout se passe bien, c'est-à-dire comme il l'aurait aimé.

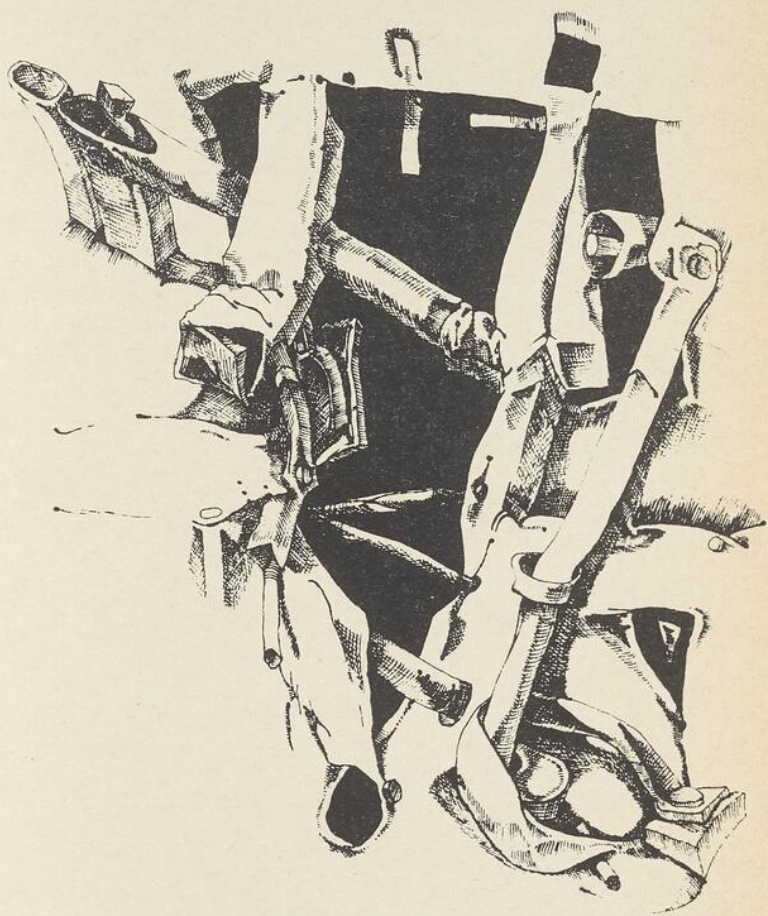
Quand je revins chez moi, après les funérailles, je rangeai précieusement cet enregistrement qui avait maintenant pour moi un caractère sacré qui transcendait la fonction qui lui était normalement dévolue. Cet objet en soi sans importance était pour moi le symbole du prolongement de cet amour que j'avais pour mon grand-père puisque grâce à lui je l'avais, pour ainsi dire, accompagné jusqu'au moment ultime de sa vie.

Pendant plusieurs mois, je m'interdis de penser à cette mort qui m'amputait d'un amour filial qui m'était si précieux. Et puis, aujourd'hui, je me suis ravisée. Si cette musique l'avait accompagné jusqu'à la limite extrême de sa vie, peut-être m'aiderait-elle à apprivoiser ce chagrin qui acceptait si mal cette inexorable séparation.

Hélène se tut, me fixa et je retrouvai dans son regard l'horreur que j'y avais vue en arrivant une heure plus tôt. J'allai m'asseoir sur le divan près d'elle, l'encerclai de mes bras. Elle tremblait pitoyablement puis éclata en sanglots et je la retrouvai telle que je l'avais aperçue ! sous le coup d'une émotion qui me semblait intolérable. Mais en fait, je ne comprends pas ce qui peut te causer un tel tourment ? J'avais parlé avec rudesse afin qu'elle se resaisisse. Et je me levai pour contrôler l'impatience que je sentais monter en moi. Elle arrêta aussitôt de pleurer, puis avec la lassitude de quelqu'un qui décide enfin de passer aux aveux, elle me pointa l'enregistreuse en disant d'une voix désespérée : Grand-mère a recollé un bout du ruban en sens contraire et grand-père est mort dans une atmosphère d'épouvante, entouré de bruits dis-

cordants et de cris affreux. Elle ajouta aussitôt, je n'admets pas qu'un tel hasard puisse arriver, qu'il vienne inverser la conséquence de nos actes, comme ça gratuitement, sadiquement sans qu'il n'y ait de ma part aucune des motivations qu'en donnent les supposés savants. Elle était furieuse, révoltée. Comment un geste bon aussi gratuit peut-il dégénérer en une telle cruauté ? Elle brandissait le poing. Sa chevelure était désordonnée, son regard fiévreux, ses joues mouillées de larmes. J'étais bouleversée. J'eus, l'espace d'un instant, la vision fugitive de l'humanité tout entière bravant son implacable destin.

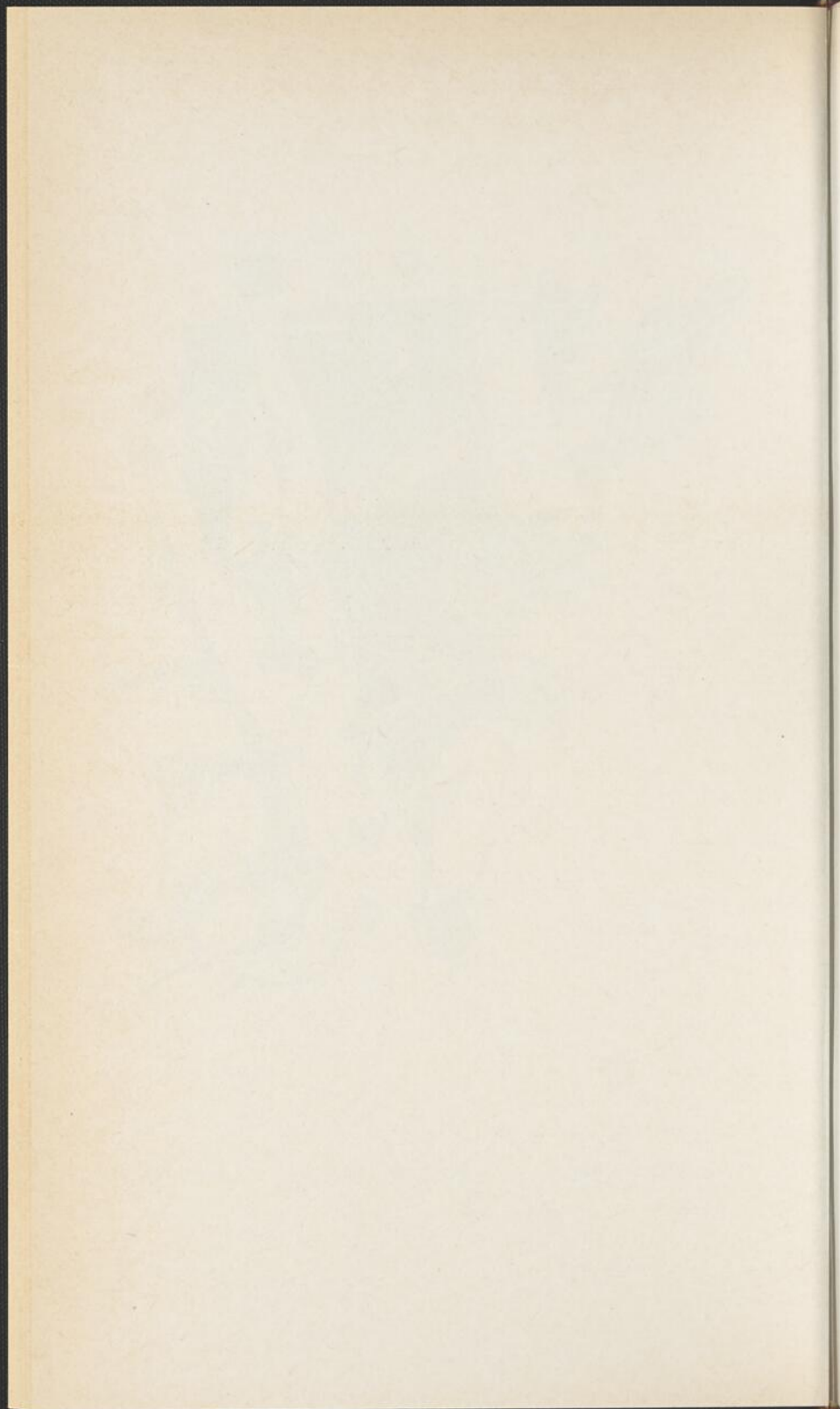




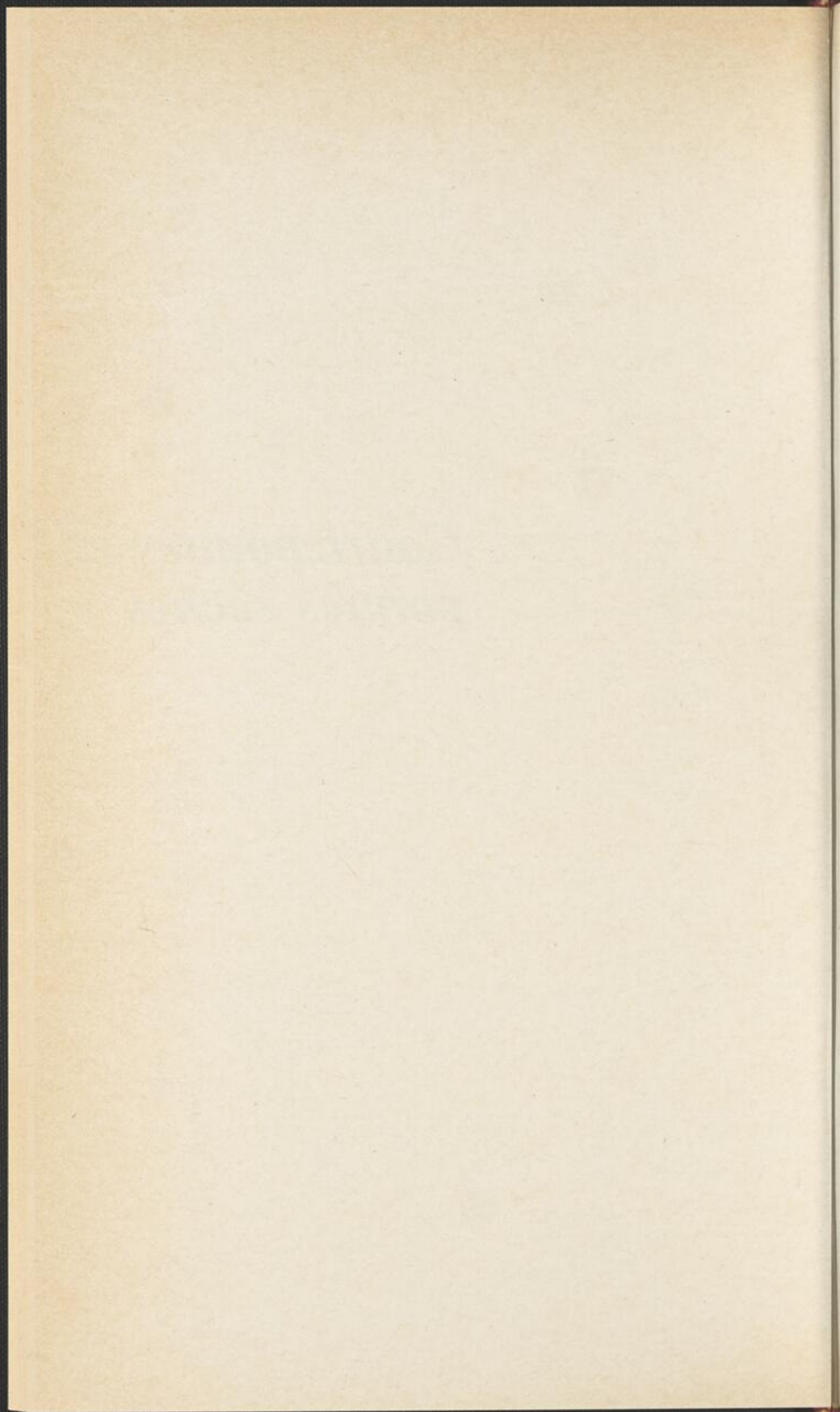
Louis-Pierre Bougie

Dessin sans titre

Encre 1980-81



*Courtepointes et  
pointes sèches*



## **Pas de boss. Preview.**

Pas de boss. C'est le titre du vidéo réalisé cet été par le groupe de travail pour l'autogestion. Au moment où j'écris ces lignes, on en est au montage, il devrait donc être terminé quand vous me lirez. Il s'agit d'un document sur l'autogestion au Québec, ses enjeux, ses spécificités et sur ceux qui la vivent ; sa production a été autogérée par le groupe de travail — dont les membres font tous partie de collectifs autogérés — avec l'aide précieuse de deux stagiaires en communication de l'UQAM.

Autogestion d'un vidéo sur l'autogestion, équation entre la forme et le fond. Cela nous a tous drainé énormément d'énergie (c'était l'été, les vacances...) ce qui fait qu'à l'automne, le groupe va prendre un peu le temps de retomber sur ses pattes, avant d'entreprendre une nouvelle saison d'activités, avec le lancement du vidéo, bien sûr.

Pour vous mettre la puce à l'oreille et l'eau à la bouche, je vous livre quelques préviews après lesquels vous ne pourrez résister... (Le vidéo est en 3/4 de pouces/cou-

leur ; donc il peut être visionné dans tout bon cégep ou dans toute bonne TV-communautaire. Vous n'avez qu'à contacter Daniel Bouchard au Conventum : 284-9352, Yves Thibault au Café Campus : 735-1259 ou Henryka Olek : 272-4238.)

Or donc et sans plus tarder... C'est la crise, dit-on, et elle touche les entreprises autogérées comme les autres. On a beaucoup jaser de productivité, de rentabilité cet été dans les collectifs autogérés.

Ainsi à Composition Solidaire, il a fallu rationaliser le travail et augmenter la productivité. C'était ça, ou augmenter les prix, ce qui revient au suicide, ou augmenter les heures de travail. On a choisi la première solution. Est-ce de l'auto-exploitation ? Pas pour les gens de Composition Solidaire puisqu'ils ont vraiment le contrôle et sur leur travail, et sur son produit.

Au Café Campus, la crise frappe aussi. Il ne s'agit pas tant d'une baisse de clientèle que d'une baisse de la consommation de la clientèle : les gens boivent moins. Cet été il a fallu repenser entièrement l'organisation du travail et les horaires ; il a même fallu mettre à pied 3 travailleurs (sur 60). Cela a entraîné tout un débat collectif sur l'efficacité. Qu'est-ce en effet que l'efficacité dans un groupe autogéré ? Si c'est la même chose que dans l'entreprise « ordinaire », alors il n'y a pas de différence entre l'autogestion et le capitalisme de groupe. Pour la gang du Campus, l'efficacité autogestionnaire comporte deux dimensions principales : l'efficacité au sens habituel PLUS l'implication dans le groupe, au point qu'un travailleur au Café, interviewé pour le vidéo, déclarait « l'autogestion, ça se résume en un mot : l'implication ».

Lors du rendez-vous d'août à la SEAC (Société écologique agro-culturelle de Saint-Lin) et avec la complicité

de la TV-Communautaire de Saint-Jérôme, nous avons organisé une table-ronde sur la prise de décision dans les groupes autogérés. Deux choses ressortaient clairement de cette table-ronde :

- 1) le plus difficile n'est pas de prendre une décision en groupe, mais de la faire respecter, appliquer.
- 2) Plusieurs groupes en sont arrivé spontanément — par essais et erreurs — et indépendamment, à une structure de fonctionnement très semblable : des secteurs autonomes se rencontrent dans un comité de coordination. (Voir à ce sujet l'article sur le Campus dans le volume 5 n° 2 de *Possibles*.)

Bon, je ne suis quand même pas pour tout raconter. Vous verrez bien.

*P.S.* On a appelé ça « Pas de boss » parce que sur la dizaine d'entrevues que nous avons réalisées, 8 personnes ont employé cette expression. Pas de boss, ça veut dire personne pour nous taper sur la tête, le partage de l'exercice du pouvoir, mais surtout un partage des responsabilités, il faut s'impliquer. Cela permet à chacun de faire de nouveaux apprentissages, de se découvrir des talents, des aptitudes qu'il ne se connaissait pas. C'est souvent difficile, mais ça vaut le coup !

Andrée Fortin

## Connaissez-vous...

Connaissez-vous les cas de conscience ? J'en ai des beaux à vous soumettre. Des vieux et des neufs.

Un cas des années 60, par exemple : peut-on vivre pleinement si on ne suit pas ses impulsions ?

Un cas des années 70 : peut-on se sentir réellement vivant si on ne cuit pas son pain ?

Un cas des années 80 : peut-on être en droit d'exister si on n'est pas harnaché à la base ?

Et des cas personnels : peut-on estimer qu'on pense quand on s'aligne sur des modes ? peut-on espérer se dépasser quand on simplifie à l'extrême ? peut-on radicaliser sa position sans devenir intolérant ?

Et surtout : peut-on choisir librement sans que ce soit considéré comme un ego-trip...

Élise Lavoie

## Au juste, de quoi parle-t-on ?\*

Disons-le d'emblée. Je fais partie de cette secte aujourd'hui fort décriée, enviée par les uns, méprisée par les autres, que l'on identifie sous le nom de professeurs. Il m'est même arrivé de commettre récemment, en collaboration, un *Guide culturel du Québec* où, en 536 pages, on recensait, avec une bonne dose de témérité et d'enthousiasme, un certain nombre de réalisations marquantes dans les différents domaines de notre culture. J'avais alors cru, naïvement, que la chose existait. D'autres semblent partager mon avis puisque tout à coup j'ai vu le monde autour de moi se scinder en deux : ceux qui figuraient dans le Guide et ceux qui, à tort ou à raison,

---

\* Texte envoyé au *Devoir* le 20 septembre 1982 et non retenu pour publication. Si nous l'intégrons aux Courtepoinçes, c'est que nous croyons qu'il poursuit le débat sur la culture déjà amorcé par la revue *Possibles*.

en étaient exclus, ces derniers se considérant comme partie intégrante du Québec culturel.

Ceci dit, fidèle à un esprit de recherche que l'on concède parfois aux universitaires, j'accepte de remettre en question le côté sans doute trop affirmatif de mes travaux antérieurs et de retourner au pupitre de l'élève pour essayer de comprendre les enseignements que Lise Bissonnette dispense dans *Le Devoir* depuis quelques semaines. Sa prose mordante, sarcastique, voire impitoyable m'a toujours vivement intéressée. Ma formation-déformation m'ayant amenée jusqu'à maintenant à faire un certain nombre d'explications de texte, on m'excusera de m'attarder une fois de plus à cet exercice qui, s'il n'est pas des plus créateurs, a l'avantage toutefois de permettre un contact déférent et prolongé avec la pensée des maîtres. J'avoue cependant ma perplexité. Au risque de me faire taper sur les doigts et traiter de cancre, je dois dire que je n'arrive pas très bien à saisir de quoi il s'agit. Espérant secrètement que le professeur aura assez de libéralisme pour concevoir que toute question est pertinente, je me hasarde à l'interroger et lui demande poliment le sens de ses propos.

Au juste, de quoi parle-t-on ? Du fait que notre spécificité culturelle est indéfinissable ? Il semble bien que ce soit là le leitmotiv du texte de Lise Bissonnette, qui accuse les uns de se perdre en discussions byzantines (le sexe de la spécificité) ou oiseuses (le style des bungalows de banlieue), les autres de s'en tenir à des descriptions contradictoires (l'esprit sédentaire et le sens de l'aventure), des bredouillements informes ou des points de suspension. Hors les symboles caricaturaux que l'on nous sert dans quelques restaurants typiques (vieux bers, huches à pain, lucarnes et tapis tressés), il n'y a rien qui puisse identifier avec certitude le profil québécois. À l'exception de la langue, dit le premier article. Ce à quoi

le deuxième ajoute l'enracinement. Et tout le reste est littérature. Mais ces deux mamelles de l'identité étant insuffisantes pour justifier la différence culturelle, « à l'aube du vingt-et-unième siècle », Lise Bissonnette en conclut que celle-ci n'existe pas. Ne pouvant construire pierre à pierre, ou pièce sur pièce, la maison de la spécificité, elle préfère dire qu'il s'agit d'une maison de paille et, comme le loup dans le conte, souffler dessus avec allégresse pour mieux s'installer dans l'avenir. N'y a-t-il pas là quelque nostalgie de la solidité ?

Mais peut-être me trompé-je ! Les propos agoniques de Lise Bissonnette viseraient surtout l'utilisation politique du concept de spécificité. Négligeant quelque peu l'élève Dumont, élève récalcitrant qui ose contester sa note, elle s'en prend, dans son deuxième article, à la « souveraineté culturelle » des Lalonde et Bourassa, pour la mettre nez à nez avec l'attention soutenue dont bénéficie en ce moment la culture sous le régime Lévesque. Attention encore insuffisante puisqu'il y a dans ce domaine un sérieux rattrapage à effectuer. Il m'apparaît facile, cependant, de lier les interventions culturelles québécoises à quelque dirigisme folklorique, comme il est de bon ton de le faire dans plusieurs milieux. L'affaire des Herbes Rouges n'arrange pas les choses. Ces « marginaux inclassables », comme on les appelle, étaient jusqu'à présent fort déceimment subventionnés à la fois par le MAC et le Conseil des arts. Leur exclusion récente — et, souhaitons-le, temporaire — du programme du MAC semble donner raison à ceux qui croient que la modernité loge à Ottawa et le patrimoine à Québec. Mais si le MAC et les Herbes Rouges sont actuellement en mauvaise posture, c'est que précisément un souci de dépolitiser l'attribution des subventions a fait en sorte que, depuis quelque temps, les jurys de pairs (et non de fonctionnaires) soient décisionnels. Ceux-ci peuvent se tromper, et parfois même incohérer. Au départ, ils ne sont pas orientés.

Je sais pertinemment, pour avoir participé à des comités et jurys aux deux instances gouvernementales, que le dirigisme n'est pas toujours là où on pense.

D'autre part, si on est tous d'accord pour jeter les hauts-cris face à l'ingérence politique dans les domaines de la culture, prétendre que les créateurs puissent « s'en tirer » et produire sans l'aide de l'État ne relève-t-il pas de la pure fantaisie ? La situation est des plus inconfortables, puisqu'il s'agit de réclamer d'une main ce que de l'autre, on préférerait ignorer pour sauvegarder cette sorte d'intransigeance critique absolue qui stigmatise l'attitude de l'artiste et de l'intellectuel face au Pouvoir.

Ce qui me semble toutefois ressortir du dyptique de Lise Bissonnette, c'est une question jamais posée, sinon peut être écartée ironiquement dans le premier article, à savoir si la notion de culture existe et ce qu'elle recouvre. Réfutant le ministre français de la Culture Jacques Lang qui, citant Roland Giguère sans le savoir, se dit « ministre des affaires intérieures », puis se moquant de l'« atmosphère » et des « valeurs », elle se garde bien de préciser, autrement que par la négative, sa pensée sur le sujet. La culture serait-elle autre chose qu'un prétexte à dissertation scolaire (comme la langue au temps des cours classiques) ou qu'une division commode pour les sections du *Devoir* du samedi ? Si je cherche dans les discours de Lise Bissonnette ce qui pourrait en constituer les composantes, je ne trouve rien d'autre que la langue, en tout premier lieu, puis l'enracinement, en creux, faute de mieux. Qui dit enracinement dit histoire, tradition. Des autres éléments qui, dans ce contexte ou ailleurs, pourraient servir de balises à l'identification de présence ou non-présence d'une identité culturelle, elle se garde bien de dire mot. Doit-on en conclure que toute culture est indéfinissable ? Ou indéfinissable en dehors de ces

repères traditionnels que sont la langue et l'histoire ? Il y a là de quoi s'étonner.

Un coup d'oeil rapide à une autre page du *Devoir* m'apprend qu'au nombre des nouvelles chroniques de la saison, nous verrons apparaître celle de « culture populaire et spiritualité ». Sans douter de l'intérêt d'une telle rubrique, je ne peux m'empêcher de songer qu'en ajoutant cet élément aux deux autres déjà énoncés par Lise Bissonnette, on n'est pas bien loin de la triade séculaire — langue, enracinement, religion — que Groulx lui-même n'aurait pas désavouée. Ne serait-il pas temps que *Le Devoir* élargisse sa conception de la culture ?

Lise Gauvin

Ont collaboré à ce numéro :

*Léon Bernier*, sociologue à l'emploi de l'IQRC ;  
*Francine Couture*, professeure, département d'Histoire de  
l'art, UQAM ;  
*Madeleine Ferron*, écrivaine ;  
*Michèle Lalonde*, écrivaine ;  
*Suzanne Lemerise*, professeure, département d'Arts plasti-  
ques, UQAM ;  
*Isabelle Perreault*, sociologue à l'emploi de l'IQRC ;  
*Susy Turcotte*, écrivaine ;  
*Yolande Villemaire*, écrivaine et professeure ;

Pour l'illustration,

Louis-Pierre Bougie. Né en 1946, Louis-Pierre Bougie est dessinateur et graveur. De nombreux stages l'ont mené à séjourner en France, en Pologne, en Suède, au Portugal. D'abord fortement marqué par l'esprit de surréalistes, tels Magritte, Dali, à la fin des années 60, il se dirige maintenant vers un art plus réduit dans ses références à la réalité extérieure, plus concentré dans la description de figures et de fragments. Vit à Montréal.

# Le Québec en revues

CAHIERS-COPIE ZERO-DÉRIVES-ÉCRITURE FRANÇAISE DANS  
LE MONDE-FOCUS-LA GRANDE RÉPLIQUE-LES HERBES ROU  
GES-IMAGINE-INTERVENTION-JEU-LETTRES QUÉBÉCOISES  
LE MAGAZINE OVO-LA NOUVELLE DANNE DU JOUR-PARA  
CHUTE-PARIURE-POSSIBLES-SOLARIS-SPIRALE-LE TEMPS P  
OU-VIE DES ARTS-CAHIERS-COPIE ZERO-DÉRIVES-ÉCRITURE  
FRANÇAISE DANS LE MONDE-FOCUS-LA GRANDE RÉPLIQUE  
LES HERBES ROUGES-IMAGINE-INTERVENTION-JEU-LETTRE  
S QUÉBÉCOISES-LE MAGAZINE OVO-LA NOUVELLE DANNE  
DU JOUR-PARACHUTE-PARIURE-POSSIBLES-SOLARIS-SP  
IRALE-LE TEMPS POU-VIE DES ARTS-CAHIERS-COPIE ZERO-  
DÉRIVES-ÉCRITURE FRANÇAISE DANS LE MONDE-FOCUS-  
LA GRANDE RÉPLIQUE-LES HERBES ROUGES-IMAGINE-  
INTERVENTION-JEU-LETTRES QUÉBÉCOISES



Pour une information complète  
sur l'art, la culture et la société  
pour connaître les nouvelles  
tendances créatrices,  
ici et ailleurs  
il faut lire les revues  
culturelles québécoises!

Pour recevoir gratuitement  
notre répertoire:

Association des éditeurs de périodiques  
culturels québécois (AEPQO)  
C.P. 786, succ. Place d'Armes  
Montréal H2Y 3J2

ou téléphonez-nous:  
(514) 523-7724

# autogestions

Revue trimestrielle - 15<sup>e</sup> année - nouvelle série

numéro spécial



## Un travail sans emploi.

La société duale en question

Un bilan critique des mouvements  
alternatifs français et allemands.

Textes de I. Granstedt, A. Gorz, Y. Friedman,  
F. Partant, E. Eppler, J. Huber, etc.

N° 8/9 printemps 1982, 250 pages, 55 F

Avez-vous vu passer la gauche ?

N° 10 - été 1982, 35 F

Demande d'abonnement  
et de numéros à adresser  
aux Editions Privat  
14, rue des Arts  
31000 Toulouse

Abonnements  
(4 n°/an) :

	Individuel	Institution
France	120 F	145 F
Étranger	130 F	170 F

Vente au numéro en librairie.

Abonnez-vous à POSSIBLES  
Dans les prochains numéros :  
Comment réaliser l'indépendance ?  
L'amour

---

### Bulletin d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

Ville.....Code postal.....

Province.....

Occupation.....

Téléphone.....

ci-joint un chèque.....mandat-poste.....au montant de.....

- Abonnement d'un an (quatre numéros) : \$15.00
- Abonnement de deux ans (huit numéros) : \$30.00
- Abonnement institutionnel : \$25.00
- Abonnement de soutien : \$25.00
- Abonnement étranger : \$30.00

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

---

Dépôt légal Bibliothèque Nationale du Québec  
D775 027

Dépôt légal Bibliothèque Nationale du Canada

Les articles parus dans la revue *Possibles* sont répertoriés dans  
RADAR (Répertoire analytique des articles de revues).

ISSN : 0703-7139

La revue *Possibles* est membre de l'Association des éditeurs de  
périodiques culturels québécois (AEPCQ).

Boîte postale 114, Succursale Côte-des-Neiges,  
Montréal, Québec

## ENCORE DISPONIBLES

### Volume 1

numéro 1 :

Spécial Tricofil ; Alfred de Vigny et le Québec ; Sciences sociales et pouvoir ; poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin 110 p. \$3.00

numéro 2 :

Possibles Santé : Question nationale ; poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante ; Campagne électorale vue par Gérald Godin 154 p. \$3.00

numéros 3/4 :

Les Amérindiens : politique et dépossession ; De l'artisanat comme instrument de conquête ; Sur le renouveau de la musique traditionnelle 249 p. \$5.00

### Volume 2

numéro 1 :

Fer et titane : un mythe et des poussières ; Nouvelles perspectives du roman québécois ; La sociologie : nouvelle conception du social ; nouvelle de Jacques Brossard 142 p. \$3.00

numéros 2/3 :

Spécial Bas du fleuve — Gaspésie ; le pouvoir régional ; poème de Françoise Bujold 240 p. \$6.00

numéro 4 :

Spécial Mouvements sociaux ; les syndicats ; Coopératisme et autogestion ; contribution d'Alexis Lefrançois 151 p. \$4.00

### Volume 3

numéro 1 :

Spécial : la ville en question ; à qui appartient Montréal ; poèmes de Pierre Nepveu 179 p. \$4.95

numéro 2 :

L'éclatement idéologique ; débattre, bâtir et rêver ; La poésie, les poètes et les possibles (enquête) ; Paul Chamberland : La dégradation de la vie 159 p. \$3.95

numéros 3/4 :

Possibles spécial éducation ; Sur les chemins de l'autogestion : Le J.A.L. ; poèmes de François Charron et Robert Laplante 292 p. \$5.95

### Volume 4

numéro 1 :

Des femmes et des luttes 207 p. \$4.00

numéro 2 :

Projets du pays qui vient 158 p. \$4.95

numéros 3/4 :

Faire l'autogestion : Réalités et défis ; Poèmes de Gaston Miron 284 p. \$5.95

**Volume 5**

numéro 1 :  
Qui a peur du peuple acadien ? 182 p. \$4.95

numéro 2 :  
Élection 81 : question au P.Q.  
Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir  
Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt 157 p. \$4.95

numéros 3/4 :  
Les nouvelles stratégies culturelles :  
témoignages, régions, autogestion ;  
Manifeste pour les femmes 328 p. \$6.95

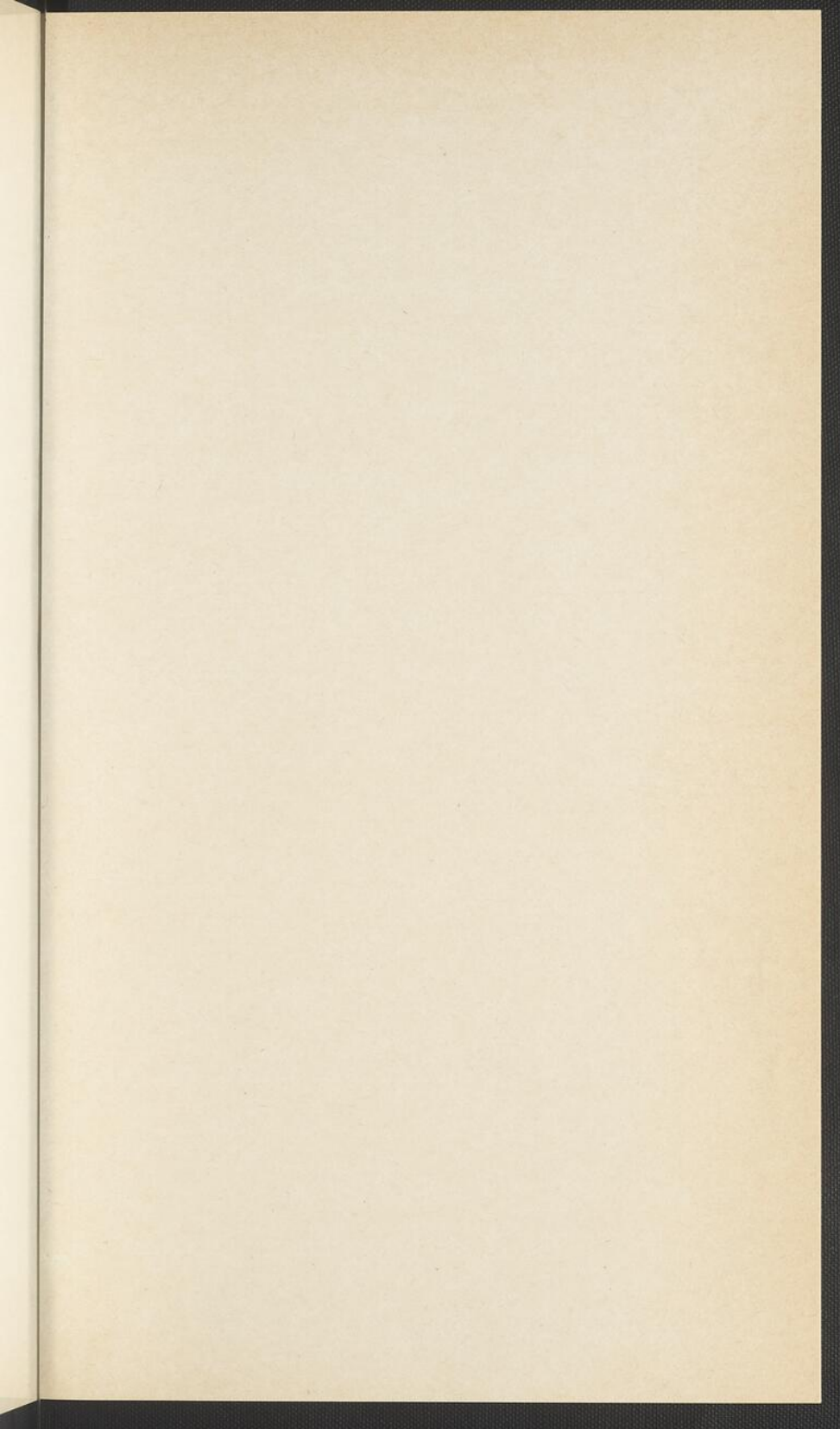
**Volume 6**

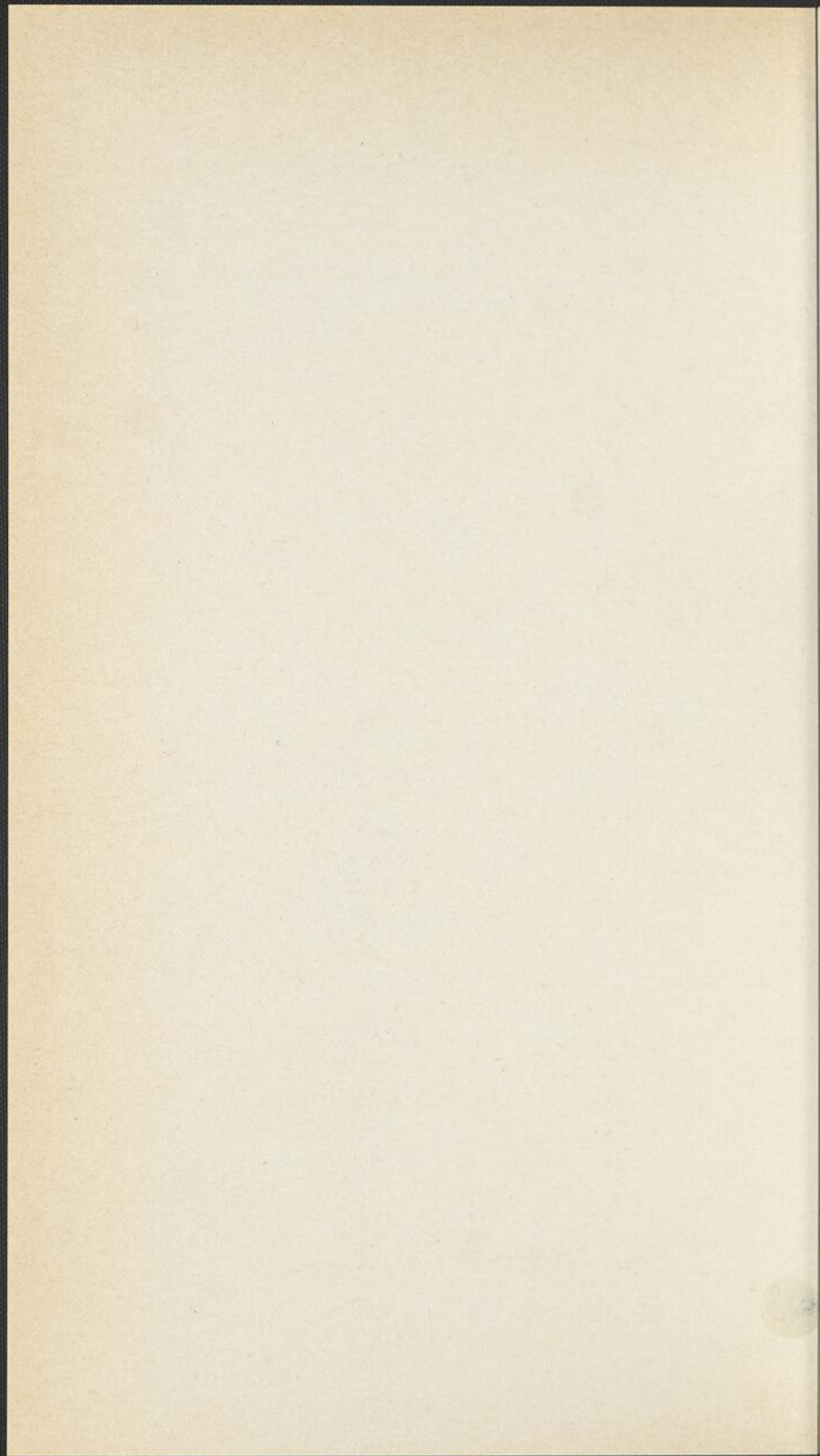
numéro 1 :  
Cinq ans déjà...  
Le risque de continuer  
L'autogestion quotidienne  
Poèmes inédits de Marie Uguay 177 p. \$4.95

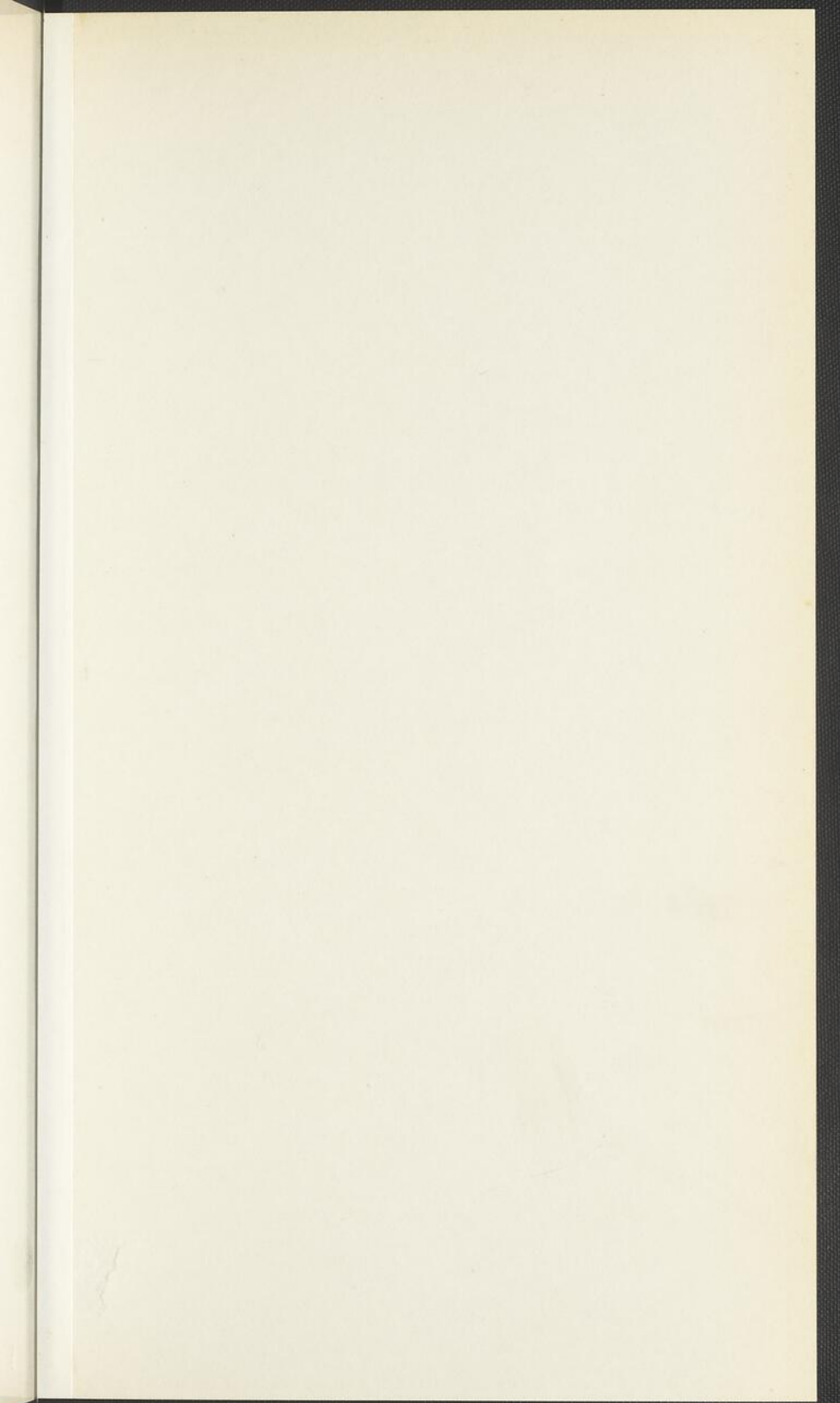
numéro 2 :  
Abitibi  
La voie du Nord  
Café Campus  
Pierre Perrault : Éloge de l'échec 195 p. \$4.95

numéros 3/4  
La crise... dit-on  
Un « écomusé »  
en Haute-Beauce  
Jacques Brault : leçons de solitude 274 p. \$ 5,95

NOM.....  
Adresse.....  
Ville.....  
Veuillez me faire parvenir le(s) numéro(s) suivant(s) :  
.....  
Ci-joint un chèque.....mandat-poste.....  
au montant de \$.....







## DANS CE NUMÉRO

<p>Éditorial Les territoires de l'art ..... 7</p> <p>La culture face au pouvoir <i>Jean Paquin</i> ..... 17</p> <p>L'art des femmes : « La partie n'est pas encore gagnée ! » <i>France Couture et Suzanne Lemerise</i> ..... 29</p> <p>Table ronde : Régionalisme/internationalisme : un rapport de forces ? <i>Pierre Granche Michèle Lalonde Marcel Saint-Pierre Yolande Villemaire</i> ..... 45</p> <p>Le management des cultures <i>Roger Lenoir</i> ..... 79</p> <p>Document : Manifeste pour un cinéma vraiment national par <i>François Brault</i> ..... 83</p> <p>L'art une « science » de l'homme <i>Léon Bernier et Isabelle Perreault</i> ..... 99</p> <p>Roussil en question(s) <i>Marcel Fournier</i> ..... 109</p>	<p>Mémoire sans cloison <i>Susy Turcotte</i> ..... 127</p> <p><b>SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION</b></p> <p>Reboiser pour qui ? <i>Robert Laplante</i> ..... 139</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Quand Big brother devenu punk nous envoie sa musique <i>Jean-Pierre Dupuis</i> ..... 149</p> <p>Speak white E.T. <i>Yolande Villemaire</i> ..... 161</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>Les scientifiques et la politique <i>Marcel Fournier</i> ..... 165</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>L'humour noir de la vie <i>Madeleine Ferron</i> ..... 185</p> <p><b>COURTES POINTES ET POINTES SÈCHES</b> ..... 199</p> <p><b>ICONOGRAPHIE :</b></p> <p>Louis-Pierre Bougie</p>
---	---

