

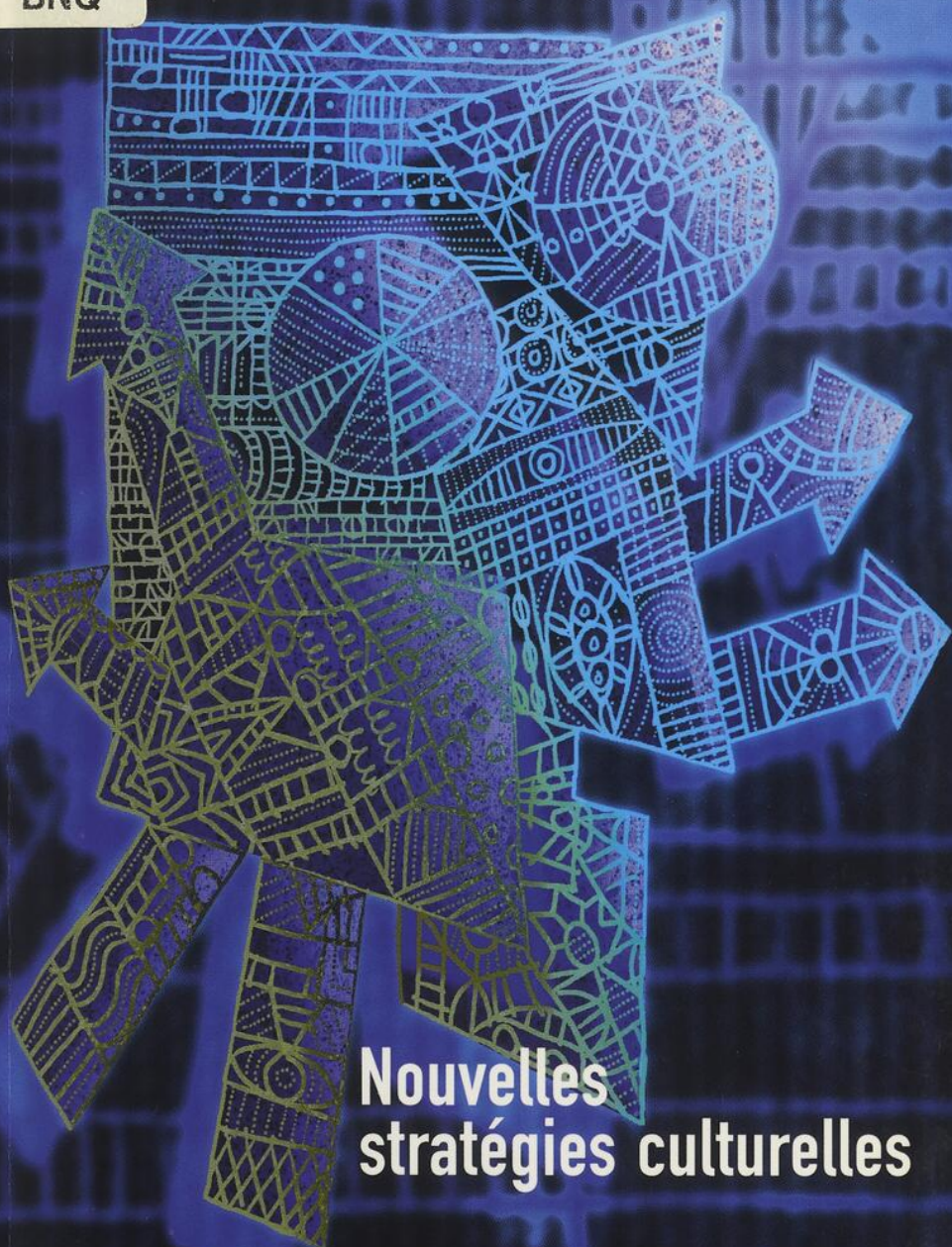
PER

p-285

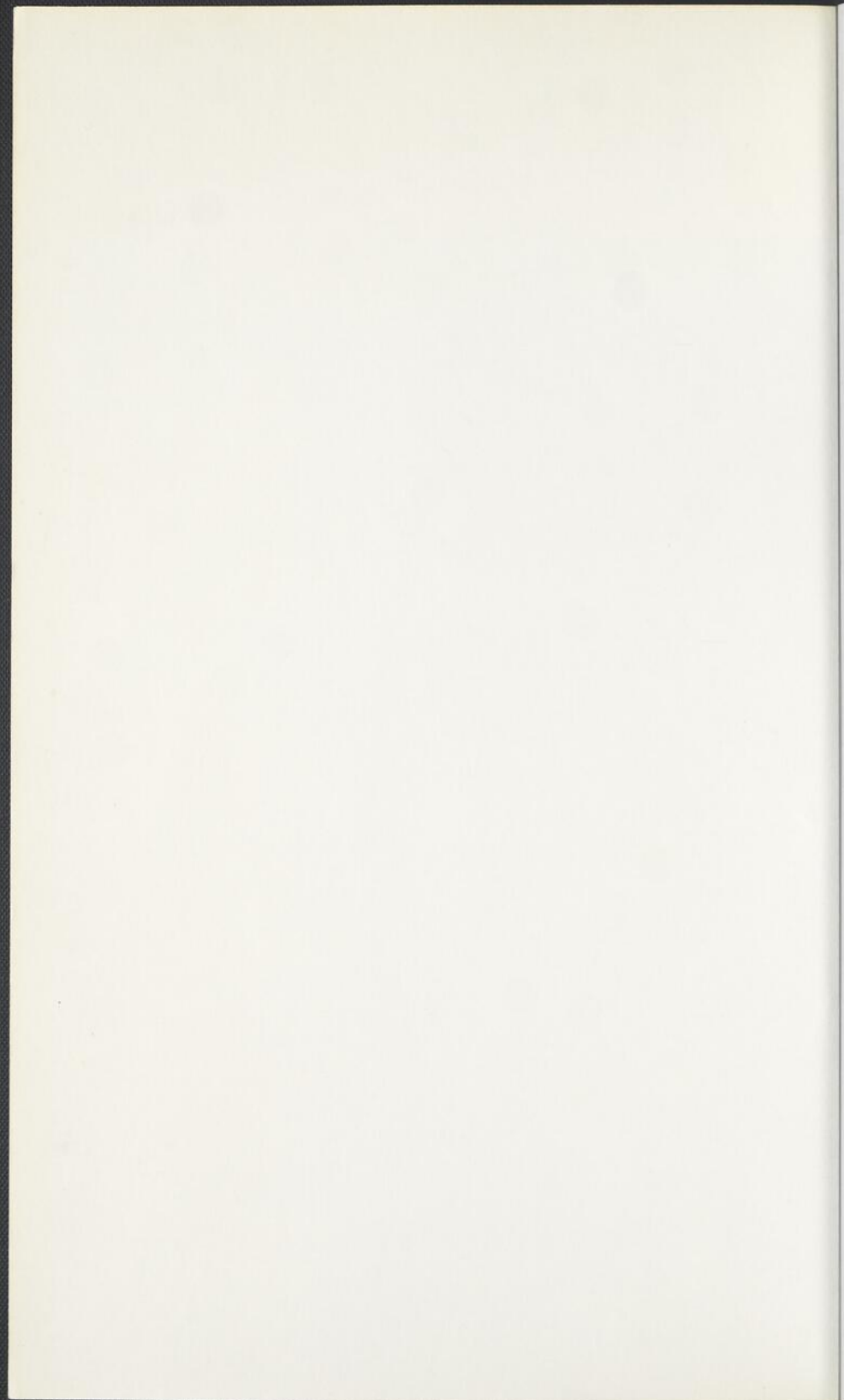
BNQ

possibles

VOLUME 23. NUMÉRO 4. AUTOMNE 1999



**Nouvelles
stratégies culturelles**



possibles

VOLUME 23, NUMÉRO 4, AUTOMNE 1999

Nouvelles stratégies culturelles

possibles

C.P. 114, SUCC. CÔTE-DES-NEIGES, MONTRÉAL (QUÉBEC) H3S 2S4
TÉLÉPHONE : (514) 529-1316

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Fontan, Gabriel Gagnon,
Patrice LeBlanc, Jacqueline Mathieu,
†Gaston Miron, Jean Paquin,
Jacques Pelletier, †Marcel Rioux,
Raymonde Savard, Amine Tehami,
André Thibault

COLLABORATEURS(TRICES)

Rose-Marie Arbour, Yvan Comeau,
Francine Couture, Marcel Fournier,
Lise Gauvin, Roland Giguère,
Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob,
Suzanne Martin, Marcel Sévigny

RÉVISION DES TEXTES ET SecrÉTARIAT

Micheline Dussault

RESPONSABLE DU NUMÉRO

Jean Paquin

La revue POSSIBLES est membre de la SODEP (courriel : sodep@sympatico.ca ;
site Web : <http://www3.sympatico.ca/sodep>) et ses articles sont répertoriés dans Repère.
Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés.

POSSIBLES est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Ce numéro : 8 \$. La revue ne perçoit pas la TPS ni la TVQ.



PRODUCTION : Intersigne ILLUSTRATION DE LA PAGE COUVERTURE : Normand Cousineau
CONCEPTION GRAPHIQUE : Diane Héroux RÉALISATION GRAPHIQUE : Arabelle S. Grondin
IMPRESSION : AGMV Marquis inc. DISTRIBUTION : Diffusion Dimedia inc.
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Québec : D775 027
DÉPÔT LÉGAL Bibliothèque nationale du Canada : ISSN : 0703-7139
© 1999 Revue POSSIBLES, Montréal

ÉDITORIAL	5
ESSAIS ET ANALYSES	
Pratiques culturelles : rupture ou renouvellement?	13
Gilles Pronovost	
Diffuser pour exister	26
Robert Bronsard	
Centralisation, décentralisation et concurrence déloyale en région(s)	40
Richard Poulin	
Tous nos chemins mènent à Pointe-Saint-Charles	54
Normand Desjardins et Myriam Grondin	
La diffusion culturelle auprès du jeune public	69
Claude Morissette	
Savoir-faire et faire savoir : le centre d'artistes autogéré	78
Édith Martin	
Le public artistique, une œuvre de création	94
Léon Bernier	
La diffusion du théâtre au Québec, un double défi	103
Dominique Violette	

Par venir : le sujet artiste et l'idée de stratégie culturelle 112

Louise Prescott

Œuvre d'art et commerce : une réflexion 122

Pierre Cartier

IMAGE

Prolifical Space – Espace proliférique 135

Louise Prescott

POÉSIE ET FICTION

**L'instant chorégraphique
précédé de Hong-Kong Airport 138**

Textes scéniques de Michel Forgues

DOCUMENT

Le collège de masse : de la crise au renouvellement 183

Denis Veillette

Diffusion et stratégies culturelles : une action multiforme

Depuis une dizaine d'années, la problématique entourant la diffusion et les stratégies culturelles s'est considérablement élargie et complexifiée. Parallèlement aux politiques de l'État, largement dominées aujourd'hui par des impératifs d'«industrialisation» culturelle, se profilent et se déploient d'autres types d'action centrés sur des aspirations disciplinaires, identitaires et/ou alternatives dont les initiatives locales de développement artistique, les projets liés à l'interculturalisme et les programmes culturels scolaires. À cette diversification se rajoute un nombre grandissant d'acteurs culturels parmi les producteurs, diffuseurs, artistes, sociologues, intervenants sociaux, animateurs culturels, enseignants. L'action culturelle est désormais multiforme et elle se conjugue autant avec l'économie sociale et l'économie dite classique qu'avec les nouveaux moyens électroniques de diffusion. C'est pourquoi nous pouvons parler de nouvelles stratégies culturelles. Celles-ci se croisent, s'adaptent ou se différencient selon les intérêts particuliers des observateurs et les praticiens de la sphère culturelle. Les approches et les finalités sont plurielles tout comme la réalité sociale et artistique elle-même.

C'est dans cet esprit que la revue POSSIBLES a préparé ce numéro. Nous avons fait appel tant à des théoriciens et à des chercheurs qu'à des gens de «terrain» largement impliqués dans des activités quotidiennes de développement culturel: responsables d'organismes, agents culturels et artistes. Témoignages, analyses, prospectives: voilà en résumé l'essentiel du contenu de ce numéro marqué par une volonté de dresser un portrait des stratégies actuellement expérimentées et de dégager diverses réflexions présentement évoquées par le milieu.

Si l'interdépendance des acteurs culturels et des moyens utilisés influencent les types d'intervention en cours, certaines préoccupations seront jugées prioritaires par ces mêmes acteurs selon la place qu'ils occupent dans le champ de la diffusion et de la recherche. Elles se regroupent en cinq grands axes: la diversification des pratiques de consommation liée, entre autres, aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, les problématiques régionales, la question du public, les modes d'intervention culturelle en milieu urbain et l'artiste comme sujet créateur. Voyons brièvement ce qu'en disent nos collaborateurs et collaboratrices.

Concernant le premier axe, Gilles Pronovost souligne l'importance des facteurs intergénérationnels dans le renouvellement des pratiques culturelles. Selon cet auteur, nous vivons actuellement un moment de rupture face à la culture traditionnelle et son mode de consommation, de telle sorte qu'il n'est plus possible de restreindre l'étude des pratiques culturelles à la seule présence des gens dans des lieux ou des établissements artistiques. Tout comme la jeunesse a une plus grande familiarité avec les nouvelles technologies, les médias modernes de communication seront appelés à jouer un rôle des plus déterminant sur le plan du renouveau culturel.

Pour ce qui est des problématiques régionales, Robert Bronsard met en relief la dichotomie entre Montréal et les régions au sujet de la diffusion de la chanson d'expression française menacée par la forte domination anglo-américaine dans le contexte de la *global culture*. L'auteur postule la nécessité d'aménager des structures permettant la diversité des genres musicaux et la mise en valeur de l'usage du français dans l'expression des musiques du monde, principalement dans la métropole. Quant à Richard Poulin, il interroge le sens et la légitimité des pratiques culturelles en région par rapport à celles des grands centres urbains et de leurs environs. S'appuyant principalement sur la situation de l'Outaouais, il démontre en quoi les politiques culturelles du gouvernement s'élaborent souvent au désavantage des régions. Chiffres à l'appui, il analyse l'impact de l'érosion des subventions directes aux artistes et aux organismes régionaux et prône une répartition plus équitable des fonds destinés à l'art.

Autre question: celle de l'engagement local. Myriam Grondin et Normand Desjardins signent un texte décrivant leur implication dans le développement culturel du quartier ouvrier de Pointe-Saint-Charles. Pour eux, l'essor de la participation et de l'éveil à l'art passe obligatoirement par un engagement au sein de la communauté. Leur action s'imbrique et s'échafaude à l'intérieur des paramètres historiques, démographiques et sociologiques de leur milieu. Dans le même sens, Claude Morissette fait état de l'expérience du comité culturel L'enfant et les arts, dans les quartiers Villeray, Saint-Michel et Parc-Extension. Il situe l'importance d'une action locale concertée dans le développement du public scolaire. Pour cet agent culturel, l'acquisition par la jeunesse d'une culture de l'art se pose d'une façon urgente compte tenu de l'accroissement de la pauvreté dans le tissu social urbain montréalais.

Le souci d'accroître le public des arts demeure une préoccupation constante des diffuseurs, y compris ceux qui sont issus des communautés artistiques. C'est pourquoi Édith Martin, tout en retraçant l'histoire et l'apport des centres d'artistes autogérés dans l'itinéraire professionnel des créateurs en arts visuels, insiste sur l'importance d'élargir la visibilité et l'enracinement de l'art contemporain auprès du public notamment par le renforcement de l'éducation. Dans le même ordre d'idées Dominique Violette, directrice générale du Conseil québécois du théâtre, salue avec satisfaction la signature d'un protocole de développement culturel entre le ministère de l'Éducation et celui de la Culture et des Communications. Son texte traite à la fois du poids artistique de l'expérience théâtrale et de sa rencontre avec le public. C'est dans une voie similaire que Léon Bernier développe la question du public des arts comme œuvre de création. Dans le but de raffermir la valeur de l'acte artistique, il fait état de différentes initiatives des créateurs dans la conquête et la reconstruction de publics, par exemple par la mise sur pied de visites d'ateliers ou par la participation à des répétitions d'œuvres chorégraphiques en cours de création. Selon cet auteur, nous participerions à un nouveau processus où l'artiste s'engage de plus en plus dans des relations d'échange avec la société dans le but explicite de mieux faire comprendre le sens et la portée de sa démarche.

Ce numéro aurait été incomplet sans les exposés des créateurs eux-mêmes. Louise Prescott, artiste en arts visuels et Pierre Cartier, musicien, réaffirment l'exigence du travail de création comme condition déterminante de l'aventure culturelle. Pour eux, la projection de l'œuvre dans la société ne peut se réaliser au détriment de la liberté de création et de la nécessité du dépassement. Elle ne peut non plus s'assujettir aveuglément à la seule logique de l'offre et du commerce. C'est pourquoi l'art devrait être principalement l'accomplissement d'une recherche, d'une exploration en

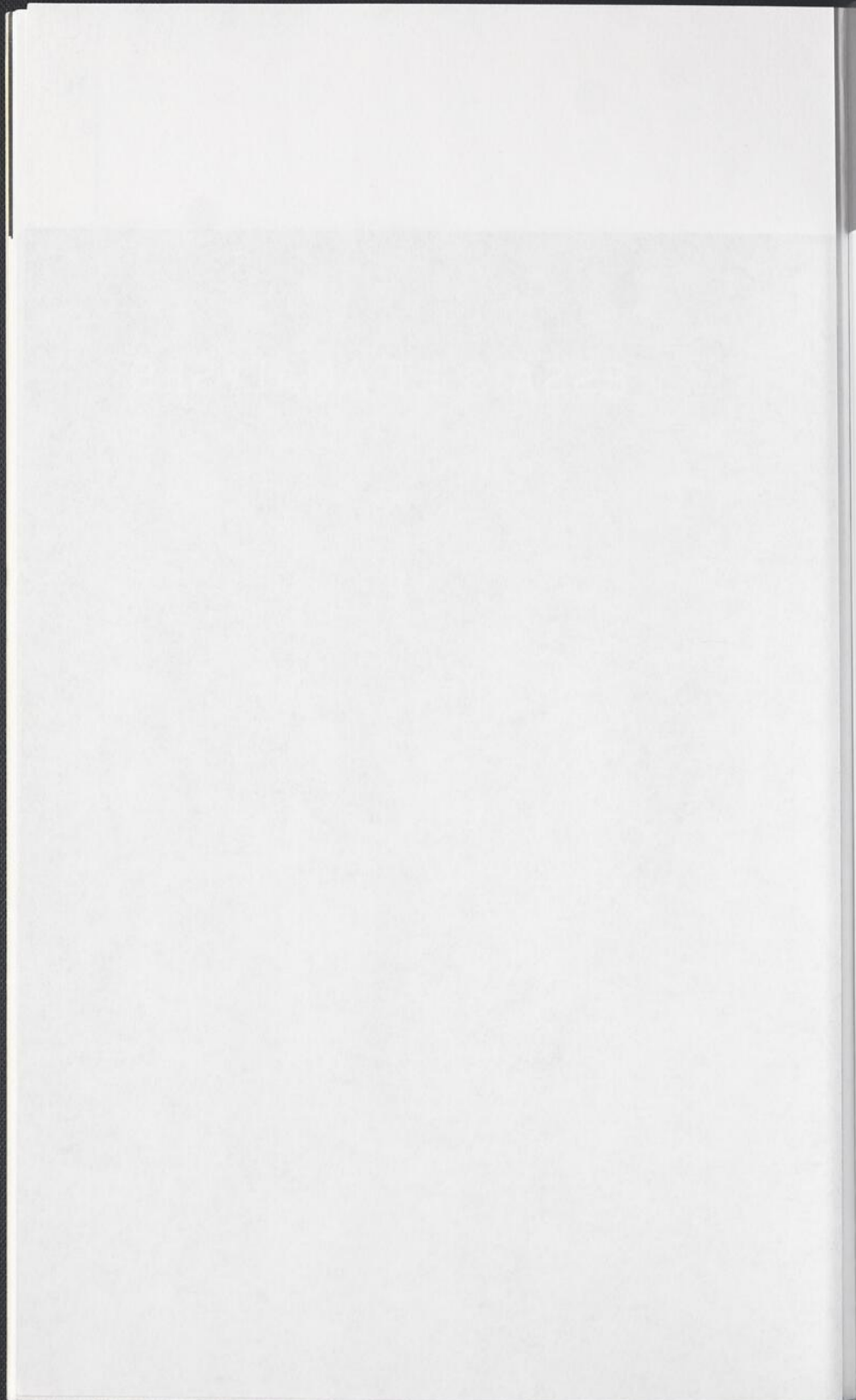
dehors de toute contingence ou contrainte initiale. La reconnaissance, si elle doit avoir lieu, s'obtient après coup.

Ce numéro de la revue POSSIBLES se veut une contribution à l'étude des questions culturelles. Dans ce sens, il se situe dans le prolongement des différents colloques ou forums qui ont eu lieu cette année notamment à l'ACFAS, aux Journées de la culture et dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Les nombreux débats et discussions entourant la diffusion culturelle prouvent son importance dans la définition des sociétés, y compris la nôtre. C'est pourquoi nous vous invitons à en découvrir les enjeux et les pratiques récentes.

JEAN PAQUIN

POUR LE COMITÉ DE RÉDACTION

ESSAIS ET ANALYSES



Pratiques culturelles : rupture ou renouvellement ?¹

PAR GILLES PRONOVOST

En suivant à la trace les cohortes et les générations, on constate assez nettement, dans les pays occidentaux, un certain mouvement d'intensification et de diversification de la participation culturelle, tout particulièrement dans les décennies de 1970 et de 1980². Un tel mouvement est en grande partie le fait de la population née après la guerre, pour ce qui est de la fréquentation des établissements culturels, et des catégories plus âgées pour ce qui est des habitudes de lecture.

De manière plus générale, ceux qui étaient âgés de 35 à 54 ans, dans les décennies de 1970 et 1980 ont constitué les deux

1. Ce texte est une version modifiée et mise à jour de notre texte « Les transformations des pratiques culturelles : une perspective intergénérationnelle », dans François Colbert (sous la direction de), *Les Organisations culturelles de l'avenir*, actes du colloque tenu à l'École des HEC, les 7-8 novembre 1997, Montréal, École des Hautes Études commerciales, 1998, p. 187-202.
2. Gilles Pronovost, 1997 ; *Arts Participation in America: 1982-1992*, Washington, D.C., National Endowment for the Arts, Research Division #27, oct. 1993, 58 p. ; Conseil de l'Europe, *Participation à la vie culturelle en Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, sept. 1993, 213 p.

principales générations qui ont marqué l'évolution et les transformations des pratiques culturelles au Québec et sans doute en Occident.

Le modèle dominant de référence culturelle chez les « baby-boomers »

Dans le premier cas, la « révolution culturelle » qu'a connue le Québec, en même temps que la Révolution tranquille, est en large partie imputable à la génération des nouveau-nés de l'après-guerre, cette classe d'âge médian, qui approchait la trentaine au début des années 70 et qui approche maintenant la cinquantaine : fortement scolarisée, économiquement à l'aise, culturellement active, politiquement aux commandes de l'État. C'est à cette génération que l'on doit en large partie le mouvement d'intensification et de diversification des pratiques culturelles que nous avons retracé à partir des enquêtes déjà citées.

Un effet de période a très certainement joué en faveur de cette génération que nous appelons « la classe des parvenus »³, puisque la conjoncture économique a contribué à favoriser encore davantage cette génération qui a bénéficié des fruits de la révolution dite tranquille, contrairement par exemple à ceux qui sont parvenus à la retraite au début des années 70, dont l'histoire économique passée n'avait pas été aussi favorable.

Aux États-Unis, les études de cohortes menées pour le compte du National Endowment for the Arts mettent en lumière les mêmes tendances de participation culturelle dans la cohorte

3. « La formation de l'identité sociale à travers les générations », dans *Les Identités*, (sous la direction de Jacques Hamel et Yvon Thériault), Montréal, Les Éditions du Méridien, 1994, p. 117-134. Voir également : « Temps sociaux, générations et cycles de vie », dans Florence Piron, et Daniel Arseneault (éd.), *Constructions sociales du temps*, Québec, Éd. du Septentrion, 1996, p. 171-190.

des personnes nées entre 1948 et 1967 : celles-ci se sont massivement portées vers des pratiques de *culture savante* (musées et galeries d'art), au détriment de pratiques de plus en plus populaires, tel le jazz⁴.

En France, par ailleurs, Olivier Donnat décrit minutieusement «la place et les fonctions de la culture consacrée». Ainsi, les Français âgés de plus de 45 ans expriment ce qu'il appelle «une structure ultra-classique» du capital informationnel. Ceux qu'il appelle encore «les classiques», «se caractérisent par leur goût du conformisme, leur rejet des artistes "provocateurs" et par certaines dispositions intellectuelles»⁵.

De manière plus générale, il est donc fort possible que la génération des nouveau-nés de l'après-guerre ait ainsi constitué l'acteur culturel central qui est parvenu, pour un temps, à définir les normes de goûts, essentiellement en référence à la culture classique traditionnelle. Une telle génération, portée, rappelons-le, par un essor économique sans précédent, a modelé le système scolaire à son image, valorisé et fréquenté les institutions culturelles classiques (musées, théâtres, tout particulièrement) et s'est attendue à ce que l'on marche sur ses traces.

Nouvelle fracture ou renouvellement ?

Le sondage de 1994 du ministère de la Culture et des Communications laisse assez clairement entrevoir que cette cohorte, que nous venons de qualifier de «classe des parvenus» a probablement terminé son cycle de dominance culturelle. Elle est entrée dans une certaine phase de repli, à l'instar d'ailleurs des nouveaux retraités.

4. *Arts Participation in America: 1982-1992*.

5. Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La découverte, 1994, p. 82 et 95.

On peut le voir sur au moins deux plans fondamentaux. L'enquête française toute récente renvoie sans l'ombre d'un doute au même phénomène⁶.

Sur le plan des habitudes de lecture, les données les plus récentes indiquent un renversement remarquable. Pris globalement, les taux de lecture des journaux, des magazines et des livres continuent de s'accroître. En schématisant beaucoup, ce que l'on constate, c'est que la hausse de lecture des journaux et magazines est surtout le fait de groupes plus jeunes, essentiellement ceux entre 18 et 34 ans, tandis que la hausse de lecture des livres est attribuable aux groupes plus âgés, essentiellement les 45-54 ans.

Par delà les taux de lecture, on peut noter des différences probablement assez fondamentales quant aux choix de ce qu'on lit. Ainsi on s'alimente davantage en romans et ouvrages généraux chez les plus de 45-50 ans, et en informations ponctuelles, sur l'actualité, les vedettes et les nouveautés culturelles chez les plus jeunes. Dans la lignée de ce qui précède, on pourrait presque dire que les personnes autour de la cinquantaine ou plus font preuve d'un certain classicisme dans leurs pratiques de lecture, alors que les générations plus jeunes sont plus portées vers des médias, sinon nouveaux, du moins au goût du jour, tels les magazines en tout genre.

Le rapport au livre et à la lecture s'est cependant modifié: le livre et le magazine s'insèrent dans des processus d'échange sinon de sociabilité, comme il en est du disque, de la vidéocassette et plus généralement des habitudes d'écoute de la musique; on déserte quelque peu les bibliothèques publiques au profit d'une

6. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, La Documentation française, 1998.

fréquentation accrue des librairies commerciales. Le livre renvoie assez nettement à une pratique « ludique », le magazine à une pratique d'information. Ainsi, la principale raison invoquée pour lire un magazine est la recherche d'information ; tous les groupes d'âge expriment la même tendance, dans des proportions souvent identiques compte tenu des marges d'erreur. Quant à la lecture de livres, la raison principale est la détente, le plaisir de lire, et encore une fois cette tendance transcende les catégories d'âge.

Sur ce plan des habitudes de lecture, on peut ainsi souligner que les générations plus jeunes ont repris certes les pratiques valorisées par les « baby-boomers » mais en ont modifié certains paramètres, dont le choix de ce qui est lu et la signification de ce choix.

Sur le plan des pratiques culturelles, on peut sans doute parler, à l'instar d'Olivier Donnat, d'un renouvellement des pratiques culturelles imputable en grande partie à la génération née autour des années soixante-dix, les moins de 35 ans d'aujourd'hui. On le voit par l'abandon de certaines pratiques culturelles classiques et l'essor de pratiques culturelles « modernes » : nouveaux genres de musique, nouveaux types de spectacles. En fait, l'étude française citée n'hésite pas à parler d'une « fracture entre la population des moins de 35 ans et celle des plus de 45 ans »⁷. On peut donner ici l'exemple des choix musicaux.

Sur le plan de l'écoute de la musique, la saturation est atteinte depuis longtemps, car au-delà de 80 % de la population québécoise déclare écouter régulièrement de la musique. Ce sont essentiellement les personnes âgées de 24 ans et moins qui ont accru leur taux d'écoute sur une décennie (de 10 points) au point

7. O. Donnat, *idem*, p. 126.

qu'à peu près tous les jeunes de 15-17 ans écoutent de la musique. Les cohortes de 25 ans et plus n'ont fait que maintenir leur taux d'écoute.

L'achat de disques ou de cassettes a augmenté grâce aux habitudes d'achat des 18-24 ans. Il y a d'une part une importance accrue sinon une omniprésence de la musique dans la vie quotidienne, et d'autre part une diversification des sources d'écoute puisque l'on se procure davantage de disques et de cassettes et que l'on sait par ailleurs que la moitié des ménages possède maintenant un lecteur de disques compacts. Encore une fois, ce sont les jeunes qui ont le plus clairement inséré de telles pratiques musicales dans leur vie quotidienne; par un effet d'entraînement les autres générations ont emboîté le pas.

Des derniers sondages menés au Québec, il est ainsi clair que si les préférences pour la musique classique se maintiennent, on assiste très clairement à une grande diversification des goûts, où musique rock et musique populaire se disputent la palme. Les habitudes de consommation musicale vont dans le même sens: ce sont les «jeunes» de moins de 35 ans qui ont donné et donnent encore le ton, sans jeux de mots, qui entraînent dans leur sillage les pratiques musicales des plus âgés.

Résumant les grandes tendances de la dernière enquête réalisée en France en 1997, Olivier Donnat écrit:

La plupart des mutations observées en 1989 et confirmées en 1997 ont été portées en priorité par les jeunes, qu'il s'agisse de l'émergence des nouveaux usages de la télévision, liés à la généralisation de la télécommande et du magnétoscope, de la massification

de l'écoute fréquente de « musiques actuelles », des transformations des rapports au livre et à la lecture ou de l'essor des pratiques en amateur⁸.

Notons au passage que le même phénomène s'observe par rapport aux représentations du loisir moderne. On demande au loisir un prérequis de mérite chez les plus âgés, alors que les jeunes le considèrent comme un droit acquis, sans lien avec le travail. En d'autres termes, le « loisir » fait partie intégrante de la conception de la culture et des modes de vie, chez les personnes de moins de 40 ans, alors qu'il doit être mérité, « gagné » chez les plus âgés⁹.

Entre les générations se dessinent donc déjà des clivages importants : la cohorte qui a marqué la révolution culturelle du Québec à partir des années soixante-dix – les nouveau-nés de l'après-guerre – se manifeste encore sur le plan des habitudes de lecture de livres et de la fréquentation des musées, mais elle a déjà amorcé un mouvement de diminution de sa fréquentation de l'ensemble des établissements culturels et des spectacles ; il est fort plausible qu'elle ait suivi les mouvements de consommation de disques et cassettes, incitée en cela par l'importance de la culture musicale chez les jeunes. Quant aux jeunes, ils ont davantage diversifié leurs pratiques culturelles et musicales, ils ont également intensifié leurs habitudes de lecture et leur fréquentation d'établissements culturels et ont même donné le ton à leurs aînés pour ce qui est de l'intensification de la consommation de disques et cassettes et de la fréquentation du cinéma.

Olivier Donnat n'hésite pas à parler de « recul absolu de la culture consacrée chez les moins de 35 ans et surtout chez les

8. *Idem*, p. 309.

9. Liliane Voyé *et al*, *Belges, heureux et satisfaits. Les valeurs des Belges dans les années 90*, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. 39-140.

adolescents»¹⁰. Des pans entiers de la culture scolaire ne se transmettent plus. À l'exception de la lecture de livres, les générations plus âgées pour leur part, manifestent un certain mouvement de repli. Par ailleurs, on ne peut nier la diversité du «capital informationnel» chez les jeunes, de même que leur très grande familiarité avec les nouvelles technologies de l'information. Des études que j'ai menées sur ce thème, on peut conclure que ce sont très souvent les jeunes qui transmettent à leurs parents le savoir technique et scientifique nécessaire à l'utilisation des nouvelles technologies !

De manière plus générale, on assiste soit à un mouvement de rupture par rapport à la culture classique traditionnelle, soit à un renouvellement culturel important qui est le fait des jeunes générations. Nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ? Déficit de connaissances ? Montée de l'éclectisme ?

Je suis personnellement enclin à parler non pas de «rupture», mais de renouvellement culturel. Car parler de rupture reviendrait en partie à établir le modèle de référence des «baby-boomers» comme une norme. D'autre part, en insistant plutôt sur le processus de renouvellement des pratiques culturelles, on met à jour le rôle fondamental des diverses générations dans les changements culturels et dans certaines pratiques quotidiennes.

Poursuivant dans la même veine que la citation précédente, Donnât ajoute :

Toutes ces évolutions ont été le plus souvent perçues, au moment de leur apparition, comme des phénomènes propres à la «culture jeune», comme si elles devaient rester sans conséquence sur le

10. O. Donnât, *Les Français face à la culture*, *idem*, p. 138.

comportement ultérieur des générations concernées. Le temps nous a appris qu'il s'agissait, en réalité, dans la plupart des cas, de phénomènes générationnels.¹¹

Le rôle des médias

Les médias modernes de communication ont joué et jouent encore un rôle fondamental sur le plan de ce renouvellement culturel. C'est un truisme de le dire. Au moins deux aspects méritent ici d'être signalés.

a) En premier lieu, comme plusieurs études permettent de l'étayer, il n'est plus possible de restreindre l'étude des pratiques culturelles à la seule présence des personnes dans des lieux ou des établissements culturels. Les travaux actuels permettent de conclure en effet que la participation culturelle est encore plus importante grâce aux technologies de l'information et de la communication. L'exemple de l'enquête américaine de 1992 est significatif : l'auditoire de la musique classique, du jazz, de pièces de théâtre est généralement deux fois plus important devant la télévision qu'en salle de spectacles¹² ! On peut en dire autant du cinéma : le public des salles de cinéma connaît soit une certaine augmentation, soit une relative stabilité, selon les pays, mais le nombre de films que l'on regarde n'en continue pas moins d'augmenter à cause notamment des chaînes spécialisées de télévision, de la diffusion de films à la télévision traditionnelle et de la location de vidéocassettes.

Et que dire de l'accès aux bibliothèques, aux images et au son par Internet ? Que dire de la popularité de certains sites scientifiques sur Internet, par exemple celui de la NASA ? On oublie trop souvent que si la fréquentation des bibliothèques publiques a

11. O. Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, op. cit., p. 309.

12. Arts Participation in America: 1982-1992.

connu un léger recul au Québec en particulier, il est fort probable que le jour où celles-ci seront pleinement informatisées et mises sur le réseau Internet, on devra évaluer autrement l'accès à la culture...

En d'autres termes, les médias contribuent indéniablement à amplifier de manière importante l'accès aux produits culturels, ce qui entraîne un élargissement réel du public de la culture. Les données des sondages établissent bien ce véritable doublement des taux de participation culturelle grâce aux médias et soulèvent la question certainement fondamentale en ce qui a trait à la «démocratie culturelle», celle de la diversification des rapports à la culture.

b) En second lieu, les industries culturelles ont modifié de manière fondamentale les processus de légitimation culturelle. Ne s'appuyant pas nécessairement sur les canons classiques du bon goût, les médias ont introduit leur propre système de reconnaissance culturelle. Ils ont offert aux consommateurs des vedettes, des artistes, des spectacles hors des chemins de la culture consacrée. Les obstacles classiques que sont le niveau d'éducation et le revenu, les réseaux d'information spécialisés, les barrières de classe ne jouent plus nécessairement. La télévision tout particulièrement a servi de tremplin aux valeurs de la culture populaire. Comme l'écrit Olivier Donnat, «l'économie médiatico-publicitaire a en quelque sorte créé un système concurrent de distinction qui, en retour, a modifié les rapports à la culture consacrée, notamment des jeunes générations»¹³. Encore ici, ce sont les jeunes générations qui sont les plus ouvertes et les plus en demande de produits culturels par télévision, spectacle populaire ou Internet interposés.

Par ailleurs, on doit parler de pratiques médiatiques complémentaires plutôt qu'opposées. Par exemple, au Québec, le fait

13. O. Donnat, *Les Français face à la culture*, *idem*, p. 146.

d'être abonné au câble ou à la télévision à péage n'est pas relié de manière significative à une hausse ou à une baisse de la fréquentation des salles de cinéma; à l'inverse, cependant, les propriétaires de magnéto-scope vont un peu plus souvent au cinéma. À ce sujet, l'enquête du ministère de la Culture et des Communications menée en 1994 apporte un éclairage intéressant. En comparant les taux de lecture de ceux qui possèdent un micro-ordinateur par rapport à ceux qui n'en possèdent pas, on constate que les premiers lisent bien davantage que les seconds. La conclusion est nette: que l'on soit abonné au câble ou que l'on ait accès à l'auto-rou-te de l'information, cette situation, loin de provoquer une baisse des pratiques culturelles, et au premier chef des habitudes de lecture, produit plutôt l'effet contraire!

Les données américaines les plus récentes vont dans le même sens. On s'est beaucoup interrogé sur l'influence de l'utilisation du réseau Internet sur les pratiques de lecture, voire sur la consommation de la télévision. Une enquête menée en 1995 auprès d'un échantillon représentatif d'Américains âgés de 18 ans et plus a permis d'établir que «les nouvelles technologies sont associées non pas à une diminution mais à un accroissement des autres médias»¹⁴. Le phénomène est particulièrement notable dans le cas de la consommation des médias écrits. L'intensité de l'utilisation des nouvelles technologies de communication accompagne une intensification des habitudes de lecture des médias traditionnels. D'autre part, on a observé une corrélation négative par rapport à l'écoute de la télévision. L'étude en conclut que «de manière générale, les usagers des nouvelles technologies sont plus enclins à se porter vers les médias traditionnels, particulièrement le livre»¹⁵.

14. John Robinson et Geoffrey Godbey, *Time for Life: The Surprising Ways Americans Use Their Time*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, p. 160.

15. *Ibid.*, p. 164.

Et pourquoi accède-t-on au réseau Internet? L'enquête du BSQ/CEFRIO de 1996 indique que «on utilise l'inforoute d'abord pour sa culture personnelle (31,9 %), pour des raisons professionnelles (28,7 %) ou pour le divertissement (26,0 %)»¹⁶. On aura noté les analogies avec les motivations à la pratique de la lecture.

En ce sens, il est également probable que le livre et le magazine, tout particulièrement, s'insèrent dans des pratiques d'information et même d'autoformation de manière complémentaire aux nouveaux médias électroniques, au premier chef Internet. La complémentarité est double: sur le plan du contenu, sur le plan des motivations.

* * *

La plupart des analystes s'entendent pour évoquer des transformations considérables dans l'évolution des pratiques culturelles en Occident. L'une des conclusions à en tirer a trait à la diversification et à l'intensification générales des pratiques culturelles. Un tel mouvement d'ensemble ne doit cependant pas masquer les profondes différences, de nature démographique, socioéconomique et culturelle, ainsi que les intenses rapports intergénérationnels en jeu.

Si, dans certains champs de pratiques, les écarts habituels se sont légèrement rétrécis, notamment dans la fréquentation des musées, les habitudes de lecture et l'écoute musicale, le champ culturel en général demeure profondément stratifié selon les indicateurs classiques que sont le revenu, l'emploi et la scolarité. À

16. BSQ/CEFRIO (Centre d'études francophones pour la recherche en informatisation des organisations), *Informatisation des ménages québécois et accès à l'autoroute de l'information*, Québec, Bureau de la statistique du Québec, Québec et CEFRIO, p. 37.

titre d'exemple, Robinson et Godbey (1997) soulignent qu'environ la moitié de la variance dans les rapports de complémentarité entre l'utilisation des NTIC et celle des médias traditionnels s'explique par le statut socioéconomique.

Quant aux rapports intergénérationnels, ils constituent sans doute l'un des plus importants facteurs de renouvellement des pratiques culturelles. Comme l'indiquent les analyses précédentes, il semble que l'on soit en présence de deux vecteurs majeurs : on constate d'une part, un certain classicisme des goûts que véhiculent les premières générations nées après la guerre, culture de génération, culture de classe qui a véritablement modelé l'identité culturelle en Occident pour quelques décennies. D'autre part, la génération de la décennie de 1970, tout particulièrement, sans s'inscrire vraiment en faux contre les modèles culturels classiques, a plutôt tourné son attention vers des pratiques musicales intenses et très diversifiées, des pratiques multimédias dont elle s'est nourrie, des choix artistiques différents, au point que peu à peu, une nouvelle culture plus éclectique prend place, sans oublier une très grande familiarité avec les nouvelles technologies de l'information. Deux grands univers culturels coexistent, sans vraiment s'affronter.

Diffuser pour exister

PAR ROBERT BRONSARD

Politologue de formation, auteur-compositeur par besoin d'expression, sans doute, je me suis intéressé aux conditions de diffusion et d'épanouissement de la chanson d'expression française au Québec. Déjà, le rapport final du Groupe de travail sur la chanson québécoise¹, déposé à l'automne 1998, a révélé l'ampleur du défi qu'affronte la diffusion de la chanson d'expression française. Ce rapport offrait également à la Société pour le développement des entreprises culturelles (SODEC) des orientations pour guider son action quant à l'appui qu'elle devait apporter à l'industrie du disque et du spectacle. Cependant, au-delà de cette stratégie «industrielle», on a pu observer que, pour les membres du Groupe de travail, dans le dossier de la chanson, un dossier politique beaucoup plus sensible était en jeu, celui de l'identité québécoise. Or, sur ce thème, finalement rien n'a été écrit. Le présent article voudrait essayer de combler cette lacune.

1. *Puisque dans ce pays la parole est musique...* «Proposition d'une stratégie pour le développement de la chanson québécoise», rapport final du Groupe de travail sur la chanson au Québec, ministère de la Culture et des Communications du Québec, octobre 1998.

Distinguons tout d'abord entre stratégie de diffusion et stratégie de marketing. Le marketing est à la diffusion ce qu'un Serbe ou un Hutu sont à l'espèce humaine, c'est-à-dire des cas particuliers. Le marketing fait la promotion d'un produit spécifique, alors que la diffusion concerne le soutien et la promotion apportés à la nature du produit lui-même. En regard de notre propos, disons que le marketing s'occupe d'un artiste, alors que la diffusion concerne *la* chanson. Compte tenu de cette distinction et de l'importance que la chanson occupe dans la préservation d'un paysage sonore francophone au Québec, la réflexion sur les stratégies de diffusion est finalement devenue une réflexion sur la préservation du fait francophone en Amérique du Nord.

La situation actuelle

Pour une présentation succincte de la situation actuelle de la chanson, appuyons-nous sur une étude justement produite dans le cadre des travaux du Groupe de travail sur la chanson. Cette étude, intitulée *La chanson québécoise d'expression francophone, le paysage sonore en 1998*², est une réalisation d'Alain Brunet, chroniqueur culturel à *La Presse* et éminent observateur de la scène musicale québécoise.

Le tableau qu'il nous brosse n'a rien de particulièrement réjouissant. Sur le plan mondial, la chanson serait «en perte de vitesse»³. Il y aurait une standardisation de la musique pop occidentale et la généralisation de cette *global culture* se ferait sous l'égide du bloc anglo-américain. Sur le plan local, la tendance à la standardisation, accentuée par la crise de 1990-1991, nous aurait fait passer à côté du pluralisme culturel. Mais, il se créerait ainsi

2. Alain Brunet, *La Chanson québécoise d'expression francophone, le paysage sonore en 1998*, Société de développement des entreprises culturelles (SODEC), 1998.

3. On peut penser que c'est là un signe de la perte d'influence des mots au profit des rythmes et de la technique.

une culture de rechange où l'anglais est très présent, ce qui accentuerait le clivage culturel entre Montréal et le reste du Québec. Alors, que faire?

Dans son étude, Brunet mentionne certaines pistes. Par exemple, sur le plan artistique, il recommande la rencontre entre les créateurs techno et les paroliers. Sur le plan commercial, il recommande de maintenir la présence d'une radio spécialisée dans le genre *crossover*⁴ et de créer un réseau se spécialisant dans la diversité locale et internationale. Enfin, sur le plan politique, rien de moins que l'invention d'un autre multiculturalisme s'avérerait nécessaire afin d'accroître la force d'attraction de la société francophone.

Face à «l'accélération des échanges culturels à l'échelle internationale, à la multiethnicité des zones urbaines des pays riches et à la mondialisation des économies»⁵, il faut d'urgence favoriser la diversification, le pluralisme et la multiplication de l'offre. Il faut favoriser «l'aménagement de structures permettant la diversité de genres musicaux et de cultures dans le creuset francophone québécois [...]. Il s'agit là d'un des facteurs déterminants de la relance de notre chanson.»⁶ «Bien évidemment, poursuit Brunet, les difficultés d'une société francophone d'Amérique pour parvenir à imaginer et à créer un *autre* multiculturalisme (forcément plus original que l'anglo-américain ou l'anglo-canadien) sont innombrables, le défi est d'autant plus immense. Mais il demeure une des conditions de survie et d'émancipation du fait français en milieu montréalais.»⁷

4. Brunet, *op.cit.*, p. 15: «L'expression désigne tout type de production artistique qui contient suffisamment de références connues du grand public pour qu'elle obtienne un réel impact de masse.»

5. Brunet, *op.cit.*, p. 6.

6. *Idem*, p. 16.

7. *Ibidem*, p. 126.

La situation de Montréal

Le groupe Noir Silence est l'un des cinq plus gros vendeurs de disques au Québec depuis le début de 1996. Or, le premier disque de la formation beauceronne s'est vendu principalement en dehors de Montréal et de Québec. « Dans une proportion d'au moins 75 % », croit Martyne Prévost, manager du groupe et propriétaire de l'étiquette qui l'endosse (MPL). Ce qui renforce l'idée des deux Québec: un « régional », plus proche de ses racines culturelles, et un autre essentiellement urbain, plus « planétaire » et... moins soucieux de l'avenir du français.⁸

Cet autre Québec, essentiellement, c'est l'île de Montréal. Les rapports économiques entre Montréal et le reste du Québec ont, d'ailleurs, fait l'objet d'une étude révélatrice. Les données analysées par l'auteur l'amènent à constater « l'opposition qui se manifeste entre la métropole montréalaise et les autres régions. En effet, les établissements montréalais, globalement, sont davantage tournés vers l'extérieur du Québec que ceux des autres régions, alors que les établissements non métropolitains apparaissent, par contraste, comme mieux intégrés à l'économie du Québec. »⁹ Également :

La moindre intégration des établissements montréalais à l'ensemble de l'économie québécoise s'accompagne d'un *déficit de réciprocité* dans les liens qui se nouent entre les agents localisés à Montréal et ceux des autres régions du Québec. Les premiers entretiennent des relations généralement faibles avec les seconds ; à l'inverse, les agents des régions non montréalaises ont des liens relativement intenses avec leurs partenaires montréalais.¹⁰

8. *Ibidem*, p. 81.

9. Serge Côté, « Hétérogénéité de l'espace économique québécois », *Possibles*, vol. 23, n° 1, hiver 1999, p. 56-74.

10. *Idem*, p. 65.

Enfin, l'analyse a permis de signaler «l'existence d'une relation privilégiée avec des partenaires canadiens dans le cas des établissements montréalais d'une part et, d'autre part, une association plus développée avec des partenaires des États-Unis et du reste du monde dans le cas des établissements non métropolitains»¹¹.

Si, sur le plan économique, Montréal n'est pas la capitale qu'elle pourrait être, si Montréal ne s'impose pas comme intermédiaire nécessaire dans le processus de continentalisation de l'économie américaine, on peut croire que le phénomène de différenciation de Montréal va se poursuivre. En effet, à cette situation d'une métropole qui n'est pas solidement ancrée dans le terroir économique du Québec s'ajoute le fait que la ville est habitée par deux communautés, chacune possédant sa langue et ses références.

Pour Brunet, «Montréal est une ville authentiquement bilingue quoi qu'on en pense politiquement»¹². Le démographe Marc Termote semble nuancer cette affirmation lorsqu'il soutient que si vous êtes un immigrant non francophone et «si vous habitez la ville [de Montréal], vous avez autant de chances de passer à l'anglais qu'au français; si vous habitez en dehors de la ville de Montréal [mais sur le territoire de la CUM], vous avez deux chances sur trois de parler anglais»¹³. Autrement dit, si Montréal peut être qualifié de bilingue, ce n'est pas nécessairement le cas de ses habitants.

Cette vision représentant une métropole divisée est également commentée par Jocelyn Létourneau, professeur à l'Université

11. *Ibidem*, p. 70.

12. Brunet, *op.cit.*, p. 35.

13. Cité par Jean Chartier, «Le français n'est parlé que dans 44,8 % des foyers de la CUM, hormis Montréal», *Le Devoir*, 30 mars 1999, p. A 3.

Laval qui, en compagnie de Bogumil Jewsiewicki, vient de publier *Les Jeunes à l'ère de la mondialisation*.

Les jeunes Montréalais qui ont participé à l'exercice se divisent clairement selon le clivage linguistique. Les francophones font principalement référence au Québec. Les anglophones font référence au Canada et à Montréal.¹⁴

À la dualité économique entre Montréal, capitale financière et technologique du Québec, et le Québec des régions, il faut donc ajouter la dualité linguistique de Montréal. Et, parce que « depuis le milieu des années 1980 la proportion des francophones dans l'île de Montréal diminue »¹⁵, on pourrait bien voir apparaître d'ici quelques années une dualité linguistique entre Montréal et le reste du Québec. Enfin, à ces dualités entre l'île et le reste du Québec, s'ajoute une dualité quant aux sentiments d'appartenance des habitants de cette île. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant de voir apparaître à Montréal des élans culturels et des préoccupations identitaires inconnus en région. C'est pourquoi le gouvernement du Québec, qui reconnaît déjà l'importance économique d'établir un pacte fiscal équitable pour Montréal, devrait également lui reconnaître une particularité politique.

En effet, le degré d'hybridation culturelle n'est évidemment pas le même à Montréal que dans le reste du Québec. Il n'y a pas lieu de parler de la multiethnicité du Québec, alors qu'il s'agit tout d'abord de régler la situation sur l'île de Montréal. Si l'enjeu global est de permettre l'intégration de la communauté montréalaise dans l'ensemble du Québec, une chose apparaît claire dès maintenant : la stratégie de diffusion d'un produit culturel tel

14. Cité par Michel Venne, « L'appel de la nation », *Le Devoir*, 24 mars 1999, p. B 1.

15. Louise Beaudoin, « Une politique linguistique plus ferme que jamais », *Le Devoir*, 24 et 25 avril 1999, p. A 11.

que la chanson nécessite un engagement politique qui dépasse le versement de subventions et autres crédits d'impôt. Dans le dossier de la chanson, toute la politique d'intégration du gouvernement du Québec est interpellée.

Diffuser des chansons, intégrer des peuples

Selon Brunet, «les allophones québécois préfèrent majoritairement assumer une identité triple, sinon quadruple : nord-américaine, anglo-canadienne, franco-québécoise et, bien sûr, celle de leur ethnie d'origine.»¹⁶ S'il ne se produit pas un partage du territoire culturel, nous dit-il encore, «si ce partage ne mène pas à l'hybridation, les communautés culturelles se tourneront vers le reste de "l'Amérique-monde"»¹⁷.

Mais l'hybridation n'est possible que s'il existe une référence culturelle commune, par-delà les différences tout d'abord constatées. Serge Latouche, spécialiste des rapports économiques et culturels, définit ainsi la notion de culture :

toute culture vise avant tout à l'intégration de ses membres, de tous ses membres et pas seulement de quelques-uns. Elle ne vise pas uniquement à une intégration imaginaire, mais aussi à une intégration réelle dans la vie concrète. Elle fournit les mythes et les croyances qui contribuent à la «fabrication» sociale des personnes, donnent sens à leur existence en même temps qu'elle fournit les moyens matériels de cette existence en assumant le lien social et en instaurant une solidarité collective. Elle ne limite pas ses bienfaits à quelques élus ni à une élite, mais à tous. Elle canalise les pulsions agressives ou explosives, maîtrise la démesure, l'ambition, l'avidité des individus pour les faire travailler au bien commun ou au moins neutraliser les effets mortifères des

16. Brunet, *op.cit.*, p. 48.

17. Brunet, *op.cit.*, p. 47.

passions débridées. Bref, toute culture se doit d'accomplir cette intégration concrète du vivre ensemble [...].¹⁸

L'enjeu fondamental de l'expression culturelle consisterait donc à fournir les symboles qui vont permettre l'accomplissement de cette volonté de «vivre ensemble»¹⁹. Dans *Le Pays de tous les Québécois*, Michel Sarra-Bournet écrit que «l'absence d'une véritable citoyenneté québécoise sur le plan juridique joue en faveur de l'identité et de l'unité canadiennes»²⁰. L'absence de ce «ciment» juridique oblige donc la communauté des francophones à imaginer une autre stratégie de diffusion de leur culture afin d'en assurer la pérennité. Essentiellement, sur le plan politique, il s'agit d'harmoniser les droits de quatre groupes sociaux : les autochtones, les francophones, les anglophones et les allophones.

En présentant Marie McAndrew, du Centre d'études ethniques de l'Université de Montréal, Michel Sarra-Bournet écrit :

Selon elle, la gestion des rapports interculturels appelle l'invention de nouveaux modèles qui maintiendraient un équilibre entre le respect de la liberté de la personne, la solidarité sociale et l'égalité des individus et des groupes. Quelle contribution le Québec peut-il apporter à ce débat ? Pourra-t-il résister à la tentation jacobine d'une «citoyenneté unitaire», par opposition aux «citoyennetés multiples» qui se déploient ailleurs en ce moment ? Pour répondre à ces questions M^{me} McAndrew propose des solutions qui supposent l'établissement d'un contrat social définissant les

18. Serge Latouche, *Les Dangers du marché planétaire*, Paris, Presses de sciences po, 1998, p. 106.

19. Cette définition de la culture rejoint beaucoup la notion de «capital communautaire» qu'on retrouve chez Gilles Paquet, «Penser la socialité au Québec», dans Jocelyn Létourneau et Bogumil Jewsiewicki, *Identités en mutation, socialités en germination*, les éditions du Septentrion, 1998, p. 32. «On commence à peine, écrit-il, à réaliser qu'en général l'individu ne s'accomplit que dans des communautés d'action et de signification, que politique, économie et société ne se constituent que par l'interaction de ces communautés.»

20. Michel Sarra-Bournet (dir.), *Le Pays de tous les Québécois*, VLB éditeur, 1998, p. 33.

droits et obligations des Québécois de toutes origines; la reconnaissance des droits collectifs de la minorité nationale anglophone et des nations autochtones; l'adhésion aux principes de base de la démocratie libérale social-démocrate; l'adoption du français comme langue commune dans la vie publique; la distinction entre la culture civique telle qu'elle est codifiée dans les lois et les constitutions et le patrimoine collectif qui fonde la spécificité québécoise dans le concert des nations; et enfin, la reconnaissance de la liberté des citoyens de construire ou non leur identité en fonction de leur origine ethnique.²¹

Gérard Bouchard, frère du premier ministre du Québec, va dans le même sens lorsqu'il écrit :

l'identité collective n'est pas à restaurer mais à inventer suivant un autre modèle, adapté à la co-intégration. Dans ce contexte la nation doit se construire en instituant une autre solidarité, une identité dont la propriété est de vouloir englober toutes les autres, mais en préservant leur spécificité et en s'en nourrissant plutôt qu'en les brisant.²²

Ces appels à la création d'un nouveau lien identitaire sont symptomatiques d'une situation rendue délicate par l'anglicisation de Montréal sous la pression de l'immigration récente, bien sûr, mais aussi par la mondialisation qui donnerait lieu à la «naissance d'une nouvelle civilisation»²³. La plus grande intégration de Montréal à ce mouvement de mondialisation explique pourquoi l'enjeu culturel se joue à Montréal plutôt qu'ailleurs au Québec. C'est donc à Montréal qu'il faut conclure le pacte social préconisé par Mc Andrew. Il est raisonnable de croire qu'on pourrait obtenir l'appui des leaders des communautés culturelles pour que Montréal

21. *Idem*, p. 32.

22. Gérard Bouchard, «Jeter les souches au feu de la Saint-Jean-Baptiste», *Le Devoir*, 24 mars 1999, p. A 9.

23. Yves Brunsvick et André Danzin, *Naissance d'une nouvelle civilisation, le choc de la mondialisation*, VLB éditeur/UNESCO, 1998.

conserve sa caractéristique d'être la plus grande ville francophone d'Amérique. Ces leaders devraient au moins reconnaître que cette caractéristique est un atout pour l'industrie touristique, un secteur économique en croissance.

Mais pendant que le Québec et la Communauté urbaine de Montréal sont aux prises avec ces défis, à Ottawa on essaie de résister à la concurrence américaine en favorisant l'éclosion d'un sentiment d'identité *coast to coast*. On cherche à rassembler les Canadiens autour d'une idée de ce que serait le Canada. Ainsi, le Parti libéral fédéral a entrepris une vaste consultation dans toutes les régions du Canada sur quatre thèmes : l'emploi et la fiscalité, le développement social, le développement économique, la culture et l'identité. La consultation a été baptisée «Bienvenue 2000». On conviendra que la question «Comment pouvons-nous orienter nos actions pour réconcilier la promotion de l'identité canadienne?»²⁴ prend une connotation toute particulière au Québec.

Nous sommes ici en présence de deux États, de deux entités historiques, politiques et culturelles, qui entrent en concurrence pour déterminer lequel sera l'objet du sentiment d'appartenance des citoyens. Chacun cherchant à être défini comme principal pôle de référence, on peut prévoir qu'en l'an deux mille, sur le front culturel, les relations seront tendues entre Québec et Ottawa. Pour comprendre le problème canadien, qu'on prenne simplement pour exemple le cas de la télévision :

Dans tous les pays du monde qui disposent de l'infrastructure pour produire leur télévision, les émissions nationales comptent parmi les dix émissions les plus regardées. Sauf au Canada anglais où elles sont toutes américaines.²⁵

24. Pierre O'Neil, « Mieux qu'un plan B », *Le Devoir*, 27 et 28 mars 1999, p. A 4.

25. Robert Dutrisac, « Des chiffres qui parlent », *Le Devoir*, 20 mars 1999, p. E 3.

Sans une grande force d'attraction, on ne saurait posséder une grande force de diffusion. C'est pourquoi, tant pour le Québec que pour le Canada, il est difficile de résister à l'industrie américaine. C'est pourquoi tant le Québec que le Canada vont continuer de s'affronter pour déterminer qui est responsable de la préservation et de l'épanouissement de la culture québécoise.

* * *

Il y a peut-être ici l'amorce d'un cercle vicieux : l'absence de la souveraineté empêche l'identification, l'absence de l'identification empêche la souveraineté. Mais au-delà d'une lecture partisane, on peut constater que sur le plan culturel, Montréal est peut-être en train de s'isoler du reste de la province. En effet, pour qu'une volonté de vivre ensemble existe, celle-ci doit pouvoir s'incarner dans des institutions communes. Or, la langue est l'une d'elles, incontournable.

Face au bloc anglo-américain et à l'épanduse de la *global culture*, que nous aimons bien par ailleurs²⁶, il faut trouver des moyens d'exprimer notre différence, notre droit à l'identité. Or, pour que la chanson soit un art vivant, il faut que cet art soit en prise sur le monde et sur l'avenir de ce monde. Il faut que cet art participe à la construction d'un imaginaire commun. L'absence d'un « ciment » juridique pour appuyer l'identité québécoise, l'anglicisation de Montréal et la diffusion d'une *global culture* à la fois légère et massive nous obligent, pour que la diffusion de la chanson d'expression française reprenne du poil de la bête, à faire preuve d'un grand sens de l'art... politique.

26. Brunet, *op.cit.*, écrit que « cette *global culture* satisfait la portion la plus conformiste de la population qu'elle dessert » (p. 125). À voir le palmarès des ventes de disques, « la portion la plus conformiste » englobe beaucoup de monde.

Heureusement, ce besoin de se redéfinir ne concerne pas que le Québec, mais touche toute la francophonie. Deux cents millions de francophones peuplent le monde présentement. Mais pour combien de temps encore?

Les langues les moins parlées vont s'éteindre. Certains linguistes vont jusqu'à estimer que, dans vingt ans, 95 % des langues actuelles auront disparu! C'est peut-être aller vite en besogne. Mais il est sûr que le pouvoir de communiquer avec le maximum de personnes devient fondamental partout sur la planète et que donc l'anglais, le chinois, le russe, l'arabe et certaines langues véhiculaires indiennes et africaines vont entrer en compétition.²⁷

Face à cette réalité, c'est en collaboration avec nos partenaires de la francophonie que nous devons agir. À titre d'exemple, cette collaboration pourrait se traduire par la fondation d'une académie de la chanson. Le besoin d'un lieu de formation a été maintes fois exprimé. À ce mandat pédagogique, une académie ajouterait des activités de recherche pour mettre en valeur l'usage du français dans l'expression des musiques du monde. On pourrait également voir à mettre sur pied une espèce de TV5 des radios communautaires, d'abord sur Internet, puis sur la bande FM.

* * *

Le Québec est-il aux premières loges de la crise d'identité si chère à cette fin de XX^e siècle? Notre situation de conquis bien nourris, de minorité majoritaire sur son bout de territoire, de citoyens d'une démocratie libérale occidentale contribue peut-être à nous fournir les conditions nécessaires à l'élaboration de solutions inédites. Peut-être réunissons-nous plus qu'ailleurs les conditions

27. André Langaney, Jean Clottes, Jean Guilaine et Dominique Simonnet, *La Plus Belle Histoire de l'homme*, Seuil, 1998, p. 164.

permettant de résoudre quelques-unes des questions que le vent de la mondialisation soulève au sujet de l'identité. Pour Jocelyn Létourneau :

La thèse orgasmique selon laquelle la mondialisation fait éclater les références et disparaître les frontières politiques ou symboliques n'a pas de base sociologique. Les jeunes sont faiblement postmodernes. Sur le plan politique, il n'existe pas, loin de là, de société monde : chaque acteur doit plutôt, en permanence, se faire légitimer par sa société d'origine s'il veut intervenir sur la scène planétaire.²⁸

Les liens communautaires sont donc loin d'être coupés. Mais, la particularité de la situation de Montréal fait en sorte que la nécessité de trouver de nouveaux mécanismes d'intégration possède peut-être ici plus de chances qu'ailleurs de produire des solutions innovatrices. Le fait que le groupe d'accueil soit lui-même un groupe sociologique mal défini, tout en étant très nettement minoritaire à l'échelle du continent, rend la situation plus critique pour ce groupe qui forme la majorité francophone du Québec. En raison de cette fragilité démographique, il est dans l'intérêt des CBF, les catholiques-blancs-francophones, de développer de nouvelles stratégies d'intégration qui leur permettront de sécuriser leur propre épanouissement. Mais il est clair, d'ores et déjà, que cet objectif ne saurait être atteint sans la participation des autres communautés culturelles. C'est le paradoxe québécois. Et puisque nous devons faire face aux difficultés d'édifier une volonté de vivre ensemble, c'est bien sûr par la démocratie qu'on peut espérer résoudre les dilemmes de l'identité.

28. Cité par Michel Venne, « L'appel de la nation », *Le Devoir*, 24 mars 1999, p. B 1.

C'est pourquoi il faut procéder à une discussion sur le statut de l'île de Montréal et sur Montréal en particulier. Qu'est-ce que les autres communautés culturelles qui habitent cette île sont prêtes à faire pour protéger le caractère distinctif de ce territoire, qui est d'être la capitale des francophones d'Amérique? La redéfinition des structures politiques de la métropole, thème présent dans l'actualité²⁹, pourrait fournir l'occasion d'améliorer la représentation politique des communautés culturelles et les amener ainsi à souscrire à une «Déclaration de Montréal» affirmant cette ville comme capitale des francophones d'Amérique du Nord.

À l'aide d'une académie de la chanson de stature internationale, de la Déclaration de Montréal et d'un réseau radiophonique à la fois alternatif, tant par ses modes de diffusion que par le contenu de sa programmation, et international, tant dans sa production que dans sa diffusion, un nouvel élan pourrait être donné à la chanson d'expression française, au Québec et dans le reste de la francophonie.

Cette stratégie de diffusion, on le voit, est multiforme et repose d'abord sur la construction d'une volonté de vivre ensemble, d'une volonté de créer ensemble un monde, un imaginaire commun, où chacun aura droit à son identité, où chacun aura le droit de pousser sa petite chanson avec l'espoir raisonnable qu'elle sera entendue.

29. Mario Cloutier, «Un gouvernement de plus», *Le Devoir*, 21 avril 1999, p. A 1 et A 8.

Centralisation, décentralisation et concurrence déloyale en région(s)

PAR RICHARD POULIN

Poser la question de la culture en région(s), c'est poser l'inévitable interrogation de son éventuel rapport avec le lieu d'où elle émane. Cela peut engendrer, dès lors, une discussion fort intéressante sur les différences entre culture régionale, culture régionaliste, culture de région ou même région culturelle. Mais cette discussion ne semble valable que pour les régions dites périphériques, car pour celles qui constituent un centre, jamais de tels questionnements ne sont soulevés. Il semble que la culture produite dans les centres n'ait qu'un vague rapport avec le lieu d'où elle émane, comme si les centres ne constituaient pas en soi des régions spécifiques. Tout étant relatif, un centre s'avère souvent la périphérie d'un autre centre. Et là, dans ces conditions, ceux qui auront la tâche d'examiner la culture produite dans ce «centre désormais périphérie», inévitablement, poseront la question du rapport avec le lieu de sa production, son impact et son influence.

Il est possible de contourner le problème du rapport avec le lieu d'où émane cette culture en région(s) en adoptant une solution administrative: tout ce qui est produit à l'intérieur d'une aire délimitée par des frontières administratives relève de cette région. Dans ce cas, peu importe si cette culture est régionale ou non, ou encore traite de la région ou non. C'est, par exemple, l'attitude de l'Association des auteurs de l'Outaouais québécois (AAOQ) qui, selon ses statuts et règlements, n'accepte l'adhésion d'auteurs qu'à la condition que leur lieu de résidence permanent soit dans la région administrative 07, c'est-à-dire l'Outaouais. C'est aussi, bien évidemment, l'attitude de la très grande majorité des paliers gouvernementaux. Ne sont reconnus que les organismes ou les créateurs dont le siège social ou le lieu de résidence permanent se situe dans leur aire administrative. Cela pose un certain nombre de problèmes, notamment lorsque certains organismes, qui font des demandes de subventions à une municipalité, ont des activités qui les «classent» comme régionaux... Et, puisque, au Québec, il n'existe pas de gouvernements régionaux... En définitive, ces organismes sont dépendants de la vision restrictive ou ouverte des dirigeants des municipalités, tant fonctionnaires que politiciens.

D'autres solutions peuvent être adoptées. Pour René Dionne, spécialiste de la littérature québécoise et franco-ontarienne, la définition de l'activité culturelle littéraire régionale doit être d'abord d'ordre «sociologique». Il s'agirait alors d'appartenance à un territoire donné ou à une collectivité:

La littérature régionale se définit comme étant la somme des œuvres produites par une région ou portant sur une région. Il n'est donc pas nécessaire que ces œuvres décrivent la région ou en traitent; il suffit qu'elle s'y rattache de façon certaine, que ce soit, par exemple, par le lieu de naissance, de résidence ou de

travail de leurs auteurs ou encore par leur contenu (sujet, thèmes, personnages, situation d'une action romanesque, etc.).¹

Autrement dit, si le producteur culturel a un lien quelconque avec la région (son origine notamment), il peut être considéré comme l'un des producteurs culturels régionaux, même si son œuvre a peu à voir avec sa région d'origine. Ainsi, malgré une carrière toute québécoise, cet artiste restera, par exemple, franco-ontarien car son lieu de naissance le rattache définitivement à sa communauté d'origine. Cette attitude n'est pas partagée par l'AAOQ qui, par son choix délibéré de critères plus restrictifs, veut rendre compte de la vie littéraire et du dynamisme réels de la région qu'elle dessert.

La définition de René Dionne a, par ailleurs, une portée tangible en Ontario français, car un écrivain peut être admissible à des programmes d'aide à la création en Ontario... même s'il habite au Québec. Du moins, certains écrivains d'origine ontarienne vivant en sol québécois peuvent recevoir des bourses du Conseil des arts de l'Ontario², mais sans doute pas tous.

En effet, l'Ontario français «adopte» certains artistes, nonobstant leur lieu de résidence. Cela exige des critères plus flous et malléables. Ces derniers engendrent toutefois des énigmes: tel auteur, québécois d'origine, vivant en Outaouais, mais travaillant en Ontario, peut postuler aux bourses d'écriture au Conseil des arts de l'Ontario (et, évidemment, à celles du Québec). Tel autre auteur, dont le nom se retrouve dans plusieurs dictionnaires

1. Voir à ce sujet René Dionne, *La Littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, Sudbury, Prise de parole, 1993.

2. En 1996-1997, quatre artistes franco-ontariens habitant au Québec ont reçu des subventions du Conseil des arts de l'Ontario (CAO). En 1994-1995, ils étaient dix artistes dans cette condition à bénéficier de l'aide du CAO et, en 1995-1996, neuf.

franco-ontariens, qui travaille également en Ontario, ne le peut pas. Il existe donc des politiques d'adoption dont les frontières imprécises permettent à ceux qui orientent les politiques culturelles ontariennes de choisir les artistes qui font partie des leurs... Question de réseau, d'allégeance à des individus ou à des institutions... Il y a là, tout au moins, un problème qui demande réflexion et, peut-être, recherche.

Bien sûr, ces propos n'invalident nullement la définition proposée par René Dionne. Ils n'en soulignent que certains impacts dont le chercheur n'est nullement responsable.

Il n'en reste pas moins que cette définition de l'activité culturelle «régionale» (essentiellement littéraire pour René Dionne) pose un certain nombre d'interrogations, d'autant que nous ne sommes pas persuadés que la francophonie ontarioise relève d'une question régionale ou régionaliste³... C'est, à tout le moins, désormais, une question identitaire qui pour certains relèverait plutôt de l'ethnicité, tandis que pour d'autres, de la nationalité. D'autre part, il existe en Ontario français différentes régions avec leurs dynamismes propres: l'Est, le Nord, etc.

On peut souligner toutefois un fait troublant: l'aire culturelle non dominante est souvent ravalée au statut de région...

La question de la périphérie

Parler de culture dans une région, c'est aussi examiner à la fois la vitalité culturelle de lieux dits périphériques, la diffusion de produits culturels ainsi que les interventions des différents paliers

3. Voir à ce propos Anne Gilbert, «Espace régional en milieu francophone minoritaire», dans Fernand Harvey (dir.), *La Région culturelle, problématique interdisciplinaire*, Québec, IQRC, 1994, p. 167-178.

gouvernementaux, de l'État central à l'État local. C'est aussi interroger les politiques de centralisation ou de décentralisation...

Le concept de région doit être compris à différents niveaux, car il recouvre des réalités fort divergentes. D'une part, il existe la région administrative. Du point de vue culturel, cette région peut apparaître, à certains égards, aberrante. La Montérégie, par exemple, recouvre presque toutes les « périphéries » de la Communauté urbaine de Montréal. Rien de plus artificiel du point de vue économique ou culturel. Les échanges entre Longueuil et Rigaud sont des plus restreints, sinon inexistants. La région de l'Outaouais recouvre, elle aussi, des réalités culturelles et sociales, si ce n'est linguistiques, très différentes. Entre le Pontiac et la Petite-Nation, il y a un monde de différences. Mais d'autres régions ont un substrat social et culturel réel. Le Saguenay-Lac-Saint-Jean est l'une d'elles.

Cette diversité régionale interpelle. Elle recouvre une question identitaire et administrative qui peut à la fois coïncider et diverger. Au Québec, la région « culturelle » ne recoupe pas nécessairement la région administrative, surtout en l'absence de gouvernements régionaux, qui par des politiques appropriées pourraient créer une dynamique de développement culturel régional, comme c'est le cas en France avec l'existence des Directions régionales d'action culturelle (DRAC).

Mais s'interroger sur le lien entre le lieu de la production culturelle et sa nature régionale, n'est-ce pas tomber à coup sûr dans le piège des déterminations souvent unilatérales? En quoi peindre, sculpter ou écrire dans une région périphérique confère-t-il à l'œuvre un cachet régional? En quoi cette œuvre ne participe-t-elle pas à l'universel? Peut-on penser que la culture est totalement soumise au lieu de sa production? Et même si c'était le cas,

en quoi cette soumission ne fonde-t-elle pas l'universel? Que celles et ceux qui ont fait leur cours classique se le rappellent: nous connaissons mieux les arrondissements de Paris que les quartiers de Montréal! Pourtant, lorsque l'on parle de cette littérature, on fait référence à une prétendue «culture générale». À nouveau, on l'impose dans les cégeps, au détriment de la littérature produite ici, au-delà, cette fois-ci, de son fondement régional ou... «national». Car, faut-il bien le souligner, au caractère régional d'une production culturelle s'oppose, en général, un caractère dit «national»!

L'enjeu est bel et bien là. Il détermine en bonne partie les politiques du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et de la Société de développement des industries culturelles du Québec (SODEC). Par exemple, Musiqu'en août, un festival de musique créé en 1994 dans la Petite-Nation, a peiné pendant des années avant d'être admis aux subventions gérées par la SODEC. C'est qu'il ne satisfaisait pas au critère de «rayonnement national». Comment peut-on juger d'un tel critère? Par les artistes invités? Non, certes pas, sinon, dès le départ, ce festival aurait reçu une aide de la SODEC. En général, un tel critère exige que les médias «nationaux» couvrent (en fait, découvrent!) l'événement. Or, qui vit en région sait que les prétendus médias nationaux sont régionaux, c'est-à-dire montréalais⁴. De toute façon, les ressources de ces médias interdisent souvent qu'un journaliste soit dépêché pour couvrir de tels événements en région... surtout pendant la période estivale.

C'est la quadrature du cercle pour les régions...

4. À tel point que *Le Devoir* consacre une page hebdomadaire à la vie en région! Au nombre de régions que compte le Québec, on risque fort peu de lire dans ce journal quelque chose sur la région où l'on réside!

Ce qui est sûr toutefois, c'est que les politiques culturelles du gouvernement québécois s'élaborent souvent au désavantage des régions. Comme si ces dernières n'étaient considérées que comme un simple réservoir pour assurer la relève... ou encore un commode lieu de diffusion. Mais pour le(s) centre(s), tout est permis. Que penser des sommes d'argent faramineuses investies dans le Musée de l'humour («Juste pour rire» de qui?)! Que dire des politiques québécoises de la lecture et du livre qui, après avoir constaté les déficiences importantes des bibliothèques publiques en matière de financement et d'acquisition, proposent l'érection d'une (Très) Grande Bibliothèque à Montréal au profit de toutes les régions du Québec? Ici, la dialectique ne casse plus les briques, elle les empile!

L'action des pouvoirs publics québécois en régions

Au cours des dernières années, au Québec, nous avons observé une politique à la fois de décentralisation et de centralisation. Le gouvernement québécois a créé les conseils régionaux de développement (CRD) (et plus récemment les conseils locaux de développement-CLD) et, en culture, la SODEC et le CALQ.

Il est remarquable de noter que la création du CALQ a eu des effets désastreux sur les régions, notamment lors de sa première année d'attribution des fonds (1994-1995).

Pour les onze régions concernées, de 1992-1993 à 1994-1995, on est passé de 280 artistes boursiers à 119 seulement, soit une chute de 57,5% du nombre d'artistes admis aux subventions à la création. Pour la même période, au niveau monétaire, les politiques du CALQ ont représenté en régions un manque à gagner de 509 505\$, soit une baisse de 40,9% de l'argent remis aux artistes œuvrant dans les onze régions concernées.

Pour les subventions aux organismes, nous retrouvons un phénomène similaire, bien que moins accentué au niveau monétaire. La perte entre 1993-1994 et 1995-1996 s'établit à 660 684\$, ce qui représente une baisse de 13,3 % du financement des organismes culturels en régions. Ainsi, les directions régionales du ministère de la Culture et des Communications de ces onze régions ont distribué, en 1993-1994, 4 959 848\$ à 121 organismes artistiques et, en 1994-1995, le CALQ a subventionné 90 organismes et distribué 4 462 057\$. En 1995-1996, le CALQ a distribué 4 299 164\$ à 78 organismes seulement. Le manque à gagner dans les régions était relativement moins important que dans le cas des artistes professionnels, mais, tout de même, le CALQ, par ses politiques de subvention, menaçait la survie de 43 organismes culturels œuvrant en région, soit 35,5 % de tous les organismes en question dans les onze régions concernées. Peut-on imaginer l'impact dans une région, lorsque plus du tiers de ses organismes culturels doivent fermer leurs portes ?

Le CALQ décide ainsi quels organismes culturels pourront poursuivre leurs activités. En moyenne, les organismes des régions ont reçu, en 1995-1996, 55 117\$ contre 40 990\$ en 1993-1994. Le CALQ peut donc prétendre permettre la «consolidation» et la «stabilisation» des organismes jugés les plus «performants» et les plus «professionnels», car, bien sûr, c'est la notion de qualité qui importe dans le jugement des jurys composés de pairs.

Nul ne peut contester qu'un jury doit établir des critères pour être en mesure de distribuer des fonds publics. Le critère de la qualité en est un, bien entendu. Mais comment un jury composé de gens n'ayant jamais vu les productions d'un organisme d'une région peut-il être à même de les juger sur une base équitable ? Comment croire que les conditions d'existence des activités culturelles seraient les mêmes partout ? Une chose est certaine : plus on

sabre dans les fonds des régions, plus il y a d'argent disponible pour le ou les centres (la capitale et la métropole) et les organismes choyés.

Nous connaissons un cas dramatique en Outaouais, celui du Théâtre Dérives urbaines qui, en 1994-1995, a reçu 60 000\$ (fonctionnement) et, en 1995-1996, 30 000\$ (production). En 1996-1997 et en 1997-1998, il n'a pas reçu de fonds du CALQ. Pourtant, au même moment, ce théâtre était invité en France (théâtre en résidence, ce qui n'est pas rien!). Sa qualité est reconnue... mais ailleurs. Le Théâtre Triangle vital n'a rien reçu en 1995-1996 et en 1997-1998. En 1994-1995, il a obtenu 20 000\$ (production) et, en 1996-1997, 30 000\$ (production). La troupe Triangle vital est disparue tandis que Dérives urbaines a reçu, en 1997-1998, une subvention du Conseil des arts du Canada... Au fédéral, on reconnaît son professionnalisme, ce que le provincial lui dénie. Comprenez qui peut!

En 1995-1996, les Conseils régionaux de la culture du Québec sont intervenus auprès du CALQ pour qu'il crée une enveloppe protégée en faveur des artistes des régions. Le CALQ, à la suite de cette pression, a réservé aux régions une enveloppe de un million de dollars (l'enveloppe n'est pas répartie par région, mais concerne l'ensemble des régions). L'Outaouais a pu ainsi récupérer près de 100 000\$ cette année-là (pour un total de 135 616\$). Mais, dès 1996-1997, la région perdait plus de 30 000\$ et, en 1997-1998, elle perdait à nouveau 15 000\$, soit 45 000\$ en deux ans. En 1997-1998, le CALQ a distribué en Outaouais, aux artistes, un maigre 85 800\$. Presque toute cette somme a été dévolue aux arts visuels et aux arts médiatiques. Le phénomène de centralisation est tellement visible que les auteurs de l'Outaouais, découragés ou cyniques, ne postulent guère aux programmes de bourses d'écriture du CALQ. C'est le cas, à tout le moins, pour

l'année 1998-1999, où aucun auteur de la région n'aurait postulé pour une bourse. Depuis la formation du CALQ, il n'y a eu que trois bourses d'écriture en Outaouais, et ce, dans une région qui compte plus de 250 écrivains ainsi qu'une dynamique association professionnelle d'auteurs, composée de plus d'une centaine de membres. L'AAOQ est elle-même menacée par le CALQ qui voulait lui retirer, en 1998-1999, le maigre 8 000 \$ au fonctionnement qu'elle lui verse depuis 1995-1996 (somme auparavant attribuée par la Direction régionale du MCC). Encore une fois, la région doit se mobiliser pour que soit sauvegardée cette petite subvention vitale pour l'AAOQ. Le prétexte invoqué par le CALQ pour mettre fin à cette subvention récurrente montre bien comment est considérée l'activité culturelle en région : puisque le gouvernement québécois a adopté une nouvelle politique de la lecture et du livre dans laquelle était libérée une enveloppe de 150 000 \$ au profit de l'animation littéraire en régions, l'AAOQ devait dorénavant faire une demande annuelle (qui, par définition, est aléatoire) sur la base de projets d'animation. N'est donc pas pris en compte le fait que l'AAOQ, depuis 20 ans, anime la région avec ses lundis de la poésie, ses soupers littéraires, ses ateliers de formation, son implication dans le Prix littéraire jeunesse des Éditions Vents d'Ouest, etc. Le mythe de Sisyphe est un mythe qui semble bien coller à la réalité des régions. Une chose est sûre, au CALQ, le passé de l'AAOQ (ainsi que celui des autres associations régionales d'auteurs, notamment celle de l'Estrie⁵, elle aussi menacée) n'est pas garant de l'avenir...

Des représentations ont été faites auprès du CALQ, ce qui a permis à l'AAOQ de conserver pour 1998-1999 sa petite subvention... Aux yeux du centre, les associations professionnelles

5. En 1996-1997, l'Association des auteurs des Cantons de l'Est recevait du CALQ une subvention au fonctionnement de 7 000 \$.

des régions n'ont guère de légitimité... Et, tel un rapace, l'Union nationale des écrivains (l'UNEQ)⁶, découvrant soudainement l'existence de ce pactole dévolu aux régions, après avoir aboli son comité des régions (composé de représentants de différentes associations régionales d'auteurs), nomme des responsables régionaux. Leur tâche sera sans doute de trouver les moyens nécessaires pour obtenir une bonne partie des fonds consacrés à l'animation littéraire des régions. Comme de raison, seront organisées des tournées d'auteurs du centre vers la périphérie. Comme à l'accoutumée, ces fonds risquent donc d'animer les périphéries au profit du centre.

Entre-temps, de l'autre côté de la rivière des Outaouais, l'Association des auteurs de l'Ontario français, qui est composée elle aussi de plus d'une centaine de membres, dont un certain nombre habite le Québec, a reçu, en 1996-1997, une subvention au fonctionnement du Conseil des arts de l'Ontario de 16 000\$. Elle reçoit également d'autres subventions des gouvernements fédéral, provincial, régional et municipal. Son budget total tourne autour de 70 000\$ par année (celui de l'AAOQ est d'environ 20 000\$).

* * *

Il y a un monde de différences entre des subventions au fonctionnement et des subventions au projet (production). Ces dernières sont ponctuelles, tandis que les premières permettent la pérennité d'un organisme, lui donnant les moyens de développer ses activités au-delà du seul court terme.

6. En 1996-1997, la SODEC a versé une subvention de fonctionnement à l'UNEQ de 95 000\$ et deux subventions spéciales de 3 000\$ et de 5 000\$ respectivement.

La région, si elle a établi que la culture est l'une de ses priorités, peut aider des organismes culturels (pas les artistes toutefois) sur le plan des projets. Mais les régions québécoises, contrairement à certaines régions de l'Ontario, n'aident pas au fonctionnement. Cela échoit à la SODEC et au CALQ.

Aussi, par exemple, le Conseil régional de développement de l'Outaouais (CRDO) a investi, entre 1993 et 1998, 1 573 887 \$ dans les activités reliées au secteur culturel. Cela représente environ 17,6 % de l'enveloppe globale du programme FIR (Fonds d'intervention régionale) du CRDO. Ces interventions au projet sont très diversifiées: achat de livres par le Centre régional des bibliothèques publiques de l'Outaouais, aménagement de la Caverne Lafèche, promotion des « Artistes dans leur milieu » (promoteur: Alliance Outaouais), achat d'équipements pour le Musée des Pionniers, aide au démarrage des Éditions Vents d'Ouest, aménagement de l'Écomusée de Hull, réaménagement du Centre culturel de l'Auberge Symmes (Aylmer), etc.

Certaines de ces subventions pallient tout simplement les déficiences des ministères. Ainsi, le Centre régional des bibliothèques publiques de l'Outaouais (bibliothèques dans les zones rurales) a fait appel aux fonds régionaux pour corriger des carences inacceptables, dues à la pauvreté des budgets du ministère concerné. En 1994, il a reçu 183 000 \$ et, en 1996, 138 000 \$. La région a également aidé Musiqu'en août pendant quatre ans, soit de 1994 à 1997, dans l'attente que la SODEC se décide enfin à subventionner ce festival. De telles subventions régionales ne sont toutefois pas censées être récurrentes. En 1998, ce festival a enfin obtenu 10 000 \$ de la SODEC (pour un budget d'exploitation de 225 000 \$).

Ces aides du CRDO ont pour origine le fait que la culture a été déclarée prioritaire dans la région de l'Outaouais, ce qui n'est pas nécessairement le cas pour les autres conseils régionaux de développement d'autres régions québécoises.

Il reste les municipalités.

Certaines, la plus grande partie, donnent des subventions au projet, d'autres au fonctionnement. Malgré que le ministère de la Culture et des Communications ait forcé les municipalités à adopter des politiques culturelles, cela a rarement changé quelque chose pour les producteurs et les diffuseurs de la culture des différentes régions québécoises.

En 1998, la Ville de Hull a versé 104 905 \$ en subventions à 22 organismes locaux et régionaux. La même année, la Ville de Gatineau a versé 18 000 \$ à 14 organismes. La Ville de Hull compte 65 000 habitants, tandis que celle de Gatineau en a plus de 105 000. Comparativement, la ville ontarienne de Gloucester, une ville équivalente à celle de Gatineau, distribue 120 000 \$ en subventions. Outre ces aides directes, ces municipalités offrent aussi des services (salles gratuites, locaux gratuits ou subventionnés, etc.). Il n'en reste pas moins que, malgré les velléités récentes de régionalisation de la culture en Outaouais, cette région, comme bien d'autres régions périphériques québécoises, souffre de l'absence d'un conseil régional des arts et des lettres. La création d'un tel conseil n'est pas prévue dans la régionalisation outaouaise. C'est dire que les artistes outaouais n'auront pas plus accès demain que maintenant à des subventions à la création en provenance de la région. Cette régionalisation vise essentiellement à rééquilibrer, d'ici 2004, entre les municipalités de la Communauté urbaine de l'Outaouais, les subventions aux organismes culturels. Entre autres malheurs, ce rééquilibrage oblige les organismes culturels à se battre pour

que leurs budgets soient immédiatement augmentés, d'une part, et, d'autre part, à lutter pour se faire reconnaître par les municipalités. Certains organismes régionaux ne peuvent déjà recevoir d'aide de certaines municipalités sous prétexte que ces dernières n'aident que les organismes locaux. Et si un nouvel organisme culturel apparaît, il devra attendre la fin de cette régionalisation, prévue en 2004, avant de pouvoir postuler pour une aide.

De l'autre côté de la rivière, le Conseil des arts de la municipalité régionale d'Ottawa-Carleton (MROC) a distribué, en 1998, 841 000\$ aux artistes et aux organismes. En outre, il existe aussi différents conseils municipaux des arts (Gloucester, Ottawa, etc.) qui subventionnent et leurs artistes et leurs organismes culturels.

Les régions québécoises font donc figure de parents pauvres, non seulement par rapport aux centres, mais aussi par rapport à d'autres régions canadiennes. La centralisation québécoise est telle que l'on est en droit de se demander comment expliquer une vitalité culturelle régionale qui ne se dément pas...

Tous nos chemins mènent à Pointe-Saint-Charles

PAR NORMAND DESJARDINS ET MYRIAM GRONDIN

Nous abordons ce texte un peu sur le mode adopté dans le cadre de notre vie des dernières années : une démarche partagée, deux réflexions qui s'entrecroisent, des actions menées conjointement... et ce texte à quatre mains pour relater un parcours, esquisser des réflexions, avouer des rêves.

Pour une vie de quartier... culturelle

Dans le meilleur des mondes, la culture se pratique au quotidien. Dans le meilleur des mondes, chaque être humain devrait retrouver cet acte participatif dans son milieu de vie, qu'il s'agisse de son village ou de son quartier. À l'heure de la mondialisation et de la globalisation, nous sommes de plus en plus nombreux à nous accrocher à ces notions existentielles d'individu et de collectivité locale. Nous le faisons pour réaffirmer la primauté de la personne et de son cadre de vie immédiat sur l'anonymat et cette grande mangeuse d'identité que sont le corporatisme et l'économisme tous azimuts.

En tant que simples citoyens, nous affrontons quotidiennement la sombre perspective de l'heure et nous cherchons à apporter des changements à notre milieu de vie, à défaut de le faire pour l'humanité tout entière. Peu importe nos activités professionnelles, nous demeurons tous, fonctionnaires, chômeurs, créateurs, élus ou simples travailleurs que nous sommes, des citoyens à part entière. En ce sens, l'implication dans la ville et le quartier, qu'il s'agisse du politique, de l'écologique, du communautaire ou du culturel, apparaît primordiale.

Il en est certains comme nous, qui sommes créateurs ou travailleurs culturels, pour qui la culture revêt une importance toute particulière, voire capitale. Nous croyons aux vertus de la littérature, de la musique, du théâtre, du cinéma, de la danse et des arts visuels.

* * *

J'habite un quartier, Pointe-Saint-Charles pour ne pas le nommer, qui, bien que défavorisé à maints égards, a été reconnu pour son dynamisme social et communautaire. Nous y habitons, Myriam Grondin et moi, depuis plus de sept ans. Dont au moins cinq années au cours desquelles j'ai trop souvent chialé contre le peu d'activités culturelles. (N.D.)

Aujourd'hui le 3 mai 1999, au moment de mettre la dernière main à ce texte, je cours, je travaille sous pression, pour arriver à dégager en fin de journée la plage de temps qui m'amènera, tel que convenu, à me retrouver ici à Pointe-Saint-Charles, dans un ancien auditorium de polyvalente, actrice secondaire et animatrice d'une soirée de rires et de silences, d'échanges et de magie. Avec moi,

250 personnes, la plupart citoyens et citoyennes du quartier, rassemblées par les permanents et les bénévoles du Comité des personnes assistées sociales de Pointe-Saint-Charles. Elles sont réunies pour entendre des porte-parole du mouvement des personnes assistées sociales et pour voir une représentation d'une pièce créée et présentée par le Théâtre Parminou.

Bouleversés, transportés, émus, choqués: personne n'est indifférent. Nous sommes au théâtre.

C'est une expérience. Une expérience parmi d'autres. Le contexte peut varier. Les acteurs impliqués, le lieu, la discipline, la démarche artistique: tous ces éléments peuvent changer, mais la rencontre demeure. L'un se laisse prendre par l'humour et la mise en scène, l'autre est bouleversée de se reconnaître dans un des personnages, d'autant plus bouleversée qu'elle s'y aperçoit aussi totalement différente.

Cela peut s'appeler du développement de publics.

Cela peut s'appeler une rencontre de qualité entre des spectateurs et des créateurs.

Cela peut s'appeler un bon moment dans la vie de Pointe-Saint-Charles. (M.G.)

De la culture à Pointe-Saint-Charles

Zoom back. 1996. Ce soir-là, la sonnerie de la porte d'entrée a résonné. Il est entré. Et ma vie a changé. La sienne aussi, je crois bien. Il s'agit de Marcel Sévigny, le conseiller municipal indépendant de notre quartier. Nous avons parlé de politique, de

développement culturel et de vie de quartier. Ce fut l'une des étincelles, je crois bien. Parce qu'il est toujours question d'étincelles. Elles sont nécessaires, vitales.

J'ai arrêté de chialer. Et j'ai commencé à travailler pour que les choses changent. Un tout petit peu, beaucoup. Sans prétention. Mais avec toute la fougue de mes années de jeunesse. Question de rester jeune, justement... Car il faut que les choses changent. Plus que jamais.

J'ai tout d'abord proposé de créer un outil de développement. Partant du vieux principe selon lequel il ne faut pas craindre de regarder derrière pour mieux tracer le chemin qui mène droit devant, j'ai proposé et effectué un retour en arrière. Un texte en est résulté qui s'intitule *La Culture à Pointe-Saint-Charles – Enquête sur l'histoire, la dynamique et le potentiel culturels du quartier Pointe-Saint-Charles à Montréal*. En voici le constat principal : « L'histoire de la présence culturelle à Pointe-Saint-Charles est une longue suite d'événements qui [...] ont toujours suscité beaucoup d'intérêt auprès d'une large portion de la population. » Voilà pour le passé. Et le présent, lui ? « Il faut reconnaître que la population de Pointe-Saint-Charles (jeunes, adultes et gens du troisième âge) a très peu accès au théâtre, à la musique, à la danse, à la photographie et à la peinture, pour ne nommer que ces disciplines. » (N.D.)

Nous nous rappellerons toujours cette soirée ensoleillée du printemps 1997 où quelques citoyens avaient résisté à l'appel de l'école buissonnière pour assister au lancement de l'ouvrage en question. L'idée de culture et de présence des arts à Pointe-Saint-Charles venait d'être relancée et il y avait là suffisamment de citoyens et d'énergie pour nous permettre de constater que plusieurs, chacun

et chacune à sa façon, nourrissaient des espoirs quant au développement culturel de «notre» quartier.

Tous étaient d'accord avec ce petit mot placé en guise d'introduction à l'enquête, mot écrit par une certaine Geneviève De Celles, de Sainte-Foy, glané au hasard de la lecture des quotidiens: «Peut-on semer de la culture? Je le crois: on l'a fait pour moi.»

Les attentes étaient dorénavant annoncées. Il ne restait plus qu'à se relever les manches. (N.D. et M.G.)

Nous habitons à Pointe-Saint-Charles un peu par hasard. Nous y travaillons sûrement par choix, et habités par un sentiment de nécessité. Depuis maintenant près de trois ans, nous faisons de nos préoccupations de travailleurs du milieu culturel la trame des liens que nous tissons avec la communauté. En premier lieu, nous nous réapproprions ce terme, communauté, loin des ombres religieuses de notre enfance ou des discours populistes de nos vingt ans. La nature même de cette communauté nous a interpellés et nous interpelle toujours. Où est la place de la culture dans la vie des citoyens, dont plusieurs, à maints égards, sont confinés à l'exiguïté de la pauvreté? Qui sommes-nous dans cette communauté: des acteurs marginaux et favorisés, des parvenus cultivés et instruits qui tentent d'imposer leurs valeurs? Des «éducateurs du bon peuple»? Des intervenants trop communautaires pour être culturels ou trop culturels pour être communautaires? (M.G.)

Nous sommes de ces gens un peu fous, je le répète, qui croient à l'importance des étincelles, de ces petits éléments déclencheurs qui vous frappent à 7 ans, à 15 ans ou à 40 ans et qui font de vous un être différent, un amateur de culture, un dévoreur de livres, un maniaque du septième art, un lèche-tableau des galeries d'art contemporain ou un voyageur toutes escales culturelles confondues. (N.D.)

Atelier Muse-Art: vie, mort... et renaissance

Je l'avais rapidement constaté en réalisant l'enquête, et la réaction des citoyens qui en ont accueilli le résultat le confirme: la culture n'est pas une préoccupation nouvelle à Pointe-Saint-Charles. Même s'il n'y a dans notre quartier ni lieu de diffusion ni maison de la culture, il y a une bibliothèque, un musée et... des créateurs, de nombreux créateurs. Ce fut là ma plus grande surprise! Malheureusement, ceux-ci nous sont le plus souvent étrangers, principalement parce qu'il n'y a pas ici les lieux de rassemblement que peuvent constituer le café local, la boulangerie, la pâtisserie, la librairie ou la maison de la culture.

Tout conseiller municipal consciencieux demeure une ressource importante. Il doit être à l'écoute de son quartier et savoir mettre en présence les bonnes personnes et les bons dossiers. Or, justement, Marcel Sévigny allait me mettre en rapport avec Gisèle Normandin, une artiste en arts visuels issue du milieu de l'intervention populaire. Bachelière en histoire de l'art et boursière du Conseil des arts du Canada, Gisèle Normandin a déjà été qualifiée de «missionnaire qui, dans un quartier de Montréal, son quartier (Pointe-Saint-Charles), quasiment dépourvu d'appareils culturels

et de diffusion, est arrivée à sensibiliser le public à l'expression de l'art contemporain»¹ (N.D.)

Avec d'autres femmes aussi déterminées qu'elle, Gisèle Normandin a mis au monde en 1990 Atelier Muse-Art, un organisme à but non lucratif voué à l'origine à promouvoir la pratique artistique et à diffuser les arts visuels. De 1990 à 1995, Atelier Muse-Art a créé des événements d'importance à Pointe-Saint-Charles: Installations Sud-Ouest, Le voyage immobile, Le Couronnement de l'arène et une exposition d'œuvres collectives réalisées dans le cadre d'ateliers d'arts plastiques offerts aux divers organismes communautaires du quartier.

Atelier Muse-Art a dû cesser ses activités en 1995 et ce, malgré le succès et la popularité de son travail avec les organismes. L'aventure s'est arrêtée malgré le fait que, d'après une chronique du *Devoir*, les événements organisés «drainent, quoi qu'on en dise, des publics appréciables [...] dans un quartier ouvrier, Pointe-Saint-Charles, qui souffre d'un manque d'équipements culturels. [...] Il faut encourager ces propositions engagées dans la cité, et porteuses de fécondes potentialités.»² (N.D. et M.G.)

Malheureusement, les responsables de la coordination d'Atelier Muse-Art devaient, comme tant d'autres, passer plus de temps à remplir des formulaires de demandes de subvention qu'à travailler

1. Maurice-Georges Dyens, Mot du président d'honneur, *Le couronnement de l'arène*, mars 1994.

2. «Qui a peur de la peinture?», Marie-Michèle Cron, *Le Devoir*, 14-15 mai 1994.

à l'essentiel, c'est-à-dire créer et diffuser. Les sempiternels problèmes récurrents de sous-financement auxquels sont confrontés une majorité d'organismes culturels allaient avoir raison d'Atelier Muse-Art. Du moins pour un temps... (N.D.)

Au moment du lancement de *La Culture à Pointe-Saint-Charles*, il ne nous restait plus qu'à reprendre le flambeau et à miser sur la persévérance, la détermination et l'engagement de la relève. Il ne nous restait plus qu'à réanimer Atelier Muse-Art, puisque Gisèle Normandin avait eu la brillante idée de maintenir en vie la charte d'organisme à but non lucratif de l'organisme. Nous pouvions donc poursuivre le travail des initiatrices sur une base somme toute solide. (N.D. et M.G.)

Notre objectif premier était de contribuer à la vie de la Pointe, selon nos convictions et nos choix de vie, par la culture et le contact avec l'art. Du même coup, nous étions disposés à mettre nos compétences et notre expérience au service de la communauté. (M.G.)

Des activités pour tous

Dans la foulée des orientations préconisées par la nouvelle direction d'Atelier Muse-Art, l'organisme allait profiter des premières Journées de la culture pour organiser et présenter Zoom sur les artistes de Pointe-Saint-Charles. Pour l'occasion, l'école primaire Charles-Lemoyne s'est faite buissonnière. Et les créateurs ont fait de même. Du 25 au 29 septembre 1997, douze artistes professionnels

en arts visuels, tous habitant Pointe-Saint-Charles, ont délaissé les cimaises des galeries pour présenter leur œuvre dans l'école Charles-Lemoyne. Il s'agissait de madame Françoise Sullivan, artiste invitée, et de Grégoire Ferland, Liliane Fortier, Julie Gascon, Nick Huard, Yves Lahey, Ève Langevin, Charles Lemay, Anne Massicotte, Gisèle Normandin, Michel Rioux et Serge Roy.

Au cours de la visite de l'exposition, qui a regroupé une vingtaine de pièces, les visiteurs ont pu également entendre, regroupés et lus sous forme de collage, des textes d'auteurs résidant dans le quartier au moment de l'événement : Denis Boudreau, François Charpentier, Normand Desjardins, Léon-Guy Dupuis, Valérien Émond, David Fennario, Ève Langevin. Ces textes côtoyaient d'autres écrits d'auteurs célèbres qui ont habité Pointe-Saint-Charles et ses environs : Gabrielle Roy et Marguerite Bourgeoys.

Ces premières Journées de la culture ne sont pas passées inaperçues à Pointe-Saint-Charles : huit cents personnes ont visité l'exposition. Un bon départ. Qui méritait de ne pas s'arrêter là. (N.D. et M.G.)

Cette exposition et ces lectures ont été réalisées grâce à l'investissement bénévole de tous les artistes, animateurs et coordonnateurs de l'événement. Des contacts établis avec les écoles nous ont permis de rejoindre presque tous les enfants francophones de la Pointe. Quelques-uns d'entre eux sont revenus nous rencontrer durant la fin de semaine, avec leurs parents. Ajoutez à ces visiteurs les nombreux amis, collègues, connaissances que nous avons invités personnellement, et vous aurez une idée de l'impact de l'événement.

Puis l'automne est venu et le travail de fond s'est installé, prolongé, incarné dans des dossiers parfois moins dynamisants que la diffusion, mais tout aussi essentiels, tel celui de la résistance à la vente d'édifices autrefois publics, à plus forte raison lorsqu'ils ont valeur patrimoniale, comme ç'a été le cas pour le Bain Hogan, vendu en cachette et pour une bouchée de pain à un promoteur immobilier qui allait transformer cet équipement collectif de style art déco en lofts. (M.G.)

Dans le cadre des deuxièmes Journées de la culture, journées qui se sont prolongées chez nous durant quatre semaines, toujours sous la gouverne d'Atelier Muse-Art, dix-neuf artistes professionnels du quartier ont présenté leurs œuvres à la galerie des Archives nationales du Québec, dont les locaux sont contigus à l'école primaire Charles-Lemoyne. Cette exposition, jumelée à des périodes d'animation offertes par des membres d'Atelier Muse-Art et des artistes participants, a été fréquentée par plus de 1 500 personnes, dont tous les élèves des deux écoles primaires francophones de Pointe-Saint-Charles, auxquels se sont ajoutés de nombreux participants et membres de groupes communautaires du quartier. Le travail de fond portait fruit et notre participation à la Table de concertation Action-Gardien a raffermi la présence de l'organisme dans le quartier.

En octobre 1998, Atelier Muse-Art présentait également, en collaboration avec la Clinique communautaire de Pointe-Saint-Charles et la Polyvalente Saint-Henri, deux séances d'une production pour adolescents du Théâtre Le Clou intitulée *Tu peux toujours danser*. Autre succès et nouvelle démonstration du fait que le travail sur le terrain, avec les groupes, les animateurs et les citoyens, porte fruit. Mais, plus important encore et outre le fait d'assurer

qu'il y ait un public dans la salle pour rencontrer les artistes, cette présence soutenue de l'art dans le quartier permet des contacts de qualité. La régularité des événements culturels laisse entrevoir que l'intérêt pour l'art et la reconnaissance de sa valeur constituent un moteur essentiel de la vie. (N.D. et M.G.)

L'Éco-centre du recyclart: du rêve à la réalité... aux rêves

Ce 21 mars 1997, le printemps avait des allures d'avenir radieux au sortir de l'exposition Refuse/Reuse présentée au Centre de design de l'UQAM. C'est comme si vingt ans après nos folles années *peace and love* de la décennie 1970 et le *small is beautiful* de Buckminster Fuller, je retrouvais la nécessité de la pratique écologiste, son potentiel d'ancrage et sa nécessaire mais trop souvent négligée dimension culturelle qui explosent de plus en plus de-ci de-là, et qui n'ont plus rien à voir avec l'image passéiste que ses détracteurs ont tendance à lui attribuer.

L'écologie se vit également au quotidien, loin des grands débats de principes, à travers l'œuvre d'architectes, de designers, de créateurs et d'artistes en arts visuels qui renouvellent constamment leur pratique. Et qui mettent de l'avant cette idée que notre court passage sur terre doit nous profiter bien sûr, mais doit également enrichir notre environnement. Il faut arrêter de détruire sauvagement celui-ci par notre surexploitation, notre pollution, notre destruction, etc.

Ce 21 mars 1997, j'ai senti que ma vie ne serait plus la même et qu'il y avait dans ce rêve fou qui ne cessait de m'habiter l'amorce d'une démarche susceptible d'élargir nos préoccupations de développement culturel au cœur même de notre maison et de notre quartier dorénavant placés sous le signe de l'harmonie entre l'homme et son milieu de vie (social, politique, communautaire, culturel et naturel). (N.D.)

Un projet est né de ces préoccupations: l'Éco-centre du recyclart. Il s'agit essentiellement d'offrir à la population du quartier, du Sud-Ouest, de Montréal, du Québec et aux amateurs de culture ou aux personnes préoccupées par les questions environnementales, un centre d'exposition, d'animation et d'éducation dédié à ce que nous appelons le recyclart, c'est-à-dire l'expression des démarches d'artistes qui récupèrent, recyclent ou conçoivent «vert», et des œuvres créées avec des préoccupations environnementales, qu'il s'agisse d'architecture, de design ou d'arts visuels. (N.D. et M.G.)

Deux ans après sa conception, force est de constater que le chemin est long entre le rêve et la réalité. Je ne veux parler ni de financement, ni de moratoire, ni d'économie sociale, ni de récréotourisme, ni de partenariat, ni de saine gestion, ni de plan d'affaires. Je veux m'en tenir à la conviction que nous savons rejoindre le public, que nous savons suggérer des rencontres, provoquer des chocs. Le mariage de la culture et de l'environnement en est une démonstration concrète. (M.G.)

Un jour, bientôt, qui sait, l'Éco-centre du recyclart verra le jour dans ce vieux bâtiment semi-abandonné situé aux abords du canal de Lachine. Oui, il verra le jour parce qu'il aura suscité mille et une attentes, ici bien sûr dans le quartier, auprès des groupes communautaires et des simples citoyens sensibilisés un par un, mais également auprès de quelques professeurs et étudiants de l'UQAM ou du cégep André-Laurendeau, auprès des diverses instances gouvernementales... et où encore?

Mais il y a encore loin de la coupe aux lèvres. Il faudra reprendre sans cesse notre bâton de pèlerin et convaincre ceux et celles qui exigent de l'être plutôt trois fois qu'une de l'importance de nous doter collectivement de ce centre d'exposition, de mettre en place cette série de conférences, de présenter cette exposition sur les courtepintes ou sur l'architecte écologiste Shigeru Ban, de créer cet événement intitulé *Tout un bateau* et qui se veut le premier concours de fabrication d'embarcations de plaisance à partir de matériaux de récupération, ou encore cette autre activité qui voudrait susciter le recyclage de trois wagons de train abandonnés, afin de permettre à des architectes, des designers et des artistes d'exprimer leurs préoccupations environnementales.

Un jour, nous passerons du rêve à la réalité, encore une fois. Et ce jour-là, tous seront invités. (N.D.)

De la démocratisation culturelle et de l'accessibilité... en guise de conclusion

Nous ne dirons jamais assez l'importance de la culture comme moteur de développement individuel et collectif. Le citoyen que je suis aujourd'hui a grandi dans l'étude des grandes œuvres de la littérature, il a vibré et vibre encore à l'écoute de Bach, de Beethoven, des Beatles ou de Bashung, il a fréquenté Brecht, Beckett, Ducharme ou Tremblay, Pellan, Picasso ou Christo. Les citoyens de demain qui se forment présentement dans les classes de nos écoles ou devant les écrans de nos ordinateurs auront-ils pareille chance? Les créateurs sont là, toujours présents, il ne reste plus qu'à travailler afin de rendre leurs œuvres accessibles au plus grand nombre.

Je garde un souvenir impérissable des centaines d'élèves des écoles primaires de Pointe-Saint-Charles qui, durant deux années consécutives, nous ont fait l'honneur et le plaisir de visiter nos deux expositions. Je n'oublierai jamais leur fébrilité à l'arrivée, par groupes de 10, 20 ou 30, accompagnés de leur professeur, de quelques parents bénévoles tout aussi surpris, leur étonnement par la suite devant les œuvres et les créateurs qui complétaient la présentation des animatrices également bénévoles. Je n'oublierai jamais, à la sortie, le regard complice dont ils me gratifiaient. (N.D.)

De la fébrilité à l'attention calme et soutenue, en passant par la découverte exubérante et volubile, j'ai partagé avec ces enfants le sentiment palpable d'une révélation, d'un plaisir aussi réel qu'inattendu. (M.G.)

Ces jeunes et ces adultes ont été marqués. Ils ont découvert un monde qui leur est trop souvent fermé. Ils ont pu apprécier les œuvres de Françoise Sullivan, celles de Tom Hopkins ou d'Yvon Goulet, ou encore celles de Gisèle Normandin et d'Yves Lahey. Ils ont découvert avec joie que les artistes existent, qu'ils les côtoient, qu'ils peuvent leur parler et apprendre de ce contact. Ils ont su apprécier les œuvres de leurs voisins, des tableaux, sculptures ou photographies qui leur étaient présentées au cœur même de leur milieu de vie. Car il est bon certes de fréquenter le Musée d'art contemporain ou le Musée McCord, la Maison Théâtre ou le Théâtre Denise-Pelletier, ou encore les cinémas du centre-ville, mais il est tout aussi important d'accéder à la culture dans son environnement immédiat. Et d'avoir les moyens d'y participer. Ce faisant, les citoyens se donnent la chance d'accéder à l'universel.

Nous y croyons fermement en même temps que nous rêvons encore et plus que jamais à une effervescence de la chose culturelle, un peu partout à l'échelle du vaste monde bien sûr, mais d'abord et surtout ici même dans chacun de nos quartiers, dans chacun de nos villages. (N.D. et M.G.)

Les visites guidées de groupes scolaires et les visiteurs adultes solitaires de ces calmes après-midi de fins de semaine m'ont permis de redécouvrir cent fois plutôt qu'une les secrets que chaque œuvre révélait. De même que la pièce de théâtre vue et revue avec les adolescents m'a à chaque fois transportée avec eux dans un autre monde.

D'intermédiaire, d'animatrice et de guide, en douce, je redeviens chaque fois une visiteuse, une spectatrice, celle qui est accompagnée autant que celle qui accompagne. Dans ces conditions, peut-on parler de stratégie, alors qu'il s'agit plutôt de liens tissés, d'échanges basés sur la vision que chacun a d'une œuvre. Tout comme il s'agit non pas de créer une clientèle, mais de partager avec une communauté des préoccupations reliées à un enjeu fondamental: l'accès à la culture pour tous. (M.G.)

Nous y croyons d'autant plus que le meilleur des mondes nous a un jour été annoncé pour l'an 2000. Et que c'est aujourd'hui, l'an 2000. Même à Pointe-Saint-Charles.

La diffusion culturelle auprès du jeune public

PAR CLAUDE MORISSETTE

Les stratégies de diffusion culturelle auprès du jeune public sont l'objet depuis quelques années de beaucoup de réflexion et surtout de nombreuses expériences. Les quartiers montréalais ont été témoins de plusieurs types d'intervention s'adressant à un public familial, mais de façon plus marquée, à un public scolaire. Il serait fastidieux de résumer ces nombreuses initiatives dans ce bref article. Cependant, il est nécessaire de saisir en profondeur la réalité des quartiers montréalais afin d'élaborer des stratégies et de comprendre les enjeux de la diffusion culturelle auprès du jeune public et plus particulièrement du public scolaire.

Nous vous proposons ici l'étude d'une expérience de diffusion culturelle auprès du public scolaire dans trois quartiers montréalais, lesquels sont regroupés dans l'arrondissement Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension. Un des points d'intérêt de cette analyse est de témoigner d'une réalité qui se retrouve dans plusieurs autres quartiers de Montréal.

La situation : pauvreté et diversité culturelle

Selon les spécialistes du Conseil scolaire de l'île de Montréal (CSIM), les données du recensement de 1996 produites par Statistique Canada démontrent une paupérisation accrue à Montréal, de telle sorte que cette ville demeure en tête de la liste des grandes régions métropolitaines canadiennes pour ce qui est de la pauvreté. Une carte géographique de la pauvreté élaborée par le CSIM indique que les zones de pauvreté, où sont rassemblées au moins 30 % de familles à faible revenu, ont presque doublé.

En 1991, 18,5 % des ménages montréalais étaient considérés à faible revenu contre 22,6 % en 1996. Ces récentes données démontrent également qu'un plus grand nombre de familles ayant des enfants de 0 à 17 ans vivent sous le seuil de la pauvreté.

D'autre part, les spécialistes du Front d'action populaire en réaménagement urbain (FRAPRU) constatent que la proportion des ménages qui doivent consacrer plus de la moitié de leur revenu au paiement du loyer a augmenté de 41 % entre 1991 et 1996, alors que les prix demeuraient relativement stables. Aussi, disent-ils, les coûts relatifs à l'alimentation, au logement et au vêtement pour une famille à faible revenu représentent une dépense supérieure de 20 % à celle des autres ménages.

Pour ce qui est de la géographie, la carte de la pauvreté élaborée par le CSIM montre que onze quartiers montréalais sur seize recèlent des zones de pauvreté, soit Saint-Michel, Parc-Extension, Petite-Patrie, Villieray, Pointe-Saint-Charles, Côte-Saint-Paul, Saint-Henri, Petite-Bourgogne, Centre-Sud, Hochelaga-Maisonneuve et une partie de Côte-des-Neiges.

Pour une meilleure compréhension des enjeux de la diffusion culturelle auprès du jeune public dans les quartiers montréalais, je vous propose d'observer de plus près le contexte de l'arrondissement Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension, territoire qui est l'objet d'une intervention spécifique.

Mentionnons d'abord que la population de cet arrondissement est de 143 245 habitants, soit 14,1 % de la population montréalaise.¹ Il est important de savoir que cette population est parmi les plus jeunes de Montréal (la proportion des enfants de moins de 18 ans y est de 23,8 % dans le quartier Saint-Michel et de 23,3 % dans le quartier Parc-Extension, comparativement à une moyenne de 18,2 % pour l'ensemble de Montréal) et qu'elle est aussi la moins scolarisée de cette ville (le quart des habitants de 15 ans et plus n'a pas atteint la scolarité de 9^e année).

Enfin, il est important aussi de savoir que la proportion des personnes d'origine autre que canadienne représente près des deux tiers de cette population, soit 63,7 %, et que cette proportion s'élève à 94,3 % dans le quartier Parc-Extension et à 66 % dans le quartier Saint-Michel, comparativement à 43,7 % pour l'ensemble de Montréal; que près de la moitié de la population est de langue maternelle autre que le français et l'anglais; finalement, que le taux de chômage est supérieur de 5 % à la moyenne montréalaise et que près de 50 % des ménages vivent sous le seuil de la pauvreté.

Cette situation extrême n'est pas limitée à ces trois quartiers, car les statistiques en démontrent de semblables dans plusieurs autres quartiers montréalais. Ce contexte de pauvreté et de grande diversité culturelle doit forcément être pris en considération quand il est question de diffusion culturelle auprès du jeune public.

1. Ces données ont été publiées par la CDEC Centre-Nord.

La diffusion culturelle et les conditions de vie en milieu scolaire

L'arrondissement Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension compte sur son territoire une vingtaine d'écoles de niveau primaire et quatre écoles de niveau secondaire rattachées à la Commission scolaire de Montréal (CSDM). La CSDM a élaboré une classification de ses écoles et elle note que 30 % d'entre elles sont défavorisées. Parmi les écoles primaires, une proportion de 80 % se retrouve sur la liste des écoles défavorisées.

Les carences sociales et psychologiques qui accompagnent cette pauvreté et cette diversité culturelle se manifestent en milieu scolaire par la faim, l'abandon scolaire et des tensions relationnelles. En conséquence, les personnels de direction, les enseignants et les membres des conseils d'établissement doivent gérer, au-delà de l'enseignement, la distribution de produits alimentaires, la mise sur pied de groupes de soutien à la réussite scolaire et des mesures destinées à assurer une certaine harmonie dans les écoles.

Qu'en est-il de la diffusion culturelle auprès du jeune public dans ce contexte? Concrètement, chacune des écoles primaires présente un ou deux spectacles annuellement dans le gymnase de l'école à l'ensemble des élèves de la maternelle à la sixième année. Quelques écoles organisent aussi des sorties culturelles à la maison de la culture du quartier et dans les institutions culturelles montrealaises.

Émergence d'un partenariat et création du comité culturel

L'enfant et les arts

Certaines directions d'école relevaient des insatisfactions et souhaitaient améliorer les conditions de diffusion des spectacles en offrant une programmation régulière et systématique adaptée aux différents groupes d'âge des élèves et en tenant compte de la pauvreté et de la diversité culturelle du milieu.

Les trois principales insatisfactions relevées par les directions des écoles primaires étaient les suivantes: 1) le gymnase n'est pas un lieu qui favorise la qualité du spectacle et l'écoute des spectateurs; 2) réunir tous les élèves de l'école à un même spectacle—de la maternelle à la sixième année—crée de l'insatisfaction chez les plus jeunes ou les plus vieux; 3) les directions d'école ne considèrent pas posséder l'expertise nécessaire au choix des spectacles et sont souvent perplexes devant la quantité et la variété des propositions.

Devant cette situation, un directeur d'école primaire convient de me rencontrer. De cet entretien émerge l'idée d'une association entre les écoles primaires et la maison de la culture en vue d'organiser la diffusion d'activités culturelles auprès des élèves. Quelques semaines plus tard, au printemps 1994, était fondé le comité culturel L'enfant et les arts en présence de six membres de la direction des écoles primaires et de l'agent culturel.

Depuis, cette association a permis de diffuser 152 représentations et d'accueillir 53 142 élèves à nos activités. Soixante-dix représentations théâtrales ont accueilli 26 636 élèves, soixante-treize spectacles de chansons et de musique ont attiré 23 871 élèves tandis que huit prestations de danse en ont rejoint 2 385. S'ajoutent à cela des sorties dans les institutions culturelles auxquelles ont participé près de dix mille élèves.

Définition et objectifs du comité culturel

Le comité culturel L'enfant et les arts est issu d'un partenariat entre les écoles primaires de la Commission scolaire de Montréal des quartiers Villeray—Saint-Michel—Parc-Extension et la maison de la culture du même nom. Ce comité coordonne un programme de sorties culturelles offert aux 8 200 élèves des vingt-et-une écoles primaires de son territoire. Les jeunes sont invités à fréquenter des

lieux culturels afin d'assister à des représentations en théâtre, danse, musique et chanson. Cette collaboration s'inscrit dans nos mandats respectifs et comprend l'initiation et la sensibilisation aux activités artistiques et culturelles et le développement global de l'enfant en processus d'éducation. Nous pensons que le développement global des jeunes élèves doit inclure, en plus du développement de la créativité et de la pratique artistique, la connaissance de l'art et l'acquisition d'une culture de l'art. Plusieurs d'entre eux y découvriront une passion et certains, un métier.

Quatre grands objectifs guident l'action des membres du comité culturel. Ce sont: 1) offrir aux élèves une programmation artistique diversifiée et représentative adaptée aux différents groupes d'âge; 2) créer et développer des programmes d'animation qui favorisent la compréhension et l'intégration des connaissances artistiques et culturelles; 3) favoriser l'épanouissement de la vie artistique et la présence des artistes à l'école et dans les quartiers; 4) promouvoir la concertation auprès des organismes artistiques et culturels qui s'adressent à la clientèle scolaire.

Programmation des sorties culturelles et animation en milieu scolaire

Le comité culturel offre annuellement six sorties différentes. Nous présentons aux élèves des représentations en théâtre, danse, musique et chanson. Afin de mieux desservir les jeunes et de faire de chacune des sorties une expérience satisfaisante, nous avons segmenté en trois groupes la clientèle de niveau primaire: 1) maternelle, première et deuxième; 2) troisième et quatrième; 3) cinquième et sixième. Cette segmentation nous a permis de respecter les besoins différents des enfants: les élèves de cinquième et sixième année entrent dans la préadolescence tandis que les élèves de la maternelle et de la première année sortent à peine de la petite enfance. Le nombre important d'inscriptions, près de 15 000 au

cours de la saison 1998-1999, permet d'offrir un nombre suffisant de représentations à chacun des groupes.

Aux sorties culturelles s'ajoutent des programmes d'animation et d'éducation pour préparer les élèves à la sortie. Quatre formules d'animation sont proposées: le cahier pédagogique, la visite des artistes du spectacle à l'école, la compagnie artistique en résidence à l'école et la sortie exploratoire.

La plus utilisée de ces formules est bien sûr le cahier pédagogique remis à l'enseignant quelques jours avant la représentation, afin qu'il éveille la curiosité des élèves et leur propose des connaissances concernant la forme du spectacle. Cependant, des activités d'animation plus élaborées ont été réalisées. Mentionnons à cet égard *Ma première fois*, offerte par la compagnie Théâtre Bouches décousues en préparation à sa récente création, *Le Bain*. Cent trente-six rencontres ont eu lieu entre une animatrice spécialisée de la compagnie et des groupes d'élèves de niveau maternelle. La moitié de ces rencontres était destinée à préparer les élèves à leur première sortie, en l'occurrence *Le Bain*, tandis que l'autre moitié devait faire le point après le spectacle. Près de 3 000 élèves ont assisté aux spectacles et 1 700 d'entre eux ont été rencontrés à l'école.

Un projet de sortie exploratoire a également été réalisé avec la compagnie Dynamo Théâtre, qui souhaitait présenter à des élèves de différents niveaux une version exploratoire de sa nouvelle création. Les créateurs de la compagnie ont rencontré les élèves une semaine avant la représentation afin de présenter leur organisme et sa démarche artistique. Subséquemment, ils les ont invités à une représentation et sont retournés à l'école une semaine plus tard pour recueillir leurs impressions.

La préparation pédagogique accompagnant ces sorties culturelles constitue l'une des grandes richesses de ce partenariat. Le plus récent projet d'éducation artistique sera une «résidence de création» d'une compagnie de théâtre jeune public dans une école du quartier. Cette résidence de création, d'une durée de quelques mois, se tiendra dans une école qui enseigne l'art dramatique.

Sorties dans les institutions culturelles montréalaises

En plus de la sortie à la maison de la culture, nous encourageons la visite des institutions culturelles montréalaises. Nous avons intégré à chacun des niveaux du primaire une sortie culturelle spécifique, de telle sorte que pendant son cours primaire, l'élève aura visité six grandes institutions culturelles. En première année, les élèves participent à une visite-atelier au Musée d'art contemporain, en deuxième année, à une sortie à la Maison Théâtre, en troisième année, ils assistent à un concert de musique classique à la salle Pierre-Mercure, en quatrième année, c'est la visite au Musée des beaux-arts de Montréal, en cinquième année, ils découvrent l'histoire de la fondation de Montréal au Musée Pointe-à-Callière, et, en sixième année, les élèves voient des œuvres chorégraphiques de Jean-Pierre Perreault et de Paul-André Fortier à l'Agora de la danse.

Quant à la répartition des coûts, ceux des spectacles présentés à la maison de la culture sont payés par les écoles, tandis que les sorties dans les institutions culturelles sont subventionnées en partie par les dispositions d'une entente entre le ministère de la Culture et des Communications du Québec et la Ville de Montréal. Le Conseil des arts de la CUM contribue en offrant quelques représentations d'un ou deux spectacles à la maison de la culture. Les coûts de diffusion et de coordination en sont assumés par la maison de la culture et une coordonnatrice est embauchée par le comité culturel pour s'occuper des inscriptions et faire le suivi auprès des écoles.

* * *

Au terme de notre analyse, nous saluons les réalisations qu'ont permises le partenariat entre les écoles primaires des quartiers et leur maison de la culture d'une part, et la création du comité culturel L'enfant et les arts d'autre part. Cette approche concertée s'étend aussi aux sociétés et organismes artistiques qui œuvrent dans ces quartiers et semble mobiliser plusieurs intervenants dans la perspective d'un développement culturel durable. N'y aurait-il pas lieu d'encourager ces initiatives locales ?

Cependant, comme l'accroissement de la pauvreté dans la région montréalaise met en question l'accessibilité aux arts, il faut d'abord s'attaquer à cet obstacle, dans une perspective de démocratisation de la culture, avant d'élaborer des stratégies de développement des publics. Souhaitons que notre fabuleuse aventure avec le comité culturel se poursuive et qu'elle serve non seulement à implanter des habitudes de fréquentation des lieux culturels, mais qu'elle développe une culture de l'art chez les jeunes.

Savoir-faire et faire savoir : le centre d'artistes autogéré

PAR ÉDITH MARTIN

L'artiste

L'une des caractéristiques de l'artiste en arts visuels, c'est qu'il agit généralement seul. En arts de la scène, en musique ou autres, les artistes doivent le plus souvent s'associer pour produire et diffuser. Au Québec, l'isolement de l'artiste en arts visuels s'estompe parfois, comme en 1948, lorsqu'une poignée d'entre eux signent le *Refus global*. Ce manifeste d'une conscience culturelle collective annonce l'effervescence des années soixante qui donne naissance aux grandes réformes sociales, entre autres en éducation, en santé, en normes du travail, et qui se traduit aussi par la croissance de l'esprit coopératif. Dans les années soixante-dix, principalement pour des raisons de pratiques artistiques et d'esthétique, certains artistes se regroupent en marge des galeries commerciales et des institutions muséales pour établir des lieux déviants de création, de production et de diffusion. Ces artistes s'associent, s'organisent et réalisent des événements, des manifestations publiques, des projets de production, des galeries parallèles, etc., qui répondent à

leurs aspirations idéologiques et artistiques. Les artistes prennent alors en charge la gestion et le fonctionnement de leurs propres outils de production et de diffusion. Répartis sur tout le territoire québécois, il existe actuellement plus d'une soixantaine de centres d'artistes autogérés ou de collectifs d'artistes, et la nature de chacun d'eux diffère selon la région et la spécificité du groupe d'artistes qui le composent.

En trente ans, la spirale évolutive s'est développée à une vitesse extraordinaire et dans ce maelström, les artistes ont développé le *savoir-faire* et la maîtrise du *faire savoir* qui caractérisent les activités artistiques actuelles. En retour, par le développement de ces expertises, les artistes ont contribué à élever les niveaux d'exigence et les attentes envers leur propre communauté artistique et envers eux-mêmes. L'accessibilité de l'éducation supérieure en arts fait en sorte que les artistes sont de plus en plus nombreux à sortir des universités. La situation culturelle du Québec en Amérique du Nord n'est sans doute pas étrangère à l'ampleur de ce système d'éducation. Il en résulte que le nombre d'artistes est très élevé proportionnellement à la population et que, en conséquence, la concurrence est forte. En 1998, l'Université du Québec à Montréal proposait aux étudiants le premier doctorat canadien en étude et pratique des arts. Dans ces conditions, même l'artiste autodidacte ne peut ignorer l'importance des connaissances théoriques dans sa pratique artistique. Outre sa maîtrise des matériaux, l'artiste est devenu un «idéateur». L'existence du mouvement de l'art conceptuel en témoigne. Non seulement l'artiste crée des œuvres, mais il participe aux discours esthétiques et il passe volontiers du registre de la production au registre de la communication. Bien entendu, certains artistes résistent à la pression des communications par principe, par manque d'habileté ou autres, mais à l'ère de l'information, la communication est un atout indéniable pour la dissémination artistique. Le milieu des arts est si compétitif que le

«superartiste» doit maintenant exceller dans plusieurs domaines: maîtriser les matériaux, posséder une pensée et une pratique artistique articulée intellectuellement, communiquer oralement et par écrit, promouvoir son travail, vendre ses œuvres, gérer ses affaires, etc. Les centres d'artistes constituent alors des lieux d'échanges où il est possible de mettre en commun des connaissances, des ressources et des compétences.

Les artistes en arts visuels désirent partager le fruit de leur travail avec le public. Mais puisque les musées sont généralement fermés aux pratiques artistiques actuelles, que le marché est restreint par le nombre limité de consommateurs d'art, à un moment où l'on assiste à la diversification et à l'accroissement des produits culturels, les artistes en arts visuels doivent trouver des solutions de rechange pour rejoindre le public. Ils deviennent à l'occasion des intervenants sociaux, au sens propre, lorsqu'ils investissent le champ social, là où la communauté se trouve et souvent concernant des sujets d'intérêt communs. Les centres d'artistes sont étroitement liés à cette stratégie de diffusion culturelle. Non seulement sont-ils de nouveaux lieux permanents de production et de diffusion, mais l'union des ressources permet aux collectifs d'artistes de diriger des activités ponctuelles sur la place publique, dans la rue, les bâtiments désaffectés, les parcs, dans la nature, les milieux agricoles, sur Internet. En fait, partout où le public se trouve et concernant les communications, plus l'événement traite de préoccupations sociales, plus la visibilité médiatique des artistes est grande. Vous souvenez-vous d'ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable, un collectif d'artistes fondé par Pierre Allard et Annie Roy)? En décembre 1997, à l'angle des rues Sainte-Catherine et Jeanne-Mance, l'ATSA a squatté la façade du Musée d'art contemporain de Montréal en déposant, à l'aide d'une grue, une sculpture interactive sur laquelle on pouvait lire «la banque à bas, à bas la banque; retrait, dépôt». Les itinérants de Montréal pouvaient y

retirer des bas de laine chauds et les passants étaient invités à déposer des bas de remplacement. Soutenu en cours d'activité par le Musée, toléré par la Place des arts, aidé par l'Armée canadienne (qui ne connaissait pas initialement la signification d'ATSA) et animé par les Clowns sans frontière, cet événement a fait la manchette. Cela suppose que les artistes avaient également acquis le langage approprié pour convaincre des partenaires éventuels de s'impliquer dans des projets d'envergure: des gens d'affaires, des environmentalistes, des scientifiques, des urbanistes, des architectes, des autochtones, des agriculteurs, etc. Bien entendu, la majorité des interventions publiques de collectifs d'artistes sont moins percutantes. Autrement, les artistes en arts visuels feraient la une des médias tous les jours. Ce serait quand même formidable... et une fois leurs œuvres diffusées, les artistes souhaiteraient bien pouvoir vivre de leur production.

Seulement voilà, les chiffres sont accablants. Statistique Canada indiquait en 1996 «que les revenus provenant des activités culturelles en 1993 s'étaient d'une moyenne de 8 800\$ par personne chez ceux dont l'occupation principale se situait dans les arts visuels». Les artistes exposent leurs œuvres mais les retombées financières sont insuffisantes, même pour la majorité des artistes professionnels, et les revenus, souvent inférieurs aux coûts de production. La plupart des artistes pratiquent le travail à temps partagé entre l'atelier et l'emploi alimentaire qui assure leur subsistance et, afin d'améliorer leurs conditions de vie, les artistes en arts visuels doivent aussi défendre leur statut et leurs droits. D'abord, il a fallu que les artistes se regroupent et, malgré la diversité des collectifs, que leurs voix s'unissent pour enfin créer un discours politique grâce auquel ils ont obtenu l'amélioration de la Loi fédérale sur le droit d'auteur, l'adoption de la Loi provinciale sur le statut de l'artiste et, en 1998, la création de la première société québécoise de gestion des droits d'auteur en arts visuels, la SODART. Mais il

reste encore à appliquer tout ça. Dans les faits, la presque totalité des lieux de diffusion ne versent toujours pas les droits de reproduction, d'exposition, de représentation publique et de télécommunication suggérés par la SODART. Actuellement, les centres d'artistes diffuseurs interviennent au front pour initier le mouvement du versement des droits d'auteur recommandés.

Les centres d'artistes offrent donc à l'individu des ressources qu'un artiste seul aurait de la difficulté à s'approprier, à développer et à maintenir. Il peut adhérer à l'un ou l'autre des centres ou des collectifs suivant sa démarche artistique, selon sa région, en fonction de ses besoins et au gré des projets qu'il veut réaliser. Certains centres d'artistes se spécialisent en production offrant des espaces, des ateliers adaptés et des outils spécialisés. Puisqu'il s'agit bien de collectifs autogérés, l'adhésion à un centre d'artistes suppose une implication active. Cependant, les artistes en ont déjà assez de répondre aux exigences du milieu et ils doivent aussi gagner leur vie. Certains d'entre eux ont même fondé une famille, d'autres la sacrifient au profit de la vie d'artiste. Actuellement, la situation socioéconomique des artistes met à rude épreuve l'autogestion des centres d'artistes.

L'autogestion, un savoir-faire

Dans le but d'assurer son fonctionnement et son financement, le collectif d'artistes s'incorpore en organisme à but non lucratif, généralement sous la Partie III de la Loi provinciale sur les compagnies. Les artistes se fixent des objectifs, forment un conseil d'administration, s'initient au vocabulaire et aux procédures d'assemblée du fameux Guide Morin, adoptent des statuts et règlements, déterminent une politique artistique, perçoivent des cotisations et procèdent à des élections démocratiques. En tant qu'organisme à but non lucratif, le collectif fait valoir son rôle dans le développement de la vie culturelle de sa région, ce qui le rend admissible au

soutien financier de sa municipalité. En réalisant des activités qui desservent la communauté artistique et la population locale, le centre d'artistes acquiert une reconnaissance qui peut parfois prendre quelques années à bâtir. En mettant sur pied des événements dont l'envergure dépasse les limites de sa localité, le centre d'artistes gagne la notoriété nécessaire pour solliciter un soutien financier du gouvernement provincial, puis du fédéral. Non seulement l'envergure des activités dépend de l'engagement des artistes et s'il y a lieu des partenaires, mais elle dépend du financement public, la plupart du temps dans une proportion de plus de 80 %.

Durant les trois dernières décennies, suivant le développement de la société et de l'artiste lui-même, un engouement culturel croissant atteint le secteur des arts visuels. Le centre d'artistes aspire à faire mieux en améliorant les conditions de production et de diffusion des arts, à faire plus en diversifiant et en augmentant le nombre de ses activités et à faire grand en réalisant des événements majeurs aux retombées étendues. La motivation des «voisins gonflables» contribue aussi à ce phénomène. Afin d'accomplir leurs projets, les centres d'artistes se sont donné des compétences visant à s'assurer des financements autonomes, privés et publics qui prescrivent la préparation de dossiers irréprochables. La rédaction des demandes de subvention exige une justification systématique des opérations, des applications de la politique artistique interne, de la gestion et de la planification financière, de l'analyse des outils de promotion et de diffusion. Les demandes de subvention sont devenues de véritables plans d'affaires. Les artistes maîtrisent l'administration de leur organisme et leur expertise est telle qu'elle pourrait faire rougir plusieurs petites et moyennes entreprises du secteur privé. Au Québec, les centres d'artistes sont devenus des institutions organisées, structurées et ils forment un réseau actif, le Regroupement des Centres d'artistes autogérés du Québec.

La coalition du RCAAQ agit comme un interlocuteur politique et stimule la poursuite des objectifs déjà désignés et, par extension, le statut et les droits des artistes. Car, dans un mouvement de circulation aller-retour, non seulement les artistes et les collectifs se soumettent aux normes et aux critères des bailleurs de fonds publics, mais les revendications du milieu artistique contribuent à définir, éprouver et améliorer les programmes provinciaux et fédéraux de subvention en fonction des besoins. Par effet d'entraînement, ces nouvelles mesures influencent les politiques culturelles municipales. Le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts du Canada mettaient sur pied, il y a quelques années, des départements d'arts médiatiques suivant le développement des pratiques artistiques. En 1998, en fonction des objectifs de diffusion du ministère de la Culture et des Communications, le CALQ annonçait le nouveau programme «Artiste en résidence» visant à soutenir les artistes en arts visuels qui produisent des œuvres dans un lieu de diffusion ouvert au public. En 1999, la Ville de Laval remanie sa grille de classification des organismes artistiques selon les critères professionnels provinciaux. Les artistes et leurs collectifs sont devenus des experts du financement public.

Parallèlement, la gestion des centres d'artistes est devenue si lourde que le conseil d'administration doit, si possible, s'adjoindre un personnel permanent, généralement une ou deux personnes à temps partiel, souvent des artistes en «fonction alimentaire» qui gèrent une équipe de temporaires engagés selon des programmes d'emploi subventionnés. Les membres se déchargent alors de certaines tâches liées au fonctionnement des centres, et cet abandon se traduit par une baisse de leur implication. Au départ profondément intégrés à la vie associative de leur collectif en partageant les tâches et les responsabilités, les artistes s'attendent aujourd'hui à recevoir des services; c'est également l'attitude qu'a adoptée le citoyen face à l'État, dans la société québécoise

actuelle. Ils laissent désormais au conseil d'administration ou à quelques personnes le fonctionnement du centre d'artistes. La diminution de l'engagement des membres est l'une des composantes de l'institutionnalisation de ces centres. Plus le collectif est important en nombre de membres et d'activités, plus les attentes sont grandes et, sous le poids des tâches, les membres du conseil d'administration s'épuisent rapidement. Aussi, plus le collectif est grand, plus l'assurance d'une relève est garantie, mais plus la structure de l'organisme est imposante et l'administration complexe, plus les artistes se découragent et se sentent inadéquats, sans compter les pressions exercées sur le «superartiste» qui doit aussi satisfaire aux exigences du milieu pour lui-même. Rares sont les individus sincèrement altruistes et les artistes, pour motiver leurs implications, doivent y trouver des intérêts personnels. Dans un contexte où les centres d'artistes ont élargi leur champ d'action et de diffusion, ils s'éloignent du même coup des intérêts particuliers de leurs membres.

Les collectifs d'artistes qui négligent l'intégration et la formation d'une relève se retrouvent dans une situation périlleuse qui peut mener à la dissolution de leur entreprise. Dans une position critique, c'est souvent le courage et la ténacité d'une personne qui sauve l'organisme. Ainsi, en recrutant de nouveaux membres actifs, les Ateliers convertibles de Joliette ont évité le pire en 1997. Les centres d'artistes doivent donc trouver des moyens de susciter et de maintenir une oscillation entre la force centrifuge, qui peut scléroser le collectif, et la force centripète, qui à la limite le pulvérise, et ce, sans tomber dans le statisme de l'équilibre où l'évolution et le changement deviendraient difficiles. Dans un mouvement fluide, l'intégration de la relève assure la survie de l'organisme à moyen et long terme et, à court terme, l'insertion des nouveaux membres doit s'effectuer progressivement, de manière à leur permettre d'assimiler la perspective historique qui leur permettra

d'éviter de reproduire les erreurs du passé. Idéalement, les statuts et règlements de l'organisme prévoient une formule de rotation en prescrivant que les mandats des administrateurs arrivent à échéance à des moments différents. Les artistes de la relève doivent être appuyés par l'expérience des anciens. Certains centres d'artistes ont même déterminé une nouvelle catégorie de membres, les membres aspirants. Ces artistes aspirants n'ont pas encore le statut des artistes professionnels selon les critères du CALQ, définis avec le temps par la communauté artistique en général. L'artiste professionnel est une personne dont l'occupation principale est la pratique artistique, qui a complété sa formation scolaire ou autodidacte, qui est reconnu par ses pairs artistes, par les critiques et historiens de l'art et qui, par conséquent, réalise une production suffisante pour diffuser son travail récent régulièrement dans des lieux professionnels, dont les centres d'artistes. Les centres d'artistes qui concourent aux programmes de financement public provinciaux et fédéraux doivent être nécessairement et majoritairement composés d'artistes professionnels. La structure de l'organisme doit donc prévoir que le nombre de membres aspirants est limité et que leurs droits diffèrent de ceux des membres artistes professionnels. Ils n'ont pas droit de vote à l'assemblée générale et ne peuvent occuper les postes officiels du conseil d'administration. Certains organismes ont prévu des postes d'administrateurs-conseils qui permettent de mieux intégrer les membres aspirants et de les initier au fonctionnement du collectif. Pour satisfaire les intérêts personnels des membres aspirants, les centres d'artistes doivent aussi pouvoir répondre à leur besoin de développement artistique. Il faut donc leur faire une place dans la programmation des activités, sans nuire au statut professionnel du centre d'artistes. Plusieurs formules peuvent être utilisées entre autres les services aux membres, le parrainage ou une exposition consacrée aux artistes de la jeune relève réalisée en collaboration avec un conservateur invité qui encadre le projet, procède à la sélection et contribue à la

reconnaissance des artistes en début de carrière. Contrairement à ce l'on pourrait croire, les centres et les collectifs d'artistes sont très ouverts à la venue de nouveaux membres.

Cependant, d'une part l'institutionnalisation et la spécialisation des centres d'artistes a renforcé la croyance non fondée qu'ils sont difficiles d'accès, voire même fermés sur l'extérieur et, d'autre part, le mode de fonctionnement universitaire souvent débranché de la réalité, et dont se plaint aussi le secteur privé, font en sorte qu'une grande proportion des jeunes artistes étudie en vase clos tout au long de son processus de formation. Les centres d'artistes sont souvent méconnus des jeunes et, compte tenu des caractéristiques culturelles régionales, certains centres vont jusqu'à chercher les jeunes artistes là où ils sont, en les invitant à s'intéresser aux collectifs comme outil de développement et à soumettre leur dossier en vue d'activités spécifiques. Les nouveaux membres se rendent vite compte que la nature associative de l'organisme permet d'accueillir les nouvelles idées, les nouveaux concepts. Les centres d'artistes sont des lieux souples, qui absorbent facilement les orientations novatrices en suivant la volonté des artistes qui les composent. Avant toute considération administrative, les membres s'intéressent aux projets artistiques et c'est l'implication des artistes qui détermine le dynamisme du collectif et qui permet de réaliser les projets les plus stimulants.

Faire savoir : le Centre

Les centres d'artistes fonctionnent généralement par projets, même à l'intérieur de la programmation courante de leurs activités, non seulement en fonction de la disponibilité des membres qui s'y impliquent, mais parce que c'est aussi un moyen d'augmenter le financement tant privé que public. Et au-delà des considérations internes, le centre d'artistes est influencé par le fonctionnement du milieu culturel en général, actuellement par une culture de l'événement. La diversité culturelle a vraiment pris des proportions gigantesques.

Les producteurs, les institutions et autres s'arrachent la clientèle en présentant des événements monstres douze mois durant. Les musées proposent des *blockbusters* qui ne réussissent pas toujours à faire leurs frais. Les producteurs imaginent de grands festivals dont la notoriété internationale est très longue à établir, comme le Festival international de jazz de Montréal, alors que les salles de jazz restent pratiquement vides le reste de l'année. Faute de moyens financiers, les centres d'artistes ne peuvent rivaliser avec de tels événements, mais on sait qu'ils peuvent faire la manchette avec des projets signifiants et parfois grâce à des artistes charismatiques.

Parmi les caractéristiques de la vie culturelle, il est important de mentionner le système du vedettariat. Ce phénomène se produit lorsqu'un être humain participe directement à une œuvre et l'habite, lorsque le public peut projeter ses rêves dans une personne et qu'il peut les vivre par procuration comme au cinéma, en arts de la scène et en musique, quand la popularité de l'artiste l'emporte sur l'œuvre elle-même. Le culte de l'idole est moins fréquent en arts visuels et quand il a lieu, il est plus fragile car l'artiste retourne fréquemment à l'atelier et durant ses périodes intensives de production, il peut vite se faire oublier. Marginalisée, la valeur des œuvres nouvelles s'établit souvent des années après la mort des artistes et ce, dans toutes les formes d'art. Le grand public est friand des magazines à potins qui remplissent les présentoirs même dans les dépanneurs. En littérature, l'œuvre, c'est le livre, et l'auteur se cache souvent derrière son œuvre comme en arts visuels. Cet auteur devient visible lorsqu'on l'invite à parler de son livre dans les lancements, les salons du livre ou lorsque des groupes de critiques littéraires prennent l'antenne, comme précédemment à l'émission *Sous la couverture* à la télévision de Radio-Canada. Il est plus facile de discuter des livres dans les médias, probablement entre autres parce que les gens aiment se faire raconter des histoires, suivant l'héritage de la culture orale ancestrale.

En 1999, l'exposition «*mbc*» de Marie-Claude Bouthillier, présentée par la Galerie Verticale à Laval, a reçu une couverture médiatique extraordinaire. Elle a fait l'objet d'articles de fond dans *La Presse*, le journal *Voir* et *Elle Québec* et probablement bientôt dans la revue spécialisée *ETC Montréal*, sans compter les mentions dans *Le Devoir* et la revue *Réseau* des Universités du Québec. On en a parlé à *Midi-culture* et à *Macadam tribus* de Radio-Canada, et Marie-Claude a été invitée pour une entrevue dans le cadre de l'émission *La Vie d'artiste* à la même chaîne. Ni l'artiste, ni la galerie n'a fait de démarches spéciales pour recevoir toute cette visibilité. Cette artiste est certes connue dans le milieu... il y a sans doute aussi un peu de hasard et un bon *timing*. Quoi qu'il en soit, on aurait pu s'attendre à une forte affluence, ce qui a été plus ou moins le cas: de nombreux visiteurs sont venus à la galerie mais, en proportion de la couverture médiatique, on aurait pu en accueillir plus. Cela a vraiment été une chance d'avoir bénéficié de cette attention car dans les faits, la critique artistique est plutôt pauvre en arts visuels. Le 28 avril 1999, une vingtaine d'artistes portant l'étendard de l'art figuratif revendiquaient une plus grande visibilité devant les bureaux du quotidien *Le Soleil* à Québec. Parmi les principaux médias francophones, le journal culturel *Voir* ne consacre qu'une ou deux pages aux arts visuels, sur environ soixante-cinq pages. Depuis plus d'un an, *La Presse* n'a même plus de journaliste attiré aux arts visuels. *Le Devoir* se maintient avec l'engagement d'un journaliste qui gagne des *peanuts* comparative-ment aux démarches et aux recherches qu'il doit effectuer pour rédiger ses articles. On entend un peu parler d'arts visuels à la radio, probablement parce que la démarche auditive est plus près de l'intellect; paradoxalement, la télévision demeure pratiquement aveugle aux arts visuels. Les arts visuels ne sont pas rentables pour les médias d'information, entre autres parce que les revenus de publicité qui proviennent de ce milieu sont infimes. La visibilité des arts visuels n'est donc pas assez régulière et soutenue pour produire

un impact sur le public. Reste les revues spécialisées en arts visuels. Au Québec, il en existe plusieurs dont les lecteurs sont principalement des spécialistes, des artistes, critiques et historiens de l'art. Il faut dire aussi que les articles paraissent généralement une fois l'exposition terminée, lorsque les œuvres sont démantelées ou retournées à l'atelier. Les centres d'artistes ne peuvent donc pas compter sur les médias pour attirer des visiteurs et la plupart ont pris en charge leurs propres outils de communication, dont l'efficacité dépend du réseau de distribution: catalogues d'expositions, dépliants, plaquettes, affiches, tracts, objets hétéroclites, sites Internet, bulletins et exceptionnellement, une revue spécialisée comme dans le cas de la revue *Inter*, étroitement liée au centre d'artistes Le lieu à Québec. Les moyens financiers étant limités, le réseau de distribution l'est aussi et les retombées sont restreintes, souvent limitées aux intervenants du secteur des arts visuels et aux réseaux personnels des artistes.

Il est difficile de rendre les arts visuels contemporains attrayants dans la perspective d'une diffusion à grande échelle. De par sa nature, le langage visuel est un langage en soi et puisque l'art actuel réinvente continuellement les codes de ce langage, il faut généralement passer par un processus d'interprétation. Bien entendu, le langage et les codes visuels s'acquièrent comme le langage parlé et les codes de l'écriture, mais c'est à force d'exercices et de pratiques qu'on finit par y arriver. Quand on sait que la proportion d'analphabètes fonctionnels au Québec représente de 21 à 28 % de la population, selon les dernières études statistiques canadiennes et québécoises, qu'en est-il du langage visuel contemporain qui cherche constamment à se renouveler? À côtoyer les arts visuels, on arrive à intégrer leurs codes, mais cette démarche requiert des efforts. Ce n'est que lorsque ses besoins primaires sont comblés que l'être humain peut s'adonner à sa nature d'être pensant, qui se manifeste entre autres dans les arts. Les artistes professionnels

sont assez téméraires pour inverser cet ordre de priorité au prix de leur qualité de vie. Les nouveaux codes visuels mettent donc des années à imprégner le paysage culturel. Cependant, l'accélération de la transmission des informations peut faire espérer un raccourcissement de ce délai. La démarche des artistes en arts visuels s'apparente en plusieurs points à celle des chercheurs scientifiques, des penseurs, des philosophes, des sociologues, etc. Les résultats de leurs recherches finissent par trouver leurs applications dans la société à long terme, et le grand public en verra le bien-fondé un jour ou l'autre. Le public immédiat des artistes est par conséquent constitué des pairs, des spécialistes en arts. Suivant le développement récent des pratiques artistiques et culturelles et avec l'accroissement de la circulation des connaissances, les spécialistes du milieu, dont les artistes, tendent à une quête de l'inédit, qui contribue à l'accélération des recherches en arts visuels et à l'actualisation sans cesse renouvelée des codes visuels. Comme dans le monde scientifique, les revues spécialisées apportent une contribution inestimable à la documentation des pratiques artistiques actuelles et elles deviennent à la longue des outils de référence et de consécration artistique. Pour parvenir à attirer l'attention *de façon frappante*, les artistes et les centres d'artistes doivent provoquer un effet de surprise. L'élément surprise est même devenu un critère tacite d'évaluation des performances d'un centre d'artistes par les bailleurs de fonds publics, au Conseil des arts et des lettres du Québec par exemple, où les comités d'évaluation sont également composés de pairs.

Dans ce contexte, la manière privilégiée de donner au public les outils nécessaires pour apprécier le travail des artistes en arts visuels relève de la sensibilisation et de l'éducation publiques. Cependant au Québec, il existe un vice majeur en enseignement des arts. On favorise l'éducation supérieure des artistes, mais la formation des futurs consommateurs d'art est négligée au primaire

et au secondaire. C'est dommage, car les enfants ont la bonne volonté, l'ouverture et une grande capacité d'apprendre de nouveaux langages. Devant des œuvres d'arts visuels, ils ont confiance en leurs capacités de compréhension et d'appréciation et, contrairement aux adultes, ils n'ont pas encore souffert d'inhibitions qui les empêchent de s'exprimer. Durant plus de six ans, la Galerie Verticale a tenté de mettre sur pied et de maintenir un programme d'animation destiné au jeune public, pour enfin conclure que le centre d'artistes n'a pas les ressources et les infrastructures nécessaires à l'animation de visites-ateliers. C'est que les arts visuels sont généralement des activités facultatives dans les écoles; le pouvoir décisionnel se retrouve donc entre les mains d'un enseignant qui se sent souvent lui-même démuni face aux pratiques artistiques actuelles. Enfin, pour qu'une école puisse réserver le budget nécessaire au transport d'une quarantaine d'écoliers ou plus vers un centre d'artistes, elle doit en être avisée un an à l'avance. Le centre d'artistes, pour sa part, qui engage des animateurs sur une base temporaire de quelques mois, n'est pas en mesure d'assurer le suivi nécessaire à l'établissement d'une relation de confiance avec les enseignants. Le travail de préparation est considérable pour monter les dossiers de présentation et les programmes d'animation concernant les expositions, alors qu'on n'a même pas la certitude que l'activité aura lieu. Notre expérience a donc été décevante, mais en persistant à animer les groupes qui en font la demande, en maintenant leurs efforts promotionnels auprès des médias, tout en poursuivant leurs mandats auprès de la communauté artistique en tant que lieux de recherches, les centres d'artistes, incubateurs de nouvelles pratiques artistiques, contribuent activement aux processus de sensibilisation du public aux arts visuels.

Les centres d'artistes sont des lieux accessibles, ouverts gratuitement au public, des lieux d'accueil, de rencontres et d'échanges, des lieux qui «vont» souvent d'eux-mêmes vers le

public. En 1997, dans une lettre adressée à la ministre de la Culture et des Communications, concernant le travail bénévole des artistes en arts visuels lors des premières Journées de la culture, la Galerie Verticale lançait le défi «de faire que ces manifestations artistiques puissent trouver leurs résonances dans la vie culturelle quotidienne de tous et chacun. Sans doute y parviendrons-nous lorsque tous les facteurs de développement seront mis à contribution. Mentionnons entre autres l'éducation et la reconnaissance des droits et du statut de l'artiste professionnel. Socialement, il faudra aussi accorder plus de valeur au plaisir, aux loisirs et à toutes ces activités qui ont lieu à temps perdu et qui sont encore considérées comme non rentables. Alors, non seulement les arts visuels seront célébrés par les Journées de la culture, mais ils seront ancrés dans la vie culturelle de tous les jours.»

Le public artistique, une œuvre de création¹

PAR LÉON BERNIER

L'activité artistique de création, dans différents domaines et plus particulièrement dans les arts visuels, est aujourd'hui soumise à la question. On se rappelle quelques cas d'espèce très médiatisés (dont l'affaire *Voice of Fire* de Barnett Newman) qui sont un peu comme la pointe de l'iceberg de ce que certains peuvent interpréter comme une nouvelle manifestation d'incompréhension de l'art, dont les artistes ont depuis longtemps l'habitude, et d'autres comme une réelle crise de confiance entre les artistes et la population, y compris une partie de celle-ci qui s'estime concernée par l'art.

Comparativement aux manifestations d'opposition ou même d'hostilité dont l'art d'avant-garde a pu être l'objet à d'autres époques, les récents remous autour de certaines expositions ou de certains achats d'œuvres d'art par les musées d'État ne renvoient pas uniquement à la vieille querelle des Anciens et des Modernes.

1. Ce texte est la version remaniée d'une communication présentée dans le cadre du congrès de l'ACFAS tenu à l'Université McGill, en mai 1996.

Si des critères esthétiques entrent dans la discussion, c'est bien davantage sur les dépenses publiques entraînées par les manifestations artistiques litigieuses que porte le débat. Dans le contexte actuel de crise générale de l'État-providence, une tendance se fait jour, en ce qui concerne l'art comme en tout autre domaine d'activités qui ressortit au budget de l'État, soit celle de devoir justifier toute dépense en fonction d'objectifs prioritaires pour la collectivité, ce qui peut autoriser des députés ayant peu d'intérêt pour l'art, et encore moins de connaissances en la matière, à intervenir publiquement en faveur ou en défaveur de telle ou telle acquisition par les institutions d'État.

Mais il n'y a pas que les personnages politiques à ainsi mettre l'art dans la balance du contrôleur des dépenses publiques. Depuis au moins une dizaine d'années, un basculement du questionnement sociologique sur l'art s'est fait aussi dans cette direction. On en trouve dès 1983 un bel exemple avec le livre de Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien*². Dans cet ouvrage, par ailleurs remarquable, Menger posait en substance la question suivante : comment se fait-il, alors qu'il existe un vaste marché lucratif pour la musique, que l'État doive soutenir de ses subventions le travail des compositeurs de musique contemporaine ? Autrement dit, comment se fait-il qu'il existe un tel divorce entre l'offre musicale venant des compositeurs et la demande des consommateurs de musique ? Cette mise en évidence d'un hiatus entre ce que proposent les artistes et ce que sont disposés à recevoir les publics de l'art n'est pas nouvelle. Elle est au fondement même des politiques culturelles instaurées dans la plupart des pays occidentaux depuis les années soixante au nom du principe de

2. Pierre-Michel Menger, *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

«démocratisation de la culture»³. Jusqu'aux années quatre-vingt, le débat sur la diffusion de la culture s'est fait surtout dans la perspective d'un élargissement de l'accès du plus grand nombre aux œuvres de création, les artistes eux-mêmes étant généralement les premiers à déplorer l'élitisme des cadres sociaux de diffusion et d'appropriation de la culture, mais sans que soient mises en doute la valeur et la légitimité de la démarche artistique elle-même. Or, ce qui est nouveau depuis à peu près les années quatre-vingt, c'est qu'on parle de moins en moins de démocratisation de la culture et de plus en plus d'«accessibilité» des œuvres⁴. Autrement dit, si l'objectif est toujours d'accroître la demande artistique dans la population, on s'attend à ce que l'effort vienne au moins en partie de l'artiste, alors que l'on misait jusque-là sur un éveil à l'art de la part de secteurs de la population qui auparavant y étaient restés étrangers ou réfractaires.

En fait, ce à quoi l'on assiste, ou plutôt ce à quoi l'on participe tous, depuis quelques années, c'est à une véritable «désacralisation» de l'art et de l'artiste, qui se traduit notamment par la levée des interdits entourant le recours à un vocabulaire «vulgairement» économique pour parler de l'art, mais aussi et plus fondamentalement par la tendance relativement nouvelle à ne pas vouloir accorder aux artistes un statut et un traitement social à part.

Quand je dis que tous nous participons à ce processus de désacralisation de l'art et de l'artiste, je fais bien sûr référence aux travaux des chercheurs en sciences humaines portant sur la politique de l'art et les professions artistiques, mais je n'exclus pas non

3. À ce sujet on pourra consulter, parmi d'autres, l'article de Philippe Urfalino «Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles», *L'Année sociologique*, 1989, n° 39, p. 81-109.

4. Dominique Olivier, «Montréal (1994-1995): l'accessibilité comme nouveau critère esthétique», *Circuit*, vol. 7, 1996, p. 93-104.

plus le rôle qu'ont joué et continuent de jouer les artistes dans ce processus. Sans doute sont-ils d'ailleurs ceux qui sont allés le plus loin dans le travail de «déconstruction» des mythes entourant l'art et l'artiste. Dans le dialogue entre sociologues et artistes qu'a constitué la recherche qu'Isabelle Perrault et moi avons faite au début des années quatre-vingt au moyen d'entretiens avec des artistes en arts visuels⁵, ce ne sont pas tant les sociologues que les artistes qui font figure d'analystes objectifs et sans complaisance de ce que signifie être un artiste, et ce sont eux qui ont été les plus soucieux de disperser au maximum le halo de mystère dont on a pendant longtemps eu l'habitude d'entourer la figure de l'artiste. Cette dimension réflexive n'est pas seulement présente dans les propos que les artistes tiennent sur leur travail. Elle se trouve aussi intégrée au travail artistique lui-même qui, aujourd'hui, se présente souvent comme une réflexion sur l'art.

Cette tendance réflexive, en particulier dans ses formes les plus conceptuelles et intellectualisantes, a peut-être eu pour effet d'accroître encore davantage le divorce entre les artistes et le public, y compris le public souvent le mieux disposé à l'égard de la création contemporaine, dont la résistance a été mise à rude épreuve par des propositions d'artistes où la frontière entre réflexivité et narcissisme n'était pas toujours évidente. J'avoue avoir personnellement décroché le jour où j'ai assisté à la projection d'un long métrage de fiction de Jean-Luc Godard dont le principal personnage était Jean-Luc Godard se promenant, durant toute la durée du film, avec les bobines de son dernier film sous le bras. Je crois avoir franchi là un pas décisif dans le sens de mon propre «désenchantement» en matière artistique. Ce jour-là, je suis sorti furieux du cinéma sans trop me rendre compte que Godard venait de faire

5. L. Bernier et I. Perrault, *L'Artiste et l'œuvre à faire*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

mouche en frappant ce qu'on appelle au base-ball un coup sacrifice. Il venait de perdre, tout au moins temporairement, un adepte pour ses films à venir. Mais, ce qui est plus important, il avait réussi à semer le doute chez le zélateur que j'étais de la modernité en art.

Tout cela me porte à dire que la situation dans laquelle on se trouve aujourd'hui, en ce qui concerne les rapports entre l'artiste et le public, est loin de se ramener à la question déjà complexe de l'extension de l'accès aux œuvres d'art et plus précisément aux œuvres des artistes contemporains dans la population, mais qu'elle touche la question plus fondamentale du sens et de la légitimité de la démarche artistique dans les sociétés actuelles. En bref, s'il existe encore, dans les différents domaines de la production artistique actuelle, qu'il s'agisse des arts visuels, de la musique, du théâtre, de la danse, de la littérature, ce qu'on peut appeler un public d'adeptes, qui a, face à l'art et aux artistes, un rapport qui s'apparente à celui qu'on a à l'égard du sacré, il faut reconnaître cependant que l'innovation artistique ne porte plus en elle-même ses critères de légitimité et que l'un des traits dominants de la post-modernité consiste à obliger l'artiste à reconquérir et reconstruire chaque fois son public.

C'est dans cette perspective, qui déborde très nettement la stricte formulation économique du problème de l'offre et de la demande en matière d'activité artistique, qu'il apparaît pertinent d'examiner l'importance et le sens nouveau que tend à prendre la communication entre l'artiste et le public dans les différentes formes d'art aujourd'hui.

On ne compte plus en effet les initiatives, telles les répétitions publiques ou les visites d'ateliers, au moyen desquelles des artistes de tous les domaines invitent le public à partager un aspect généralement secret de leur travail, dans le but explicite de mieux

faire comprendre le sens et la portée de leur démarche. Qu'on soupçonne ces pratiques de rejoindre un public déjà initié et qu'on y voie une réponse stratégique aux exigences des organismes pourvoyeurs n'enlève rien au souci de contact direct des créateurs avec leur auditoire immédiat et aux conséquences qui peuvent en résulter sur le processus même de création. Le recours à quelques exemples concrets permet ici d'entrevoir certaines pistes d'une réflexion plus globale sur ce qu'on pourrait appeler les conditions sociales de l'échange artistique dans les sociétés actuelles.

Durant l'été 1996 les habitués du travail de Jean-Pierre Perreault recevaient une invitation à réserver leurs places pour assister aux répétitions publiques de l'œuvre *Eironos* que le chorégraphe et les danseurs préparaient en vue de la première qui devait avoir lieu durant l'année en Australie. L'objectif explicite de cette invitation était de permettre à un public déjà familier d'assister au travail du chorégraphe et des danseurs, de pénétrer, si l'on peut dire, dans l'intimité du processus de création. Les répétitions ont eu lieu au local de la Fondation Jean-Pierre Perreault, rue Sherbrooke, pendant environ deux mois, à raison de plusieurs jours par semaine, en présence, chaque fois, d'un «public» comprenant au maximum dix spectateurs. Pour ceux qui, comme moi, ont pu assister à au moins deux de ces répétitions, dont l'une au début et l'autre à la fin du cycle, cela aura permis de voir le travail qui se fait à des étapes différentes du processus et d'assister à l'évolution de l'œuvre dans le temps. Il est important de préciser qu'il ne s'agissait pas, en l'occurrence, d'une simple «opération portes ouvertes», où l'on aurait mimé des répétitions, mais bien de répétitions en bonne et due forme, ayant une justification d'abord artistique et non pas didactique. Sans avoir interrogé Jean-Pierre Perreault (ni ses danseurs) pour connaître ses motivations, je dirais que le fait d'avoir ainsi invité des spectateurs à participer aux répétitions va dans le sens du souci manifeste, chez lui, de mettre

en place, dès les premières étapes du travail avec les danseurs, un cadre de répétitions se rapprochant le plus possible des conditions de l'exécution publique, en intégrant dès le départ le décor, les éclairages, la musique, les costumes et... (fait nouveau) le public. On peut donc dire que le public est ici très directement intégré au processus de création à titre d'élément du contexte dans lequel s'inscrit la relation du chorégraphe et des danseurs.

À l'automne 1997, la Fondation Jean-Pierre Perreault organisait un autre événement manifestant de façon encore plus évidente ce «souci du public». Il s'agissait cette fois non plus de répétitions publiques, mais d'une série de représentations d'une durée de cinq heures sans interruption auxquelles une vingtaine de personnes pouvaient simultanément assister, en réservant leur place, pour la durée de leur choix (de une heure à cinq heures pour une représentation donnée) et ce, pour un prix d'entrée tout à fait symbolique. L'aspect le plus significatif, par rapport à la question du rapport artiste-public, est que chacun des vingt spectateurs présents non seulement disposait d'un siège qui lui était assigné, mais était placé seul dans une cabine de façon à recevoir le spectacle comme s'il lui était adressé en propre. Combien de personnes ont pu profiter d'un tel privilège? Sans doute assez peu, d'autant plus que, comme je le sais pertinemment, certains ont assisté au moins deux fois aux cinq heures de spectacle. Mais le chiffre, convenons-en, importe peu, dans la mesure où un tel événement pose la question du public artistique d'une manière toute qualitative, au niveau d'un processus qui s'opère (ou ne s'opère pas) de personne à personne. Bien sûr, il n'est pas nécessaire que le spectateur soit isolé dans une cabine pour se sentir destinataire élu du travail d'un artiste. Il n'est pas nécessaire non plus, pour qu'ait lieu la relation intersubjective artiste-récepteur, qu'il y ait présence physique de l'artiste. Le contexte de la lecture, où souvent surgit un sentiment d'intimité avec l'auteur, est là pour nous le rappeler.

Mais rarement a-t-on cherché à rendre ce processus d'échange artistique de manière aussi explicite que ne l'a fait Perreault, et ce, en brisant une convention du spectacle vivant qui, même lorsqu'il s'adresse à un public d'habitues, met généralement en présence des artistes dûment individualisés et un public maintenu indifférencié.

Dans le domaine de la création musicale contemporaine, on peut mentionner au moins deux initiatives d'envergure où le public est également appelé non seulement à assister aux répétitions entre le chef et les musiciens, mais à voir des œuvres nouvelles s'y monter dans le cadre d'ateliers où interagissent interprètes et compositeurs. Cela se fait chaque année à l'Ensemble contemporain de Montréal, que dirige Véronique Lacroix, et à tous les deux ans à l'occasion du Forum international des jeunes compositeurs du Nouvel Ensemble moderne que dirige Lorraine Vaillancourt. De tels ateliers n'attirent pas les foules, et le motif premier de ces initiatives n'est certainement pas de l'ordre de la mise en marché. Il serait plutôt de l'ordre d'un souci éthique analogue à celui que peut avoir un scientifique lorsqu'il expose le plus rigoureusement possible sa démarche méthodologique en sachant que très peu de monde en fait va en prendre connaissance, même parmi ses collègues. Mais il y a plus.

Ce qui semble se produire actuellement en art n'est pas étranger à un phénomène présent beaucoup plus généralement dans les sociétés modernes avancées, où le passage par ce qu'on a appelé l'«individualisme contemporain» apparaît vouloir se résoudre, à l'encontre d'un processus de massification d'individus dispersés, dans un mouvement de réinvention consciente de ce qu'on pourrait peut-être appeler les formes élémentaires de la vie commune. Depuis le début des années 1990 des ouvrages comme

L'Esprit du don de Jacques T. Godbout et Alain Caillé⁶, *La Vie commune* de Tzvetan Todorov⁷, *Modernity and Self-Identity* d'Anthony Giddens⁸ cherchent à théoriser ces phénomènes de postindividualisme où se rejoue, dans l'intimité des relations d'échange interpersonnel, une sorte de recreation minimaliste du monde social. S'il continue de faire partie de l'éthique de l'art de refuser de répondre à la demande sociale, ce refus, aujourd'hui, prend moins la forme d'une fin de non-recevoir que de celle d'un avis aux intéressés.

6. Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don*, en collaboration avec Alain Caillé, Montréal, Boréal/Paris, La Découverte, 1992.

7. Tzvetan Todorov, *La Vie commune, essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995.

8. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1991.

La diffusion du théâtre au Québec, un double défi

PAR DOMINIQUE VIOLETTE

Depuis presque 15 ans, d'une façon ou d'une autre, les questions relatives à la diffusion du théâtre au Québec et aux stratégies culturelles dans leur ensemble occupent mon quotidien professionnel. Je les ai abordées dans une perspective très large, notamment à titre de directrice générale du Conseil québécois du théâtre, grâce aux travaux de recherche et aux consultations auxquels j'ai participé, tant pour l'élaboration de la Politique de diffusion des arts de la scène¹ que lors de révisions de programmes de subvention, de tables rondes, de discussions de projets, etc. De plus, comme directrice générale et artistique, et membre fondateur de La Semaine mondiale de la marionnette, ainsi que comme spectatrice assidue et comme citoyenne, j'ai vécu ces problématiques sur le terrain.

1. *Remettre l'art au monde. Politique de diffusion des arts de la scène*, ministère de la Culture et des Communications du Québec, 1996.

Pourquoi diffuse-t-on? Quelles sont en général les motivations qui poussent à diffuser? Accéder au théâtre où que l'on soit sur le territoire, est-ce une réalité ou un objectif à atteindre? Certaines motivations ont-elles plus que d'autres le pouvoir de déplacer les montagnes et de réunir les forces?

Pour une rencontre entre l'œuvre artistique et le spectateur

En théâtre, motivations et stratégies de diffusion sont liées sur un point fondamental: les unes et les autres font appel à la passion et au désir de la partager avec d'autres. Évidemment, la «passion» du théâtre se vit de façon très personnelle et diffère chez le créateur, l'interprète, le spectateur, le producteur ou le diffuseur. Mais la «passion» est un puissant moteur favorisant la qualité par opposition à un impératif de stricte nature économique.

Dans le rapport de la recherche dirigée par Myriam Grondin sur la mise en marché du théâtre au Québec², il ressort clairement que c'est d'abord la démarche artistique elle-même qui mobilise les gens de théâtre, qu'ils occupent des fonctions artistiques ou liées à la mise en marché. Ainsi, quand il s'agit d'éduquer le public et de l'accroître, faire partager sa passion du théâtre est un moteur plus puissant que tous les autres. Même si la diffusion des productions constitue un enjeu économique important et compte pour près de la moitié des revenus des compagnies de théâtre, les motivations à l'égard de cette diffusion ne sont pas *a priori* de nature économique: l'œuvre—l'offre dans le vocabulaire économique—précède la demande en théâtre.

En théâtre, les expériences de diffusion sont vastes et multiformes et doivent nécessairement être élaborées en tenant

2. Myriam Grondin, *Le Théâtre: une passion à partager. Diagnostic actif des pratiques de mise en marché du théâtre au Québec*, Conseil québécois du théâtre, juin 1998.

compte de facteurs aussi déterminants que les différents niveaux de développement du public selon les genres particuliers de théâtre, la disparité des moyens dont disposent les organismes, les groupes d'âge visés, ainsi que l'endroit où la production et la diffusion ont lieu.

À cet égard, les initiatives consacrées au développement des marchés internationaux ainsi qu'à l'augmentation des publics au Québec sont aussi originales que nombreuses. Certaines compagnies privilégient des approches marketing traditionnelles pour promouvoir et publiciser leurs spectacles et rejoindre leurs publics. Ces approches sont cependant inadéquates si les moyens financiers et surtout les ressources humaines sont insuffisants, dans le cas des compagnies disposant de petites structures ou encore lorsqu'il s'agit d'accroître les publics des formes nouvelles de théâtre: théâtre de création, celui de la relève, etc. Faisant appel à l'ingéniosité et à la recherche de solutions peu coûteuses et originales pour rejoindre le public, une multitude d'expériences de sensibilisation et d'animation fort pertinentes et efficaces ont été faites depuis une bonne vingtaine d'années au Québec par les compagnies de théâtre, les promoteurs d'événements internationaux et les diffuseurs spécialisés. Quant aux nouvelles technologies, on risque peu de les voir remplacer le mode de diffusion directe devant public; le théâtre est un art vivant, un art de la scène et, vraisemblablement, il le restera encore longtemps.

Affirmer que c'est la démarche artistique qui mobilise avant tout les créateurs et les artistes, c'est dire que le théâtre n'est pas un produit que l'on peut commercialiser comme n'importe quel bien ou service. Si augmenter le public est perçu dans le milieu théâtral comme une activité essentielle, c'est avant tout pour que la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ait lieu et, à travers elle, toutes les rencontres rendues possibles, par la voie de l'art,

avec l'artiste, la culture, l'histoire, la vie, la mort, l'avenir, toutes les émotions humaines et tout ce que le spectateur y perçoit en rapport avec sa propre expérience.

Un tel point de vue peut sembler idéaliste à une époque où la loi des marchés prime, mais on ne peut en négliger la portée. Personne dans le milieu théâtral n'a fait vœu de pauvreté, pourtant le théâtre échappe à une logique économique absolue. Je suis heureuse de constater la conviction avec laquelle les milieux artistiques continuent à tendre vers un tel idéal, malgré des pressions économiques énormes, et en dépit de la précarité qui caractérise la situation financière d'une majorité d'artistes et de travailleurs culturels.

En dehors des grands centres : encore beaucoup de chemin à parcourir

Faisant partie de ceux qui tentent de faire partager leur passion du théâtre sans exercer une profession artistique, j'ai participé à la création de la Semaine mondiale de la marionnette à Jonquière, loin, très loin des grands centres, puis je l'ai dirigée. Le désir de faire en sorte que le théâtre de marionnettes et ses artisans bénéficient d'une notoriété accrue auprès du public et d'une plus grande reconnaissance par les professionnels du théâtre en général a constitué l'essentiel de ma motivation. Elle seule ne m'aurait cependant pas suffi à affronter pendant presque 10 ans les affres du financement d'un festival international de théâtre en région. Je trouvais aberrant que les habitants d'une pépinière d'artistes comme le Saguenay-Lac-Saint-Jean n'aient pas accès chez eux à des spectacles originaux et professionnels. Il me semblait aussi que l'ouverture à d'autres cultures par le biais du théâtre et des arts en général était une chose bien abstraite pour des Québécois vivant à des centaines de kilomètres de la métropole, et pourtant, en relation d'affaires avec de nombreux pays. Selon moi, ces gens méritent cet accès. Amener la famille entière au théâtre était également un but important pour

moi. Même si l'expérience théâtrale des jeunes doit se vivre à l'école, elle doit aussi faire partie d'un acte social et familial au cours duquel adultes et enfants vivent une expérience artistique et culturelle commune.

Ce festival a été pour moi un formidable laboratoire de sensibilisation au théâtre et à la culture en général. Me percevant d'abord comme un diffuseur spécialisé, ma création, c'était la programmation proposée au public, l'éventail des œuvres, des expériences artistiques et culturelles auxquelles ce public était convié. J'ai pu constater l'appétit toujours croissant de ce dernier pour le théâtre, sa curiosité immense pour les cultures et les genres théâtraux divers, ainsi que son sens indéniable de la fête. Cela a été également une expérience exemplaire de collaboration avec les édiles de la ville de Jonquière. Dans un contexte régional, le soutien municipal aux initiatives culturelles et artistiques est indispensable et il suscite des collaborations riches et multiples, même s'il impose aussi quelques contraintes. À Jonquière, le festival a bénéficié d'une volonté ferme des élus municipaux de soutenir activement la culture.

Diffuser en région, c'est aussi faire face au fait que les rares équipements disponibles sont vétustes, inadéquats, absents des priorités gouvernementales et des projets d'immobilisation, sources de tensions locales et régionales. On peut se demander dans quelle mesure des progrès appréciables en diffusion pourront être accomplis en région si le parc d'équipements majeurs demeure aussi pauvre et inaccessible aux artistes eux-mêmes.

Les acteurs de la diffusion du théâtre au Québec

Le *Théâtre: une passion à partager*³ confirme, chiffres à l'appui, que le développement de la diffusion du théâtre au Québec repose encore presque exclusivement sur les compagnies de théâtre. De façon générale, les diffuseurs réalisent une part toujours insuffisante des représentations offertes au public. À preuve, en 1996-1997, 67 % de toutes les représentations données au Québec par les répondants à l'enquête ont été faites par des compagnies de théâtre. Cela signifie que ces dernières assument seules ou en partenariat avec d'autres compagnies de théâtre la grande majorité de leur mise en marché, de leur diffusion et des efforts nécessaires pour accroître leur public.

Vingt-huit pour cent des répondants à l'enquête diffusent en tournée, le spectacle faisant l'objet d'un achat par un tiers qui prend en charge la mise en marché et la vente des billets. Or, 7 % seulement des représentations sont achetées par un diffuseur multidisciplinaire, tandis que les diffuseurs spécialisés en théâtre réalisent 11 % du total des représentations au Québec et que 9 % ont lieu en milieu scolaire. Qu'un bon nombre d'équipements de diffusion soient gérés par les théâtres eux-mêmes est un atout dont l'incidence sur l'accroissement et la fidélisation du public est majeure, ne serait-ce qu'en vertu de la régularité de l'offre disponible au fil des saisons théâtrales. Toutefois, cette situation existe uniquement dans les grands centres. La circulation du théâtre sur le territoire québécois demeure fragile et trop peu développée pour ce qui est du jeune public et du théâtre pour adultes, dans les secteurs théâtre de création et spectacles de jeunes compagnies. Or, la régularité de l'offre est une condition essentielle pour fidéliser et développer le public, et c'est une condition que les théâtres ne peuvent réaliser seuls.

3. Conseil québécois du théâtre, *op.cit.*, juin 1998.

Les efforts des compagnies, des diffuseurs spécialisés et des diffuseurs multidisciplinaires pour créer des partenariats doivent être soutenus et encouragés. La circulation des spectacles partout sur le territoire doit être facilitée. Les diffuseurs spécialisés et les diffuseurs multidisciplinaires doivent pouvoir assumer un plus grand leadership auprès des milieux scolaires locaux dans toutes les régions du Québec afin que les jeunes aient davantage accès au théâtre professionnel. Le peu de moyens disponibles pour la mise en marché, l'éducation et l'augmentation du public du théâtre a fait de cet art une discipline «à risque» pour les diffuseurs. C'est, il me semble, une aberration que la Politique de diffusion des arts de la scène adoptée en décembre 1996 doit pouvoir corriger. À cet égard, le bilan de l'implantation du programme d'innovation et de partenariat issu de cette politique nous éclairera sur l'évolution récente de la situation.

Je constate par ailleurs que d'autres informations font défaut et seront nécessaires pour alimenter une réflexion approfondie au sujet des stratégies: il s'agit d'un bilan des nombreuses tables rondes, débats, forums, projets de concertation et j'en passe qui, depuis 1995, jalonnent le calendrier des associations, ministères, conseil des arts, compagnies, diffuseurs et festivals. Un autre bilan serait également opportun et c'est celui des réalisations qui ont découlé de la signature du protocole historique qui lie maintenant le ministère de l'Éducation à celui de la Culture et des Communications du Québec.

Une œuvre collective qui fait appel à l'engagement individuel

Le spectacle vivant appelle une rencontre humaine. Cette rencontre a d'abord lieu entre les artistes qui participent à l'élaboration de la pièce, ensuite vient la rencontre avec le public. Carole Fréchette, auteure dramatique bien connue au Québec, exprime fort éloquemment ce propos dans le texte qu'elle signait à

l'occasion de la Journée mondiale du théâtre le 27 mars 1999. Dans ce texte, elle évoque la rencontre qu'à chaque spectacle, les artistes et le public ont l'espoir de réaliser. Elle est vécue parfois comme une expérience magique et inoubliable et, d'autres fois, elle laisse un sentiment troublant de manque. Carole résume ainsi ce qui, chaque fois, la pousse à continuer l'aventure du théâtre : «...le théâtre survit, car il est plus grand que les spectacles qui le composent. [...] C'est dans cette recherche incroyablement généreuse et passionnée d'une rencontre humaine vibrante, dans cette énergie folle déployée pour créer des liens, au milieu de la division et de la solitude, que le théâtre puise sa force et sa nécessité.»⁴

Ce qui me touche particulièrement dans ce texte, c'est la liberté qui y est consentie humblement au spectateur d'aimer ou de ne pas aimer la proposition théâtrale à laquelle il a été convié. Cette liberté est à mon avis essentielle et foncièrement positive. Le spectateur doit savoir qu'il bénéficie de cette liberté avec la bénédiction de l'artiste. Ainsi, bien que la représentation elle-même soit éphémère, la relation que l'artiste veut établir avec le public, elle, est davantage fondée sur le long terme.

Le défi qui mérite le déploiement de toutes nos énergies, c'est celui qui permettrait de placer l'artiste et l'œuvre artistique au cœur de la mise en valeur de l'expression artistique, tout en accordant beaucoup de place au spectateur. Certaines pièces nous marquent pour la vie. Pour que cette expérience unique se produise, encore faut-il faire le premier pas vers le théâtre. Pour transmettre le goût de cet art, il faut sensibiliser et éduquer, il faut mettre en contact l'œuvre et le spectateur et, de préférence, amorcer ce contact dès l'enfance. Dès lors, il faut envisager un effort collectif

4. Extrait tiré du texte rédigé par Carole Fréchette à l'occasion de la Journée mondiale du théâtre, le 27 mars 1999.

impliquant des artistes, des diffuseurs, des enseignants, des amateurs de théâtre, des gens d'affaires, des élus municipaux et j'en passe. Dans une société qui valorise les arts et la culture et leurs effets bénéfiques sur la collectivité, cette rencontre ne peut être un privilège réservé aux seuls individus qui, par leur niveau élevé de scolarité, sont portés à l'apprécier; ou encore, à ceux qui sont à proximité de l'offre plus abondante et diversifiée que proposent de grandes villes comme Montréal ou Québec.

Le dynamisme du milieu théâtral en création et en production est notoire. Cependant, il y a encore beaucoup à faire pour rendre le théâtre accessible aux jeunes, notamment dans le contexte scolaire, et pour augmenter la disponibilité de la production théâtrale sur l'ensemble du territoire québécois. Nous ne pourrons avancer dans l'atteinte de ces objectifs qu'en travaillant de concert.

Il appartient, non seulement aux professionnels et aux organismes du milieu théâtral mais à tous ceux qui ont la charge de diffuser et d'éduquer les jeunes et la population en général aux arts et à la culture, de faire en sorte que toutes les œuvres théâtrales trouvent leur public. De faire en sorte également que, le plus souvent possible, les Québécois trouvent leurs œuvres.

Par venir : le sujet artiste et l'idée de stratégie culturelle

PAR LOUISE PRESCOTT

Dans mon atelier, tout entière à la réalisation de quelque chose qui puisse mériter le nom d'œuvre d'art; absorbée, dans le plus grand des secrets, à oublier et penser par la peinture; toute tendue à me rapprocher de la chose sociale par cette distance maintenue; moi, l'artiste, observant cette matière-image naissante, me reculant pour y voir de plus près... je suis soudainement traversée par cette histoire des «stratégies culturelles». Production, produire. Faire quelque chose. Puis diffuser ce quelque chose. Adopter des stratégies pour y parvenir.

Est-ce l'action qui me dérange, ou le vocabulaire employé? Produits, dispositifs, stratégies, tactiques, opérations, manipulations: suis-je, moi artiste, machiavélique dans la pratique? Suis-je une vendue? Une machine de guerre? Suis-je prête à la prostitution pour y parvenir?

«Pour y parvenir»... Toute création part de cette formule en apparence banale. Dans le *pour*, une extériorité, et par là, une altérité sont signifiées : on dit *pour* quelqu'un ou *pour* quelque chose, ce qui signifie tourné vers «le dehors de toutes les multiplicités», dirait Deleuze. Quand au *y*, il indique aussi bien un lieu qu'un résultat : parvenir où ? Parvenir à quoi ? On croise ici les buts, intentions, ambitions, aussi bien que les effets. Finalement, *parvenir* condense *par* et *venir* : venir au monde, venir à quelqu'un, venir à quelque chose. Et puis... venir tout court (de l'anglais *to come*) : jouir. Dans *par venir* il y a aussi bien désir qu'événement : désir humain, qui n'est pas que pouvoir et destruction, mais aussi puissance d'un mouvement et jouissance d'une virtualité réalisée : quelque chose est arrivé, s'est produit, est advenu *par*, c'est-à-dire qu'il y a eu prise de moyen, processus, travail.

Ainsi, si «stratégie» veut dire *par venir*, une dynamique s'installe : jeté du danseur et retour au sol, pas beaucoup plus loin, mais ailleurs et autrement ; si «dispositif» veut aussi dire *par venir*, il y a en germe une rencontre, une étreinte, à tout le moins un lien, une relation à établir.

Serais-je plutôt ministre des Affaires poétiques ? Maître ès Glissements et Condensations ? Ou encore, comme dirait Lyotard, une «économiste libidinale» ? La machine de création ne fonctionne pas autrement. En cela, elle n'est pas exclusive au champ de l'art. Mais je veux bien ranger cette terminologie toute cartésienne – stratégie, dispositif, production, diffusion – dans ma filière «Pratique de l'art». Là, une chemise contient justement tout ce qui concerne la «Pragmatique» et ce qui me fait «machine» : elle inclut non seulement ma production artistique, mais aussi toutes mes activités publiques, la prise en compte de mes nombreux partenaires et destinataires, et donc, ma réflexion politique face aux

décisions et aux interventions qui constituent mon engagement dans la sphère sociale.

Cependant, la pratique de l'art ne saurait être que pragmatique. Elle comporte un volet de recherche, d'expérimentation et de production qui n'ont d'autre destinataire que l'artiste lui-même. Tout artiste vous dira qu'il est d'abord *sujet*, au sens psychanalytique du terme; que ce sujet éprouve la nécessité de résoudre des problèmes pour lui-même, relatifs à sa propre existence; qu'il est venu à l'art par cette nécessité; que celle-ci détermine sa quête et la maintient vivante. En création, il existe des moments privilégiés où, seul avec son œuvre et en la manipulant, l'artiste découvre un sens profond à sa vie. La sensation intime d'avoir réussi à produire un réel qui ne ressemble à rien d'autre et qui n'appartient qu'à soi, d'avoir ainsi découvert un agencement signifiant, et la pensée que ce nouveau réel puisse prendre de la signification pour ses contemporains sont les conditions premières qui lui permettent d'appeler cette chose à la fois étrange et familière une *œuvre*. C'est pourquoi je rangerai ces préoccupations particulières dans ma chemise «Création», où un sujet entre dans une relation intime avec un moyen d'expression artistique et des matériaux, pour que son désir leur donne une *tournure* inédite: le sujet artiste est à la fois machine désirante et opérateur sensible. Désir et plaisir s'actualisent dans le réel comme expérimentation et découverte d'un autre sensible.

Ainsi, bien que je comprenne la logique sémioticienne de parler de stratégies et de dispositifs en ce qui concerne les œuvres d'art, ou encore, la logique sociologique qui départage ainsi certaines pratiques sociales, je me refuse à les considérer comme seuls moteurs de mon travail: ces catégories renvoient certes à un aspect pragmatique de l'art, elles «positivent» plusieurs de ses composantes, mais elles dévient ou font abstraction (mécanisme de défense ou stratégie?) d'une *force restante* et pourtant puissante

qui est la part d'inconscient à l'œuvre dans toute production artistique. Ce qui apparaît comme un dispositif est certainement l'indice d'une rigueur et d'une forme d'organisation rationnelle, soit l'indice d'une intelligence: ce sur quoi Rochlitz par exemple fonde ses notions d'unité et de cohérence. Mais ce par quoi l'œuvre nous échappe, trace des lignes de fuite, nous ébranle, ce par quoi elle permet ce que Bachelard appelait des «transports imaginaires» et que moi j'appelle «risque poétique» est précisément ce qui émane du dispositif pour toucher une sensibilité singulière dans une rencontre singulière. Certes, l'œuvre pense. Mais également, l'œuvre *affecte*.

C'est d'abord cet effet, en tant qu'expérience, qu'il importe de ressentir, de vivre, de transmettre. Dans le processus de production, l'œuvre me *par vient*, elle vient à moi, par le travail du matériau, avec des effets dans le champ sensible qui m'échappent le plus souvent, antérieurs à la parole, logés dans le corps, et que je dois saisir et conserver lorsqu'ils m'affectent, lorsque précisément ils ébranlent ma pensée et mes convictions. Dans ces moments, je suis, littéralement, «à côté de mes pompes»: jetée de côté, en déséquilibre. L'œuvre me *par vient* lorsque j'arrive à m'immerger dans un autre dispositif, un autre système, qui a sa logique et ses lois propres. L'atelier devient cette classe d'immersion où je prends contact avec toute une culture, des traditions, où j'apprends à parler une autre langue: cette langue, c'est la langue plastique.

Maintenant, lorsqu'on juge une œuvre digne d'être montrée, c'est qu'on a une prétention artistique, c'est-à-dire qu'on est prêt à l'assumer publiquement en tant qu'œuvre d'art. Et pour celui qui, par le fait même, se pose en sujet «artiste», la réflexion politique ne fait que commencer. Porter une œuvre dans l'espace public, c'est par exemple constituer un corpus, titrer les œuvres, les documenter, monter une exposition, rédiger un communiqué,

rencontrer le public, etc. La pratique de l'art, c'est aussi sa diffusion. Toutes ces opérations, qu'on peut qualifier de «stratégiques», émanent bien d'une *micropolitique artistique*, qui est celle d'un sujet *paradoxal*: à la fois profondément investi dans son œuvre et s'identifiant à elle, et distancié par un médium qui le rend étranger à lui-même, mais solidaire de tous. Aussi, le geste artistique représente-t-il toujours un risque: micropolitique d'abord, macropolitique ensuite. L'œuvre vive est difficile, parce que l'œuvre vive parle autrement. Et elle ne saurait être œuvre d'art si elle n'y *par venait* pas.

Ce *par venir* auquel je travaille est bel et bien une production une fois terminée. Que cette tâche soit pour moi existentielle, qu'elle soit une quête de sens, que cela me demande ou me donne une vie entière, que ce qui m'échappe soit beaucoup plus important que ce que je comprends, que là, dans ce *par venir* se porte le plus gros de mon investissement, financier tout autant que psychique; tout cela, ce vécu intime, ne change absolument rien à l'affaire. Je vis dans une société qui ne parle pas la langue plastique, mais la langue du Capital. Une société? Que dis-je: un monde, le monde entier. Et moi, je travaille à élaborer une autre langue que celle-là.

Ce qu'on appelle une «peinture» est toujours le résultat d'une microréforme. À l'échelle sociale, et en tant que nouvelle *déposition*, une réforme suppose un déplacement des *valeurs*, un changement de *perspectives*, un travail sur les *tenseurs*, une distribution différente des *énergies*, la *composition* d'autres *figures*. Sa géométrie est variable, parce qu'elle part d'abord du mouvement du désir et qu'elle s'effectue *par venir*. Il y a toujours des gens qui repèrent le *clair-obscur* dans le grand tableau, qui maintiennent le *non finito*, qui conjuguent les gestes et les nuances pour le sauvegarder de la mort.

Du fond de mon atelier, je cherche aussi de nouvelles formes, et je fais des propositions de réforme. Ce sont mes «transformes». Je les fais à toute petite échelle et à très grande vitesse. J'expérimente des lignes comme nouveaux paramètres, je postule des frontières autres, je les aplatis, les élargis ou les intensifie, je formule des hypothèses colorées et les analyse dans leurs moindres nuances, je mets en lumière des zones de conflit, creuse sous la surface, fais remonter le fond, retrouve d'anciennes taches et les réactive, note des failles, adoucis des contours, réalise des amalgames inusités, les structure avec de nouveaux points de convergence. Parfois, d'un seul geste-couleur, je fais des liens que personne n'avait songé à faire. Bref, j'imagine des configurations autres. De l'«invu», de l'«insu», de l'inouï, soit ce qui n'a jamais été *entendu*. Une autre langue. Directrice du Poetic Bureau? Chercheuse en Imagination? Transformatrice?

C'est presque un lieu commun de dire que la machine artistique est en révolution permanente: c'est qu'elle effectue, ici et maintenant, à un niveau micropolitique, des réformes qui prendront sans doute des dizaines d'années à se compléter à l'échelle macropolitique. Elle le fait avec toute l'énergie du désir. Et sa raison d'être, c'est précisément de maintenir présent le désir, de le maintenir en vie, de le montrer en tant qu'*exigence de travail*. Ce message, retour du même, ou répétition du différent, ou éternel retour, il doit bien *par venir*. En adoptant des stratégies, des dispositifs, des rôles dans la grande pièce de théâtre, en se faisant machine de guerre à l'occasion, l'artiste y parvient, précisément.

La machine désirante est une machine de puissance là où le Capital se montre impuissant. Elle capitalise sur ce qui ne l'a pas été jusqu'alors. Par là, elle le force à migrer, à se reconfigurer, à se transformer. Elle l'oblige à *se voir* autrement: devoir d'ingérence de l'art, qui ramène le Capital à la raison démocratique.

Parce qu'il est peut-être une langue, mais pas le monde. Il n'est autoritaire que dans son domaine, qui n'est pas la totalité de mon expérience humaine. L'homme ne parle pas que la langue du marchand: il parle aussi politique, et dispose pour ce faire des relais de conscience que sont la science, la philosophie et l'art, soit les relais de la culture. Par ma culture, je peux travailler le Capital, j'ai des moyens démocratiques de le faire. En m'encourageant à poursuivre mon travail, en me demandant où en est ma production, en se déplaçant pour voir l'état de ma recherche, on me confère un pouvoir immense.

Dans ce mouvement, ce *par venir*, j'éprouve donc une très grande reconnaissance. Je l'éprouve dans ma fibre la plus intime. Je suis reconnaissante d'avoir cette possibilité. Je suis reconnaissante de pouvoir exercer un si grand privilège, de pouvoir en faire le centre de ma vie. Si par-dessus le «marché» d'autres éprouvent pour mon travail de la reconnaissance; si d'autres parlants du Capital me reconnaissent et se reconnaissent grâce à moi; si cette langue qui n'est pas celle du Capital devient aussi leur langue; si par là leurs valeurs peuvent s'exprimer et transiter et se transmettre, j'éprouve une reconnaissance encore plus grande. J'éprouve de la gratitude. J'éprouve de l'émerveillement. Parce qu'en m'investissant de toutes mes forces dans cette activité, qui est en fait ma valeur d'être, j'occupe bel et bien une fonction sociale: ils ont besoin de ma contribution.

Si je livre un combat à l'heure actuelle, il consiste à défendre l'idée d'un art Grand. À maintenir l'exigence du désir pour cet art Grand. Pour cet art de la perception fine, de la beauté pertinente, de la profondeur et de l'ampleur; pour cet art d'une humanité fragile mais forte de sa mémoire; pour cet art de la forêt dense où s'usent les yeux dans la recherche des cailloux lumineux; pour cet art de l'expérience intérieure, magma en ébullition sous la

croûte terrestre ; pour cette grâce qui rend les mots « réussite », « interactivité » et « médiation » aussi vides que ces coquilles d'escargot trouvées dans le jardin au printemps. Et puis, pour cet art Grand qui a déjà fait choc dans ma conscience, qui m'a amenée dans le passé à abandonner une situation stable et fort bien rémunérée, qui m'a forcée à réévaluer ma vie et à la choisir d'abord et avant tout inquiète, tendue, vigilante, curieuse d'inattendu et d'inouï, et par là, excitante ; à rencontrer, de cette manière, une foule d'individus de toutes les couleurs, de toutes les croyances, de toutes les couches sociales, de toutes les intempéries ; à vibrer parfois et pour la vie au contact d'êtres exceptionnels ; et pour toutes les raisons au monde, à fabriquer toujours, jusqu'à ce que la mort nous sépare, une multitude d'*intensités immobiles*. Est-ce que c'est de l'art Grand ? Il m'est impossible de le savoir. L'art Grand nous tire, nous tord les boyaux, il nous dépasse toujours et on y revient toujours. Je puis simplement dire que je m'efforce de produire quelque chose de plus grand que moi. De la grandeur, il n'y a que le temps et l'espace qui soient la mesure.

Ma société m'a permis de m'ouvrir à cet art. Je suis moi-même une production des stratégies culturelles qu'elle a adoptées dans les années cinquante. Il y a eu dans les faits une « démocratisation culturelle », un attachement à la culture que nous avons hérité des Lumières, puis des modernes, et que ma famille et certains membres de ma communauté m'ont inculqué au quotidien. De cela, je leur suis profondément reconnaissante.

Pour ma génération, il y a de nouveaux problèmes, qui ne sont pas ceux du siècle précédent. Je vis dans une société pluraliste, je vis dans une vraie démocratie, et mon travail s'exerce dans le cadre d'une démocratie culturelle effective. Et j'aime tout ce qu'elle me rend accessible. Comme le public en général, mes goûts se sont raffinés et diversifiés. Mais je sais aussi que d'énormes

fonds publics sont maintenant consacrés à la production de cette diversité culturelle, qu'elle est devenue une véritable industrie. Ma question est la suivante: est-ce qu'on maintient la vigilance et la rigueur de l'art, à la recherche d'un art Grand? Est-ce qu'on maintient l'exigence de travail? Est-ce qu'on maintient la volonté politique, non seulement pour le soutenir et le diffuser, mais aussi, pour le produire? Et ici, l'artiste ose affirmer: production culturelle n'est pas nécessairement art, et art n'est pas nécessairement art Grand.

«La modernité... un projet inachevé», dit Habermas. En effet, la modernité ne fait que commencer. Le tableau est *non finito*. Ce n'est pas au moment historique où, comme société, on est *par venu* à se donner des outils, des moyens et des politiques pour faire la promotion de la culture, et à réaliser dans les faits un certain pluralisme et une certaine démocratisation culturelle, qu'on doit abandonner l'exigence de l'art Grand. Vivre dans une démocratie culturelle ne signifie pas abandonner la hiérarchisation des priorités, c'est-à-dire la prédominance de certaines valeurs sur d'autres. Un projet de société passe également par une réflexion éthique, c'est-à-dire une réflexion de fond. Ce n'est pas qu'il faille renoncer à la pluralité des genres et des expressions, mais qu'on se doit de maintenir une discussion ouverte et permanente sur ce qu'il y a de meilleur dans tous ces genres et expressions. Ce n'est pas tout de faire preuve d'ouverture et de générosité: il faut en même temps et continuellement maintenir une réflexion critique sur ce qui fait qu'il y ait là production culturelle, non seulement honnête et intègre, mais aussi, art fort et pertinent. Art Grand. L'art Grand n'est pas qu'un problème de forme, mais aussi de contenu. Il n'est pas qu'un dispositif, mais aussi une charge. Il n'est pas qu'une stratégie, mais aussi un appel. Quand se mettra-on à discuter des valeurs qui soutiennent une esthétique? Qui en font une proposition éthique qui semble pertinente pour le monde dans lequel on

vit maintenant, aujourd'hui ? Pour cela, il faut se mouiller. Il faut mouiller. Il faut désirer l'art par-dessus toute considération stratégique.

J'accorde à certains artistes et à leur travail la valeur la plus haute. Il y a toujours des démarches exemplaires. Ce sont des inspirations pour mon art et dans ma vie. En tant qu'artiste, je suis à la fois public et diffuseur. Le grand public, je le rencontre régulièrement, et je ne le vois pas affreux, sale et méchant. Il est très sensible et capable de discernement, et beaucoup plus qu'au temps de Borduas. Il faut qu'on cesse de prendre les gens pour des crétins, qu'on cesse de décider à leur place de ce qu'ils sont « capables » de voir, et qu'on cesse de leur présenter l'art comme de la marchandise. L'art est d'abord construction de sens, et l'artiste, un être qui contribue au projet collectif du sens. C'est ce qu'il incarne lorsqu'il rencontre le public, et c'est ce que le public a besoin de sentir. Avec le public, il faut constamment discuter de ce qu'on est en train de constituer comme patrimoine pour les générations futures, de ce qu'on veut transmettre comme legs. Et, oui, cela commence par la *sensibilisation*, qui n'est pas la chasse gardée de l'école, ni des médias, ni du ministère de la Culture, mais bien quelque chose à faire au quotidien, dans toutes nos relations. Sensibiliser, ce n'est pas porter des jugements de valeur : c'est exprimer sa réflexion sur certaines valeurs, et s'ouvrir à l'autre dans ce questionnement.

Que la démocratie culturelle soit, c'est notre travail à tous : qu'elle ne signifie pas que feu au cul et feu aux poudres, mais aussi et surtout, buisson ardent, c'est une exigence de travail, un devoir d'ingérence pour quiconque aime l'art et le trouve essentiel. Et cela veut dire s'engager, soit adopter des stratégies... dont la première serait peut-être d'*afficher ses couleurs*. Être sujet artiste, c'est déjà *par venir* à ça.

Œuvre d'art et commerce : une réflexion

PAR PIERRE CARTIER

J'aborde la question de la diffusion culturelle en tant qu'artiste, de l'intérieur. De ce point de vue, la première chose qui s'impose à moi est que la création artistique procède essentiellement du don. Je suis musicien, et ma musique, je veux d'abord et avant tout la donner. Il n'est pas question ici d'héroïsme, d'abnégation, d'une forme spéciale de masochisme spectaculaire ou encore de bénévolat ! Je crois tout simplement que ma pleine réalisation comme artiste et comme individu passe par l'accomplissement d'une fonction, fonction morale et fonction spirituelle, comme le cœur n'est vraiment le cœur que lorsqu'il bat pour amener le sang à tout l'organisme. C'est la conscience pratique de mon appartenance à l'espèce humaine qui me dit que la création artistique joue un rôle important dans l'épanouissement de tous et que c'est ma tâche comme artiste de travailler à mieux le comprendre.

Le don

Qu'est-ce que le don ? Je crois que le don découle du partage et confirme ainsi l'existence même du tissu social. Pour donner, il faut savoir (même inconsciemment) que le partage est possible,

c'est-à-dire savoir qu'il existe des voies de rencontre entre nous, que l'on peut comprendre et être compris, que l'on peut satisfaire un besoin (que c'est même une de nos plus grandes sources de bonheur). Il faut savoir que le partage est une donnée incontournable, obligatoire et nécessaire, et que ce partage, en devenant échange, trouve son équilibre globalement dans tous les aspects de la vie. Cette confiance dans le partage s'appelle la foi, et sans cette foi, il est impossible de donner, sinon par désespoir ou par cynisme, c'est-à-dire lorsque l'âme est malade.

L'échange commercial procède initialement de la nécessité de ce partage. Si l'usage de l'argent et de la monnaie s'est imposé en permettant une distance toujours plus grande entre les parties de l'échange, il venait en même temps pervertir cette notion de partage puisque l'argent permettait alors de penser l'échange en valeur absolue, de penser qu'il est possible de s'en sortir seul ! On peut être quittes, on peut même se sauver avec le magot... Une distance s'installe entre nous, l'autre devient abstrait, on oublie l'interdépendance qui nous unit, on se *désolidarise*¹.

Je me pose ici une question : si l'œuvre d'art exprime, comme je le crois, la solidarité et l'existence même de la communauté, si sa valeur lui vient de la qualité des rapports qu'elle crée, comment peut-elle devenir marchandise, objet délimité, essentiel au commerce, sans trahir sa fonction première qui est d'être une voie de communication, une voie d'intégration ? Je dis donc que l'œuvre d'art est intrinsèquement en contradiction avec les principes de base du commerce !

1. Bien sûr, les liens économiques deviennent plus complexes et plus étendus, mais la confiance se porte alors vers des institutions anonymes plutôt que vers des personnes. Je veux m'en tenir, ici, au sentiment intime d'une personne dans ses rapports avec le commerce.

Rôle de l'œuvre d'art, et l'art comme marchandise

C'est un acte paradoxal que de vouloir faire de l'œuvre d'art, et de la culture qu'elle suppose, une marchandise comme une autre (il ne faut pas identifier art et culture; si l'art est en effet de la culture, le terme culture, lui, englobe une réalité beaucoup plus vaste). D'ailleurs, c'est le même paradoxe qui se pose dans tous les domaines où le travail a une incidence sociale profonde en même temps qu'un rapport d'intimité avec chaque personne; je pense, entre autres, à la santé et à l'éducation. L'œuvre d'art résiste à être considérée comme un produit car elle est l'affirmation d'une liberté, de ce qui, justement, n'est absolument pas «marchandable». Mais ce paradoxe n'est pas nécessairement insurmontable. La création artistique se nourrit de la tension qu'elle crée entre la culture telle qu'elle est à un moment donné, et le dépassement de cette même culture que l'œuvre appelle. Car cette liberté qui s'affirme n'est pas la liberté d'un contre tous, mais bien la liberté d'un avec tous, la liberté de tous. L'artiste est celui qui veut prendre la parole au nom de tous, et, en le faisant, il définit un espace de conscience collective, tout comme le religieux ou l'homme politique. «Ah, insensé, qui crois que je ne suis pas toi!» Aujourd'hui cette phrase de Victor Hugo peut sembler bien prétentieuse mais je crois qu'elle exprime une vérité. Je crois qu'il est possible de dépasser les limites de chacun et de s'adresser à ce qui fonde nos ressemblances. Le discours individualiste dominant va de pair avec l'anonymat grandissant des masses et l'uniformisation des comportements sociaux: en voulant se distinguer chacun pour soi on devient tous pareils!

La liberté ne peut pas être une glorification de l'arbitraire. L'œuvre d'art non plus, sa nature est justement d'être, à l'image de chaque existence humaine, une remise en question de tout ce qui fait la vie, et à plus forte raison de tous les paradigmes que forme l'activité humaine, de maintenir une tension nécessaire entre le réel et les idées que l'on s'en fait, entre nos besoins et nos croyances

(cette tension peut aller jusqu'au refus, parfois même à l'auto-destruction). L'œuvre d'art est nourriture de notre sens critique comme société. Aujourd'hui, ce sont les lois économiques qui font office de loi fondamentale commune, tout le reste étant relégué à ce que l'on appelle la vie privée (qu'est-ce qui est vraiment privé?). Je pense que l'œuvre d'art, même déguisée en marchandise, dénonce le credo de l'argent, balise un lieu de résistance.

Loi du marché et exigence de l'art

J'ai toujours refusé le jugement moral que les puristes font aux artistes qui ont du succès et qui consiste à les accuser de se prostituer. C'est une autre manière d'isoler la personne et de l'accabler sur le plan moral. Comment peut-on juger une personne? Le succès est un problème lorsqu'il manifeste l'immense pouvoir de la médiocrité, mais à ce moment-là, c'est un grand problème qui nous concerne tous. Cela me fait penser aux lépreux que l'on isole et que l'on accuse d'avoir mérité leur châtement. Pour ma part, je préfère m'interroger sur l'ensemble des facteurs qui, en ne facilitant que certains choix, en rendent tant d'autres improbables ou même héroïques! Je ne veux pas aborder ici la question très complexe de la propagande comme telle. Je veux seulement souligner le fait que la propagande est capable d'intoxiquer les consciences, qu'elle arrive à pervertir la bonne foi et les actions les plus sincères (si on ne le savait pas déjà, le XX^e siècle nous l'aura prouvé atrocement). Alors comment peut-on ignorer les perversions constantes des goûts, des attitudes, des instincts qui résultent des intoxications massives de propagande commerciale, propagande faite au nom de la liberté des entrepreneurs, de la liberté du commerce, de la liberté d'expression, des droits aux profits, etc. En ne protégeant que les conditions mesurables de la libre concurrence, on crée en fait une concurrence déloyale, on défend la liberté du renard dans le poulailler! Nivellement par le bas. Perversion de la démocratie, lorsque c'est la popularité d'une personne, ou d'un produit, ou

d'une idée, mesurée par le vote, la vente ou le sondage, qui détermine ce qui est bon et souhaitable pour tous. Il y a lieu, je crois, d'être inquiet.

La concurrence vise la réussite pour elle-même. C'est la force (aveugle ou invisible!) qui équilibre le marché qui imposera la pertinence de tel produit et qui décidera (ou désignera) ce qui est le bien pour tous. Plus besoin de penser à ça, il suffit de proposer et de vaincre les concurrents. C'est ce que l'on appelle performer. Mais en poursuivant la réussite pour elle-même (comme dans le sport) on oublie de se demander à quelle urgence répond notre action. Notre propre impatience à s'enrichir, notre soif de pouvoir? On laisse volontiers les services essentiels non rentables aux sociétés d'État ou aux saints. Organisés, ces services prennent le nom d'économie sociale. L'artiste est appelé, comme tout le monde (mais bien peu sont élus), à faire le vœu de sainteté, c'est-à-dire faire le vœu de servir, faire profiter les autres de ses talents. De toutes façons, à quoi d'autre le talent peut-il bien servir²!

Dès qu'il s'agit de vendre ce qui n'est pas de toute première nécessité, comme la culture, c'est l'offre qui crée la demande. C'est la culture de masse, la culture de la consommation. Je m'inquiète de la dimension humaine de la culture, de l'immense rétrécissement du lieu de rencontre que, même diminuée, elle ne cesse jamais d'être, et qui confine une foule de consommateurs isolés dans l'illusion qu'ils ont de se composer un petit moi personnel (conception modulaire de l'homme, que la moindre parcelle de beauté, sitôt aperçue, réduirait en miettes! Vision d'artiste...).

2. On sourit aujourd'hui devant les maniérismes des artistes baroques qui exprimaient dans leurs lettres à leurs souverains ou même à leurs pairs, et non sans quelque hypocrisie, le caractère obligeant de leur talent, don de Dieu qu'il fallait rendre après l'avoir fait fructifier.

Plus l'offre est vaste et diversifiée, plus elle laisse croire à une véritable richesse. En fait, nous sommes confinés à des comportements de consommateurs qui nous appauvrissent et nous isolent. Le succès du commerce repose principalement sur la séduction et l'engourdissement de l'esprit critique (ce n'est pas de la paranoïa que de constater cela). Que chacun ait la liberté de choisir, cela va de soi ! Je m'inquiète simplement de ce que les conditions d'une véritable liberté soient réunies, qu'il soit possible pour tous de choisir en connaissance de cause. Les «garanties» à ce sujet, celles qu'offrent le marché et la compétition, n'ont rien de rassurant. Encore moins quand il est question des choses de l'esprit. Comment les dynamiques du commerce peuvent-elles susciter l'effort et le goût du dépassement qui sont à la source de toute œuvre d'art ? Même dans le sport, on le voit bien, inévitablement, les exigences finissent par se diluer. La séduction du pouvoir et de l'argent finit par l'emporter sur l'intelligence du style. C'est la décadence qui accompagne l'abondance. Nous vivons les problèmes complexes que pose l'abondance (ça, on ne le dira jamais assez). L'abondance dévalue tout, c'est même une loi économique. Alors je me demande quelles valeurs peuvent fonder une civilisation de l'abondance, quelles valeurs peuvent échapper aux lois économiques³.

L'œuvre d'art suppose peut-être un retour à une forme de troc, où la valeur (valeur d'usage, valeur symbolique, valeur esthétique, valeur sentimentale) serait comprise intuitivement, sans la mesure de l'argent. Comme quand on parle de ce qui n'a pas de

3. On m'a déjà dit qu'en URSS on faisait de l'alcool avec le sucre rationné. Je ne sais pas si c'était vrai mais peu importe, cela exprime un choix, une échelle de priorité, et dans ce cas-ci, la vodka était plus en demande que les confitures ! Et si on raisonnait la culture, la musique, qu'est-ce qui s'imposerait comme vraiment essentiel ?

prix⁴! D'ailleurs, cette valeur mesurable, fondée par l'argent, est tellement souvent trompeuse. C'est une stratégie classique de mise en marché que de s'assurer que le prix soit assez élevé pour donner l'impression de la haute valeur du produit!

Culture et civilisation

La foi dans l'économie comme voie de salut pour tous est bien naïve. Je n'arrive pas à croire que le commerce est bon en soi et que c'est seulement ce que l'on met dedans (son contenu) qui le corrompt. C'est comme si la télé, comme l'argent, n'avait ni odeur ni saveur. Le mot de McLuhan: «le médium c'est le message» ne m'a jamais semblé aussi vrai que maintenant.

Lorsque l'œuvre d'art est un lieu d'exigence, lorsqu'elle demande un effort, une réflexion, elle devient une force de civilisation. C'est tout le contraire d'une facilité. Ce n'est pas la facilité, comme avec Internet par exemple, qui rendra la culture plus accessible. «L'amour est appel vers l'amour. Ainsi de la culture. Elle réside dans la soif même. Mais comment cultiver la soif?» (Saint-Exupéry). Ainsi la facilité ne fait que faire miroiter l'illusion que l'effort sera de moins en moins nécessaire, que les femmes n'auront plus à souffrir pour enfanter, que nous abolirons la maladie et la mort, que ce n'est qu'une question de temps! Joyeuse source d'espoir, joyeuse religion! Il y a là de quoi fonder une grande civilisation!

4. Par exemple, dans ma petite famille, je veux préserver à tout prix une économie sans argent, dans la mesure du possible, bien sûr. C'est trop important et c'est trop rare. Je ne veux pas qu'un service comme faire la vaisselle soit évalué en argent. Je veux faire en sorte que mes enfants apprennent, non pas seulement à compter et à équilibrer des chiffres (ça, ils pourront l'apprendre partout), mais qu'ils apprennent à ressentir avec confiance cet équilibre large qui va des plus jeunes aux plus vieux et qui sera toujours une perfection humaine car, même dans les conflits, il sera force d'intégration. Apprendre à ne pas trop s'inquiéter pour soi-même et faire ce que l'on a à faire, simplement. Car une justice se réalise au delà de tous les calculs, dans l'épuisement même de tous les calculs (encore une main invisible!).

Le lieu d'exigence qu'est l'œuvre d'art s'accorde mal au lieu de facilité insouciant qu'est le monde de la consommation de masse. Il se creuse donc un fossé entre les arts du commerce et les arts que l'on pourrait appeler « engagés » (comme le fossé entre les riches et les pauvres !). Alors la diffusion et la vulgarisation (l'art est aussi un savoir), au lieu de relever la barre pour le plus grand nombre, banalise un savoir, une culture⁵. Ce que l'on peut vendre c'est le divertissement, *l'entertainment*. On vend aussi le prestige et les images du prestige, le *lifestyle*. Mais on donne, on partage l'amour, la beauté, la pensée critique, car ils ne peuvent exister seuls, pour soi seul. Ils sont dans leur nature même un lien et un dépassement, notre manière de réaliser que pour être soi, il a fallu que nous soyons d'abord tous. C'est le sens religieux : la vie de chacun comme continuité, la culture comme une célébration de cette continuité, seule réalisation de notre infinitude au delà de notre finitude, au delà de notre caractère inévitablement mortel.

Une culture individualiste est une culture suicidaire. Ce n'est pas original pour un artiste de dénoncer l'illusion individualiste, c'est le message de tant d'artistes depuis toujours que d'exprimer la convergence d'un peuple, que de chanter une civilisation. Le morcellement de notre solidarité est une catastrophe collective qui, si elle profite à quelques-uns, menace en fait la liberté du plus grand nombre. Car c'est la solidarité qui fonde la liberté, et ce tandem est paradoxal et dangereux : cette grande force des masses peut s'aveugler et détruire, mais il n'y a pas d'autre voie, il faut prendre ce risque. Il faut prendre le risque de se penser collectivement. C'est parce que c'est la voie la plus difficile que

5. Par exemple, à la télévision, on essaie de dire au jeune public des choses intelligentes dans un langage d'abruti extrême ! Il faut bien leur parler dans leur langue ! Et on en avait probablement assez des raisonnements creux qui se glissent souvent dans le « beau » langage. Et que dire aussi de toutes ces nobles causes qui, pour se vendre, engagent toutes la même agence de marketing et finissent toutes par ressembler à un « sweepstake » !

l'on dit qu'elle est utopique, et que ceux qui ont le pouvoir veulent que les chansonniers se contentent de chanter. La culture est alors une décoration et la décoration est ce qui accompagne une idée lorsque l'on veut qu'elle soit propagande (on connaît la force des images et de la musique; et ce qui peut guérir peut aussi tuer).

La propagande est un mensonge et toujours le vrai sert de faire-valoir au mensonge.

Les médias

Toute diffusion, artistique, culturelle ou autre, nous confirme le rôle central des médias, leur immense responsabilité. En étant à la fois source d'information et reflet de la société, ils sont constamment en danger d'entrer en résonance avec leur propre action, d'où la nécessité d'une extrême vigilance, de leur part, bien sûr, mais surtout de l'ensemble de la société. C'est certainement un progrès inestimable pour la démocratie qu'une presse libre et indépendante puisse exister. Ceci est tout aussi vrai quand il est question des activités artistiques. Or, trop souvent, les médias ne font que véhiculer les valeurs à la mode: le succès, l'argent et l'insouciance, se faisant ainsi les alliés objectifs de l'idéologie du marché. Ils ne font alors qu'affirmer leur pouvoir de transformer l'œuvre d'art en marchandise, en produits (avec une étiquette, bilingue de préférence, une liste des ingrédients, leur valeur nutritive et des présentations suggérées!). Vision réductrice, étroite, empoisonnée par une suffisance de nouveau riche, cherchant seulement à précéder les «nouvelles tendances» de ce marché grandissant avec un vocabulaire de parade de mode et une culture de courtier en «valeurs»! Lamentable absence de culture⁶!

6. Blaise Cendrars a écrit dans un poème que «la critique d'art est aussi imbécile que l'espéranto». Il avait beaucoup voyagé. Il avait pressenti l'irréductible richesse du monde. Il connaissait bien l'orgueil qui rend aveugle à tout ce qui n'est pas objet mesurable.

De plus en plus, les journalistes qui couvrent la culture adoptent le style des journalistes sportifs : blablabla interminable autour d'événements facilement mesurables, pointages, minutages, salaires, valeur d'échange, etc. Dans une culture de consommation, les magazines d'information culturelle ressemblent au *Protégez-vous*. Il faut bien pouvoir apprécier le théâtre, la musique, le cinéma, la cuisine, le vin, l'amour même, sans se faire avoir ! D'ailleurs plusieurs artistes en vue sont des modèles vivants du savoir-consommer, ils se présentent comme de grands consommateurs et tout le peuple, avec eux, consomme !

Misère du commerce où l'instinct grégaire laissé à lui-même fait que vendre fait vendre encore plus. « C'est avec de l'argent que l'on fait de l'argent ».

Mécénat et formes artistiques savantes

On pourrait croire que les arts subventionnés, du fait que les artistes sont dégagés des contraintes de la vente et de la survie, pourraient constituer ce lieu d'économie non monétaire où le geste gratuit et désintéressé serait la norme. Ce n'est évidemment pas le cas. On a plutôt tendance à se retrouver dans une situation limite d'abus de pouvoir, comparable peut-être aux situations familiales, où rien n'incite à diffuser la production artistique ailleurs que dans les petits milieux de ceux qui la jugent et la subventionnent.

Pourtant je crois que l'art savant doit être considéré comme un patrimoine et comme tel doit être protégé, soustrait aux lois du commerce. Il est normal qu'une partie du patrimoine demeure cachée, à l'abri (comme dans un monastère !). Cela tient à la fragilité intrinsèque des travaux de l'esprit. S'il est vrai que le monde des arts savants doit rendre des comptes, il faut cependant veiller à ne pas fragiliser sa position face aux forces politiques et économiques qui, suivant la mode du jour, voudraient rationaliser et

rentabiliser toutes les activités de recherche (ce qui me semble être une menace sérieuse : la logique d'entreprise ne s'applique pas ici). Il faut, par contre, dénoncer la tour d'ivoire, la complaisance des milieux savants qui oublient si facilement à quel point ils sont tributaires des formes artistiques populaires, comme une plante qui, par orgueil, oublierait qu'elle se nourrit de la richesse de la terre. Pour qu'il y ait un bon danseur, il faut que tout le peuple danse, même ceux qui dansent mal, car « la belle danse naît de la ferveur à danser » (Saint-Exupéry). Mais comment cultiver la ferveur ?

« Une action parmi les hommes, dans la ferveur de l'échange »

C'est ainsi que le poète-philosophe Yves Bonnefoy parle de la poésie, dégagée de l'orgueil de l'écriture. Partager, c'est accepter notre condition mortelle, notre condition commune. Il faut que la musique savante concerne aussi l'homme moyen, l'homme de la rue, celui que le morcellement social livre pieds et poings liés à la médiocrité du commerce. Nous sommes tous cet homme moyen, ce n'est même pas une question d'argent ou d'intelligence. Dans le monde du commerce, l'aliénation potentielle est toujours la même, le fait d'acheter un objet de luxe très cher et très raffiné ou un bibelot sans valeur n'y change rien. « There is a sucker born a day ». Je dirais qu'il y en a probablement beaucoup plus !

L'œuvre d'art est toujours sacrée, qu'elle soit savante ou populaire, car elle est porteuse de la foi de tous, du sens de la vie de tous, elle nous concerne tous, elle est cet appel, cette exigence qui donne un sens aux actions les plus simples de la vie. Comment développer une culture qui s'ouvre sur les besoins fondamentaux de l'être ? Le vrai défi d'une « contre-culture » est qu'elle doit

vendre l'abolition de la vente, qu'elle doit réactiver un désir impérieux de l'échange, d'un échange où l'on n'est jamais quitte, d'un échange qui nous relie au monde.⁷

Un exemple d'un artiste exemplaire (c'est bien son rôle, n'est-ce pas?) : le chansonnier Richard Desjardins. Ce n'est pas un jugement esthétique, ni une caution de ses opinions, c'est seulement que j'ai l'impression d'avoir affaire à un homme libre et que ce courage est toujours une source d'inspiration. Et c'est vrai de Gilles Vigneault, de Gérard Godin et de tant d'autres aussi. Car je crois que le rôle premier de l'artiste est d'être libre, de baliser des voies de liberté; non la liberté du bris des règles, non la liberté du consommateur, non la liberté que semble donner l'argent de pouvoir se couper du monde et détruire ainsi le fondement même de sa propre existence, «la liberté de n'être point» (Saint-Exupéry); mais au contraire, la liberté qui est plénitude, richesse et fécondité des liens que l'on crée avec nos semblables et pour eux et pour nous tous.

7. C'est ce qui me semble être le sens des traditions de marchandage dans de si nombreuses cultures. Et je suis toujours triste d'être, à cause de ma propre culture, et de manière si viscérale, incapable de jouer ce jeu.

The first of these is the fact that the curriculum is not a neutral, objective list of facts and figures to be transmitted to the learner. It is a selection of what is considered to be important and valuable, and this selection is based on a particular set of values and beliefs. The second is the fact that the curriculum is not a fixed, unchanging entity. It is constantly being revised and updated, reflecting changes in society, culture, and knowledge. The third is the fact that the curriculum is not a top-down imposition from the state or the school system. It is a process that involves the participation of teachers, students, and parents, and it is shaped by their interactions and decisions. The fourth is the fact that the curriculum is not a single, unified document. It is a collection of different materials, including textbooks, worksheets, and other resources, which are used in different ways by different teachers and students. The fifth is the fact that the curriculum is not a purely academic exercise. It is a means of educating the whole person, and it should aim to develop the student's intellectual, emotional, and social capacities. The sixth is the fact that the curriculum is not a purely technical matter. It is a matter of values and beliefs, and it should be shaped by a clear understanding of the human condition and the role of education in society. The seventh is the fact that the curriculum is not a purely national or cultural matter. It is a global phenomenon, and it should be shaped by a recognition of the diversity of human experience and the need for a common ground. The eighth is the fact that the curriculum is not a purely historical matter. It is a contemporary issue, and it should be shaped by a recognition of the challenges and opportunities of the present. The ninth is the fact that the curriculum is not a purely theoretical matter. It is a practical one, and it should be shaped by a recognition of the needs and interests of the learners. The tenth is the fact that the curriculum is not a purely individual matter. It is a collective one, and it should be shaped by a recognition of the power of community and the need for shared values and beliefs.

The curriculum is a complex and multifaceted phenomenon, and it is shaped by a wide range of factors. It is a process that involves the participation of many different people, and it is constantly evolving and changing. It is a means of educating the whole person, and it should aim to develop the student's intellectual, emotional, and social capacities. It is a matter of values and beliefs, and it should be shaped by a clear understanding of the human condition and the role of education in society. It is a global phenomenon, and it should be shaped by a recognition of the diversity of human experience and the need for a common ground. It is a contemporary issue, and it should be shaped by a recognition of the challenges and opportunities of the present. It is a practical one, and it should be shaped by a recognition of the needs and interests of the learners. It is a collective one, and it should be shaped by a recognition of the power of community and the need for shared values and beliefs.

1. The curriculum is a complex and multifaceted phenomenon, and it is shaped by a wide range of factors. It is a process that involves the participation of many different people, and it is constantly evolving and changing. It is a means of educating the whole person, and it should aim to develop the student's intellectual, emotional, and social capacities. It is a matter of values and beliefs, and it should be shaped by a clear understanding of the human condition and the role of education in society. It is a global phenomenon, and it should be shaped by a recognition of the diversity of human experience and the need for a common ground. It is a contemporary issue, and it should be shaped by a recognition of the challenges and opportunities of the present. It is a practical one, and it should be shaped by a recognition of the needs and interests of the learners. It is a collective one, and it should be shaped by a recognition of the power of community and the need for shared values and beliefs.

LOUIS PRINCE

IMAGE

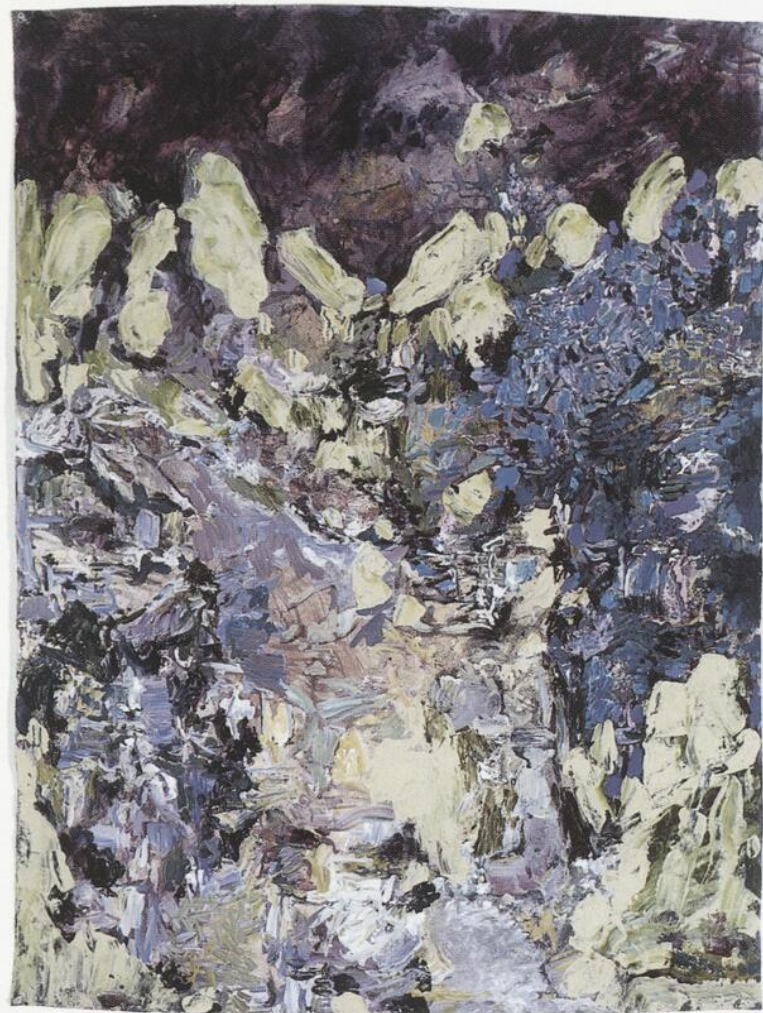
30 AM

LOUISE PRESCOTT

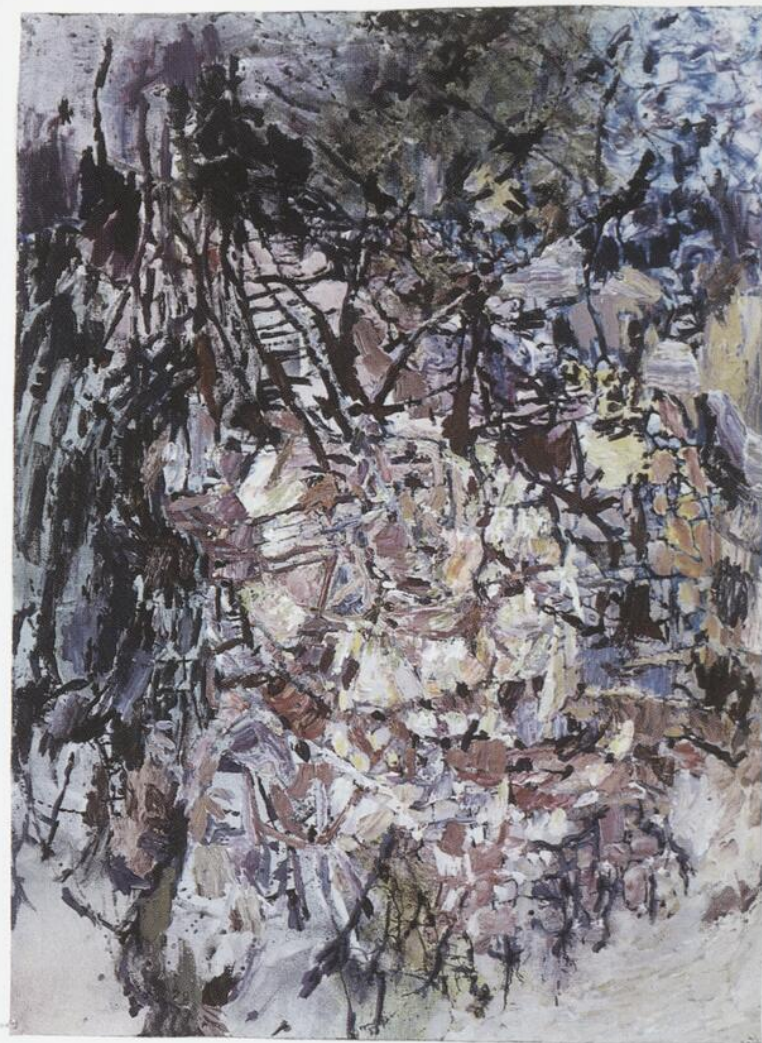
Série Prolifical Space—Espace proliférique
Edward Day Gallery, Toronto, septembre 1998



THREE SISTERS AND THEIR SPACE STORIES
Acrylique sur toile libre
122 cm x 91 cm, 1998



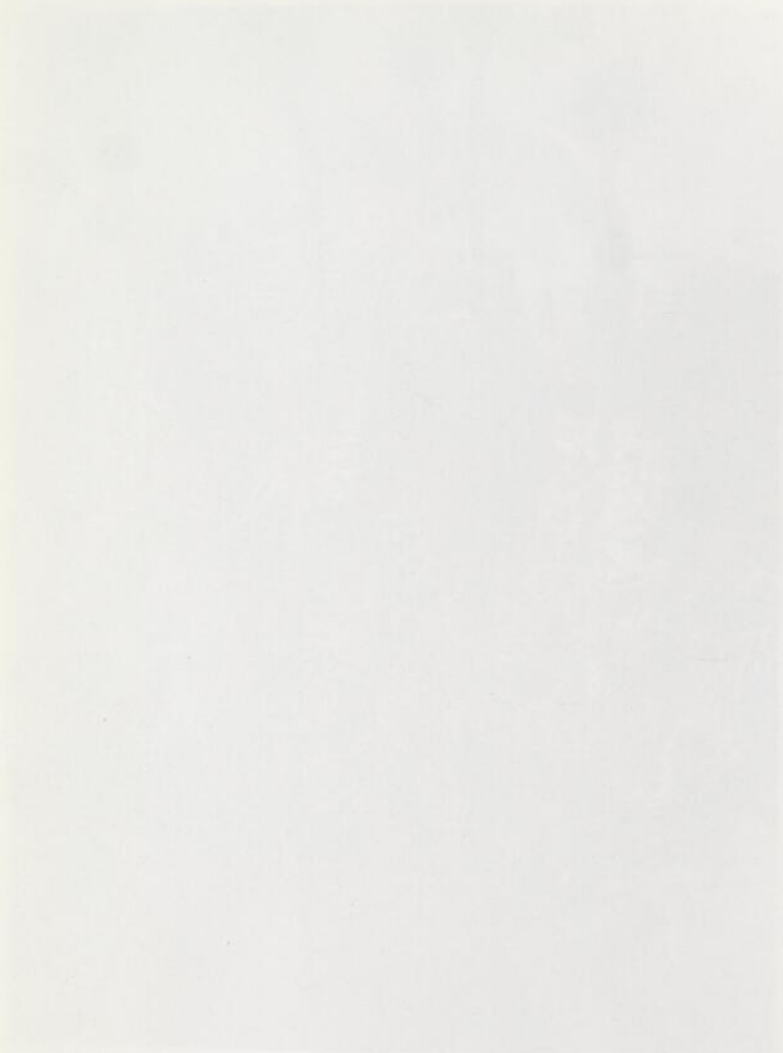
UP AND DOWN. THROUGH FAILLES. FAILS AND FAULT
Acrylique sur toile libre
122 cm x 91 cm, 1998



TO BE IN TRAVAIL: GÉNÉRATRICE
Acrylique sur toile libre
122 cm x 91 cm, 1998

LOUISE PRESCOTT

Série Prolifical Space—Espace proliférique
Edward Day Gallery, Toronto, septembre 1998



UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY
300 N ZEEB RD
ANN ARBOR MI 48106-1500

POÉSIE ET FICTION

L'instant chorégraphique

précédé de Hong-Kong Airport

TEXTES SCÉNIQUES DE MICHEL FORGUES

En guise de préface

J'ai un michel-ami, modèle forgues 1949. Un qui écrit depuis seulement deux ans mais comme depuis toujours. Je dirai ce qu'il en a su, d'une anecdote à moi, dont vous lirez ce qu'il en a fait.

Le matin est tôt, la ville est dimanche, la neige n'est plus du tout et le ciel est partout, et blanc. Un autre et moi sommes là, pour un coup de main, au Musée des beaux-arts de Montréal où une amie commune organise quelque colloque inter quelque chose. Il y a aussi un gardien qui finit par ouvrir. Il nous fait entrer. Voilà, nous sommes quatre.

J'aime la danse, peut-être pas assez puisque j'en ai fait très mal des années durant... j'aime la danse comme le bruit des pas sur le parquet des musées. J'aime le travail de Jean-Pierre Perreault, chorégraphe et artiste visuel, les sons qu'il met en branle comme les images qu'il donne à entendre. J'ai ce fantasme fou de me retrouver seule, la nuit, dans un musée. Comme ça, rien de grave. Souvent je l'ai dit, sans conséquence. Je le répète et, cette fois, un

jeune homme surgit d'une sorte d'armoire à balais et me demande de répéter une fois de plus. Ma copine s'empresse de le faire pour moi, en insistant pesamment sur le «seule». C'en reste là. Il y a trop de monde encore.

L'homme de ménage vient me trouver à l'écart et me demande si je peux le suivre quelques instants, comme on demande un service. Je suis de service. Il pousse un grand panneau de bois noir qui dissimule un ascenseur qu'il déverrouille. J'aperçois, sur sa main, un tatouage non commercial: la clé de vie de l'ancienne Égypte, me semble-t-il. Il m'amène à l'étage des expositions, quelques minutes seulement, surtout que je ne le dise pas au gardien. Il s'appelle Sylvain, il a des yeux doux, un accent de l'Acadie peut-être, il sait ce que je veux, il comprend. Sa femme, qui adore les sapins de Noël, il l'a amenée une fois en dehors des heures d'ouverture alors que les lumières étaient éteintes et que seules les ampoules des sapins éclairaient le Musée. Il est heureux de pouvoir m'offrir ce plaisir simple.

À l'étage il me laisse seule, se retire discrètement tandis que je fais le tour. C'est l'exposition d'un couple de sculpteurs canadiens. Toutes les œuvres sont blanches comme le ciel. J'aurais aimé les voir avec seulement l'éclairage de service mais les lumières sont allumées déjà. Je ne traîne pas, j'ai peur d'abuser, je retrouve mon passeur. Est-ce que j'ai remarqué que ces sculpteurs sont ceux-là mêmes qui ont gravé les plaques du dix cents et l'ancien dollar? Euh... non, pas vu ça. Il me fait retraverser les salles pour me montrer ce détail cocasse. Puis nous redescendons, avec promesse de ma part de ne pas révéler au gardien notre escapade secrète.

Le lendemain, non sans étonnement, j'aperçois nul autre que mon concierge du Musée faisant la une de l'hebdomadaire *Ici*.

Les mêmes yeux, un prénom qui commence par un S, un accent de Jonquière que j'ai pu confondre avec celui de l'Acadie, une mère travaillant dans une galerie et un père artiste peintre ou l'inverse, une activité de poète et un amour marqué pour l'écriture de Rimbaud, des tatouages originaux sur la poitrine... si je ne vois pas ses mains, c'est qu'il porte des gants: c'est le boxeur Stéphane Ouellet qui serait concierge de fins de semaine au Musée des beaux-arts? Et pourquoi pas?

Tout de même, quelle histoire! Le michel-ami m'en tirera, promet-il, un argument pour un ballet. Je n'argumente pas: de quoi être fière! En entendant plus tard, à la radio, la voix du boxeur qui est le poète, je saurai cependant qu'il n'est pas le concierge. À vrai dire, l'anecdote n'a plus guère d'importance dès lors qu'elle est venue étayer *l'instant...*, ce texte fabuleux qui en a pris le relais et l'a porté beaucoup plus loin en d'autres lieux, beaucoup plus haut à d'autres fins. En substance...

Un dimanche matin pluvieux, à son arrêt d'autobus, une femme dans la soixantaine se fait frapper par une voiture et, tandis que l'ambulance qui l'emporte ralentit même au feu vert, on comprend qu'elle est passée dans l'autre monde. À l'instant même, un peu par désœuvrement, cette femme alors dans la quarantaine visite le musée de sa psyché. Quelqu'un l'y introduit en dehors des heures d'ouverture, sans pourtant jamais que le système d'alarme ne détecte de présence. Au contact des œuvres, elle s'y revoit à vingt ans, vieillir et se transformer. Lorsqu'elle en ressort, elle est dans la soixantaine, elle attend... l'autobus.

On dira que ce michel-ami sait plutôt bien les femmes et, de même, leur en parler. C'est vrai. Je sais, moi, que ça l'est tout autant des hommes, des enfants, animaux, plantes, étoiles... de tout ce à quoi il prête une âme. Dans le temps de *l'instant...* j'ai deux nièces en gestation. Je les annonce. Il y aura prologue. Il sera inspiré par Lucy, matrice de l'humanité, et suscité par un fait divers

(lu éventuellement dans son journal, par le concierge du Musée), celui de la fermeture annoncée de l'aéroport de Hong-kong: quelle trajectoire cosmique a bien pu nous mener jusqu'ici, depuis l'aube des temps, et pour être accueilli dans quel monde?

Puis la matière poétique à nouveau se décante, d'une fréquentation des réels avec la fiction...

ISABELLE PERRAULT

Notes sur le texte

Après avoir été présentés en répétition publique lors des Journées de la culture de septembre 1998, *Hong-Kong Airport* et *L'Instant chorégraphique* ont été créés par le TUM (Théâtre de l'Université de Montréal) au Centre d'essai, les 18 et 19 décembre 1998, comme un spectacle-bénéfice pour la nouvelle troupe de Danse de l'Université de Montréal (DUM), laquelle présentait également une première partie sous la direction du chorégraphe Dave Saint-Pierre.

La mise en scène était de l'auteur, Michel Forgues, qui interprétait également *Hong-Kong Airport* en présence des sept autres comédiens (Cadleen Désir, Patrice Charbonneau, Pierre Gaudette, Isabelle Perrault, Carole Perrin, Gilles-André Poupart, Mario Trépanier) et des trois danseurs (Patrick Allard, Marie-Lyse Paquin, Christian Yelle) formant la distribution de *L'Instant chorégraphique*.

Dave Saint-Pierre, Guy Lafond et Michel Forgues réglaient les chorégraphies. Les illustrations qui étaient projetées sur l'espace scénique étaient de Simon Lachance. Les éclairages étaient de Jean-François Tremblay et la captation vidéo, de Claude Guillemette.

Hong-Kong Airport

Opus 7

Hong-Kong Airport is closing, is now closed.

Plus de vol à angle de 37 degrés.

Plus de presque rase-mottes sur les toits tremblants des tôles galvanisées et ondulées du tiers de la population de cette petite planète de 25 000 milles de circonférence et de 365 révolutions autour du soleil et de 12 révolutions de sa lune satellitaire polluée déjà d'un trademark capsulaire d'une diététique boisson gazeuse commandite de la chaussure du premier pas de l'*homo sapiens*.

Oh ! la tristesse immémoriale de Lucy à sa première translucide mise bas près du lac à l'incurvement concave crevassé.

Oh ! l'écho du cri de cette tristesse ce soir dans les langes rêches ballottés par le courant d'air du turboréacteur diesel en provenance du vol 602 en provenance de Bangkok...

Mille poissons volants d'argent étincelants frétilent bruyamment en agonisant par happements successifs et désespérés et répétés de

petites portions rationnées d'air pollué de vapeur de mazout
mercantile,

someone is crying in the acid rain...

Et le fils du ciel ne pose plus la pointe des cils de son regard-
escarpin de soie sang de bœuf et de ses doigts aux ongles nacre
d'étoiles en caresses consolantes dans les chevelures ensuifées des
fiels des foies d'anguilles en gominage d'apparat des apanages des
empereurs de la pauvreté et des pêcheurs de la précarité d'exister

sur pilotis...

Lucy!

Simiesque Lucy du Ts'ing-kiang,
énigmatique Joconde animale, mystérieuse matrice des humanités,

Lucy!

Silencieuse sous les éclairs au carbone 14 des paparazzis de
Princeton,

Lucy in the sigh with demons.

Lucy!

Te devine
derrière
en filigrane
dans tous les gestes de langement et de lassitude à nourrir ce
nourrisson égoïste et étonné
d'être au monde,

maladroit et plus à l'étroit et plus en apesanteur presque totale aquatique amniotique.

Lucy...

Lente démarche du fond des âges avant même l'ouverture des lèvres aux gencives pas encore dentelées des ivoires jaunâtres des canines et des molaires des mastications carnivores ou végétariennes,

Lucy,

le sein ou le fruit cueilli, pressé,
donné en sèves, malaxé en lait chaudasse et immunitaire aux grugements et grignotements de la mort de la vie si petite entre tes bras ballants aux paumes calleuses de millénaires de caresses données en consolations du vivre, nouvellement né, peut-être inutilement
pour aucune tendresse autre que l'espérance,

et même moins encore,

l'attente que l'espérance du bonheur nous passe au nez dans la silencieuse et sereine décapotable zen de l'indifférence de la pacotille et des breloques du nouvel âge atavique du bouddhisme de la lâcheté.

Lucy,

so loneliment assise sur ta natte tressée, récupérée des verdoyantes collines d'affaires de recyclage des tuméfactions fructueuses et fluctuantes et des frugales fluorescences d'ordures plastifiées des bidonvilles des Brasilia flamboyantes, des brasiers des brasseurs des yens atomiques ou des roupies nucléaires du Népal du néant.

Lucy!

your son... the son of the sun... the son of the sky... and you

the flesh of the dreams

la chair des rêves

la chair rose et rouge
des rêves bleus du ciel

les chairs jaunes ou noires ou blanches
se transigent au poids, se dépècent en devises fines.

Des pleurs et des cris
se quantifient dans les goussets graisseux de l'importateur-exportateur de manufacturisations d'enfances usinées cousues mains en ballons du Mondial du soccer préhistorique...

Lucy...

Lucy!

Lumière!

Le soleil se fait couchant sur...

Hong-Kong!

carte postale pleine couleur crépusculaire, polaroid plastifié d'un tango aller-retour thaïlandais du banco d'un bordel de Bangkok.

Lucy! Lucy! Lucy!

Lumière!

Ces soirs où, seule,
accroupie à l'étang glauque où les chacals venaient glapir leurs
soifs,

Lucy!

lorsque tu caressais, l'effleurant à peine, la pleine terre de ton
ventre comble de ce qui ne serait plus jamais

quelque chose

mais serait

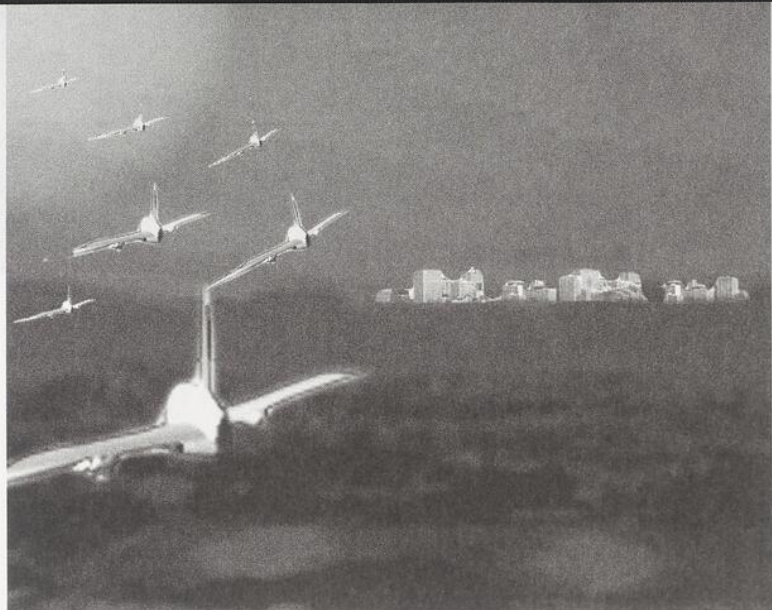
quelqu'un,

quelle question étincelait dans ta prunelle pensive et lourde aux
cils tristes et embués des rosées des suffocations des déserts et des
bêtes,

quelle exclamation brillait muettement en ton iris épinglé de la
première étoile brillant au ciel multicolore d'avant la nuit où silen-
cieusement tu conteras le passage des comètes en comptines, en
berceuses, en réponse à ce coup de talon brusque de ce «*son of
the sky*» and you, in you?

Lucy! Lucy! Lucy!

Lumière! dans l'obscur de laquelle une luminosité se doit d'être
afin d'être



Lucy!

ce soir
je songe à toi,
anonyme solitude par laquelle se sont songées nos anonymes
multitudes

Lucy!

berçant d'une mélodie sans mot... un phénomène sans nom
et qui veut vivre
malgré tout ce qui le tue.

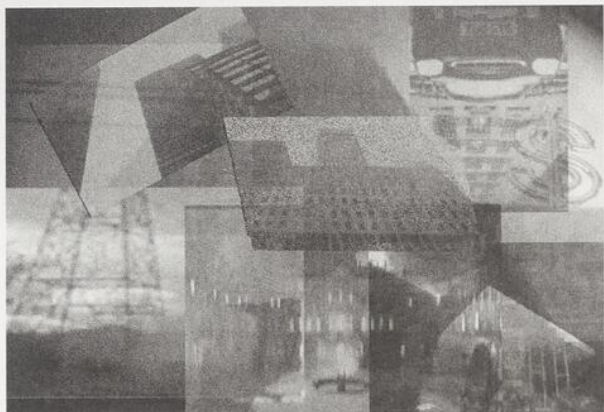
l'instant chorégraphique

à isabelle p.

les faits ne sont jamais réels

et leurs figurants toujours fictifs

Opus 8



cité

une

une cité

une cité

une cité se devine et se dessine des tours hautes de pierres empilées et imbriquées
et des pylônes aux ossatures oscillantes

une cité se dessine des pans de pastels opaques se faisant presque transparences
en l'opaque laiteux du lavis d'un brouillard dense d'un gris sépiacé

une cité se devine

verticale de ses granites perforés des verres fumés de ses fenêtres et orifices
réfléchissant la blancheur des bancs de brumes d'un jour de bruines de pluie de printemps

une cité

en fait

la photographie gigantesque affichant le champ verdoyant de lots encore vacants d'une entreprise
funéraire d'un panneau publicitaire pivotant et faisant tout à coup place à

une entreprise bancaire puis à...

une collection de prêt-à-porter puis à...

une compagnie d'assurance vie puis à...

une nouvelle gamme de fragrances haut de gamme sport multi-sexe puis à...

une agence de vols nolisés de voyages de vacances exotiques puis à...

une multinationale de spiritualités phosphorescentes et imperméabilisées en tout genre

et pour toutes les occasions puis à...

un catalogue d'occasions exceptionnelles et de dividendes écologiques sans conséquences puis à...

puis à...

puis à...

puis à...

Alhambra de plâtras
sérails de songes de stucs
de matériaux mixtes

dalles d'amalgames de gravats compactés et vernis
où sont engravées les hachures des lettres d'une strophe de phrase
d'un hémistiche aphorique tentant de cerner un silence
sur lequel un pied enchaussé d'un soulier de sport couine
de tout son caoutchouc recyclé au Brésil
la samba des soupirs acryliques sanglant les faiblissantes chevilles d'argile rose
dont les talons sont encore encornés des ennuis des va-et-vient
des quotidiennetés animales

géant rectangle noir et blanc et photographique
et aux mille dégradés de gris
des dents blanches et de l'étincelle d'or d'une canine perdue en pleine mer
tombée en une rixe amoureuse inégale de tango argentin
d'un cargo cartésien battant pavillon australien
au long cours des courants de l'inexistence d'une rotation planétaire équatoriale
dédouanée de dates

triangle d'effets de perspectives des blue prints des tatouages délavés des avant-bras
aux vertes veines en saillie sous les toisons d'or blanchies d'un Jason septuagénaire
assis en plein soleil de minuit sur le brinquebalant des lattes de bois noires d'un baril de transit
des mélasses et des rhums des Barbades des mélancolies érotiques des paradis
perdus
puis retrouvés chaque fois
d'Adam et Ève
au deuxième étage miteux du bordel louisianais d'un quartier bien mal affamé
du port de San Francisco en l'an des grâces grêles de 1929

Alhambra de plâtras
sérails de songes de stucs
de matériaux mixtes

«par ici mademoiselle

madame

par ici

ne le dites pas au gardien et ne le dites pas au guide

et ne le dites pas à quelqu'un

dites-le à personne, dites-le à tout le monde

confiez-le à quiconque, criez-le à quelconque

à une vague inconnnaissance floue

suivez-moi

suivez le concierge, suivez-moi

je suis boxeur

et vous ?

je suis concierge

et vous ? »

réponse: sociologue

le Yang-Tsé déborde, cela est-il un signe précurseur d'une récurrence historique ou géographique?

comment la quantification se fait-elle qualitative du vivre chez les virus non encore advenus?

le survivre est-il logarithmiquement inversement proportionnel au mourir?

la crasse de l'atavique bêtise atavique héréditaire ADN sous Hatchepsout ou Aménophis se détecte-t-elle déjà, se révèle-t-elle en prémices au carbone 14?

poursuite du dialogue:

« cela se voit, cela s'entend à vos sourires
à vos rides au coin des larmes de vos regards ravalés
de vos statistiques et des courbes graphiques des spasmes de vos seins
soyez sans crainte, soyez sans peur
suis boxeur
porte des gants de seize onces
poids réglementaire
poids nécessaire au k.o.

et vous que ne portez-vous pas
que ne portez-vous plus
où vous a menée la somme de tous vos pas de deux perdus?

ici mademoiselle, ici aujourd'hui, ici maintenant
dans un petit matin bleuté de vide d'un musée
aux petites et magiques et mystérieuses heures de fermeture

jamais sans désir

suivez-moi»

suivez-vous

suivez-le

précédez-le déjà

des longues enjambées courtes de votre phantasme

ce fantôme

il est le concierge

il est le boxeur

il est le poète

ses mots ne sont pas réglementaires

ses gestes sont précis et précieux comme les secondes des cambrioleurs

il est propre et discret comme les anges et leurs invisibles à l'œil nu

sous les verres solaires polarisés

il est le concierge

il vous ouvre une porte

il actionne un ascenseur

il vous ferme une porte derrière vous

il vous laisse seule dans une salle déserte

il vous verrouille en vous-même

il vous met sous clef sans surveillance autre

que le bruit de vos petits talons qui arpentent le schiste du silence

bienvenue

salle

dite
des sculptures contemporaines
d'un musée d'art moderne

«...moderne, moderne, moderne... dommage, je, déçue... les lumières, les lumières déjà les ombres
des objets... aimé ne rien voir, deviner, deviner respirations et palpitations des glaises vertes,
molles, humides, cris et rires des ciseaux, des entailles en les fibres des bois, les strates des pierres,
deviner, percevoir la fascination exercée par la matière immobilisant sa proie

l'artiste

figé
des frayeurs et des ferveurs nécessaires
à la création de l'illusion de capturer du vivant
de fixer le mouvement
d'intuitionner l'éternité
de prélever un fragment d'infini
une parcelle d'immensité,

l'artiste»

un filament infrarouge d'alarme laser ne déclenche rien

le concierge est le boxeur qui est le poète qui est le boxeur qui est le concierge

«on ne ferme pas encore
pas tout de suite, pas dans l'immédiat
déambulez madame, déambulez mademoiselle à votre goût
à votre guise, tout votre saoul, tous vos pointillés de petits pas de suspensions

de rythmes, de pivots, de rotations, d'élévations, d'exclamations
de ports de tête et de bras, de contretemps, d'interrogations
déployez toutes vos immobilités emboîtées les unes dans les autres
dépassez toutes vos altitudes, cadencez toutes vos attitudes
échappez à... employez toutes vos amplitudes

vous ai laissée seule, presque seule, à peine seule

dans cette grande et grise salle à température contrôlée
permettant la préservation des putréfactions et des effritements
et des effondrements de vos phénomènes intimes»

un filament verdâtre d'alarme laser ne détecte rien, ne décode rien, ne déchiffre rien

d'une danseuse

lourde des lainages de son manteau

légère de la soie de l'écharpe laissée

oubliée

trouvée sur une patère de fermeture du restaurant

des désolées petites heures des nuits désolées

écharpe de soie

camouflant les rides du cou

calfeutrant les cris du corps

maquillant les balafres du cœur

un filament rosâtre détaille la silhouette mobile d'une danseuse prostrée

puis la forme fluide d'une algue glauque

ondulant dans le courant tiède du ventilateur

d'une bouche d'air emmurée d'aluminium

encastrée dans une paroi de béton beige

des sabots des sabots des sabots
puis des bruits de sabots
des cavalcades de calcaires
des hennissements de métal
des sabots des sabots des sabots
des troupes de un seul centaure seul
multiplié par les rebondissements des bruits mats de ses sabots
sur les parois rugueuses et grises des murs de la galerie close
de la salle opaque
de l'enclave adéquatement climatisée
d'un musée d'art moderne au petit matin...

puis repos repos repos
de la bête de bronze immobile
statique dans la statuaire de ses mouvements

un rayon laser corail ne détectant rien que le silence
et la chute lente et vertigineusement véloce d'une poussière
dans un regard fixe et fasciné de l'écoute attentive d'une passante aux pas perdus
aux pieds posés sur le dallage noirâtre de la salle des mythes d'un musée d'art moderne

dans le tremblement illicite d'un petit matin impressionniste et imprécis
parmi tant et tant déjà d'une vie d'une jeune femme qui n'est plus une jeune femme
 qui ne sera plus une jeune femme
 qui sera pourtant toujours jusqu'à sa fin une jeune femme
depuis le matin d'il y a trente années où elle est devenue une jeune femme
 qui ne sera plus une jeune femme
 qui sera toujours une jeune femme

 puis les sabots les sabots les sabots

s'avance le svelte profil du col d'une licorne sans licou ni collier d'aucune sorte

 en un silence frais
 en un murmure froid

dans les luminosités aqueuses des buées bleues et blanches et laiteuses des mélopées

 des lèvres rouges
 d'une jeune fille
 d'une jeune femme
 fourbue

des fatigues et des foulards et des rêveries
portés
des gants corolles aux doigts pétales perdus
doigts perdus doigts tombés doigts trouvés par quelqu'un plus tard
par le gardien plus tard durant sa pré-tournée d'avant l'ouverture de la salle des mythes du musée
peu fréquentée en matinée de petite fin de semaine de petite semaine d'un petit musée d'art moderne
d'une petite métropole moderne d'une époque moderne et mourante
mourante mourante mourante
mourante...

«mademoiselle
mademoiselle
mademoiselle
on ouvre dans une minute
ne vous éveillez pas
avant de sortir
par ici
suivez-moi
par la porte latérale suivez-moi
par la porte dissimulée suivez-moi

derrière ce panneau qui coulisse précédez-moi
je referme derrière vous
j'efface la trace de votre passage
je dissimule le parfum de votre présence
je dissous l'odeur de votre transe
la fragrance de votre songe
s'évapore
votre sourire secrètement s'épanouit seul plein soleil de cette journée de pluies
de plus en plus grises de printemps»

Dorothy

*mirror mirror on the wall
tell me who's the fairest of them all*

psyché psyché de ma chambre
faite d'or et faite d'ambre
parle, parle-moi de mes jambes
de mes bras et de mes mains
de mes voix et de mes seins
psyché psyché de ma chambre

faite d'or et faite d'ambre

*mirror mirror on the floor
stop speaking of all the walls
mirror mirror on the floor*

miroir miroir sur le sol
miroir de mes moites jambes molles
miroir miroir sur le sol
flaque acide, flaque urique
où le flasque de mes chairs se révèle
se reflètent les envers de mes cuisses lisses
les cires molles, les cires jaunes
les cires mauves de mes jours roses
miroir miroir sur le sol

miroir noir des montres molles
miroir noir des montres molles
des mémoires de mes ors
des souvenirs de mes ambres

miroir miroir sur le sol
verre bleuté et vitre verte
de fenêtre grande ouverte
verre bleuté et vitre verte
où se mirent et où se coiffent
les torsades de mes pertes
où se chamarre de chamades
où se pare de parades
où se toque de breloques
où se carate de cris
où se spasme de camées
où se solitaire de quintes strangulantes
où se camelote d'épouvantes
où se crâne de sautoirs
où se necklace de stupeurs
où se velours de vertiges
le corsage de mes morts
où se sertit de bubons
où se cabochonne de crachats
le bel albâtre de mon col

le beau marbre s'oxydant
le porphyre noircissant
du court souffle de mes antans
de mes comptines d'enfant
psyché psyché de ma chambre
faite d'or et faite d'ambre
psyché psyché de ma chambre

*mirror mirror on the wall
tell me who's the fairiest of them all
shout out loud*

why
je suis noire mais je suis belle

why
je suis la reine de Saba

why
je suis la femme de Loth

why
je suis de Tobie la Sarah

why

je suis *sorry*

why

I am the saddest swan of all

mirrors mirrors on the walls

who in the realm...

the realm...

the realm... the realm... the realm...

Dorothy

et lors que...

la cadence du tic tac de votre talon aiguille s'harmonise à celle de votre bracelet à mécanisme à ressort d'une époque révolue comme bientôt vous le serez dans quelques heures vous-même

et lors que...

l'empan de votre pas correspond à l'empan de la petite aiguille de votre montre-bracelet d'un mariage qui n'a jamais eu feu et lieu

et lors que...
l'empan de votre souffle s'unit à la valse de la rotation vertigineusement lente et égale
de la grande aiguille de la toujours même unique montre-bracelet
d'un amour qui a pourtant sans mariage eu feu et lieu en vous

et lors que...
le cliquetis de votre talon aiguille
éraflant le gris et le rugueux du trottoir
la strie de votre trace
blanchâtre
semblable laissée par la rouge goutte du soufre de l'embout d'une allumette suédoise
sur le côté de la boîte posée sur le comptoir non loin de la cuisinière au gaz de votre vie
réduite à un inéluctable un et demi à la tapisserie des souvenirs de plus en plus fades et délavés

et lors que...
votre cœur
tout à coup ne bat plus aucun coup
à la porte close de la vie fermée derrière vous

Dorothy

et lors que...

vous semblez immobile et inerte et sans plus aucun mouvement et statique et statue
en nos bras qui vous transportent une dernière fois
en nos mains qui vous lavent une dernière fois
et nos lèvres qui vous goûtent une dernière fois
et nos larmes qui vous aiment une ultime fois
et nos soupirs qui vous saluent une dernière fois

et lors que...

vous dansez

toute la statuaire de vos attitudes

délestée, vous dansez

des souliers usés de vos va-et-vient

dépouillée

des drapés de vos tabliers et de vos robes des soirées interminables et interminées
des carcérations des cuirs fins
des sanglements des soies chatoyantes
de vos cols de cygne
de vos profils de cariatides
de vos chignons d'acanthé
de vos chaînes de perles
de vos filets de strass

des coups de talons et des rotations fœtales en vos ventres à la peau tendue de montgolfière

des fronts enfouis dans les replis des chairs molles
de vos seins flasques
des contractions, des expulsions d'oisillons indésirés
dans la coulée rubis des laves des phantasmes en fusion du Styx mensuel

des parfums des roses et des mugets et des violettes
des fleurs africaines et des fruits exotiques évaporés par les chaleurs de vos épaules
douceusement calleuses et porteuses de l'eau inépuisable d'un puits tari
pour des soifs inépuisables et intarissables

vos épaules découvertes et tatouées
des danses lentes
des danses lourdes
des attentes de la valse du bal
des retouches des boucles et des mèches des coiffures des chevelures dans les reflets de la psyché
des bagues perdues, des anneaux cherchés
de vos doigts nus aux ongles aux vernis versicolores dépolis
de vos caresses perdues
des lames cassées de vos lacérations sourdes
des larmes ébréchées de vos malédictions
des cuirasses de vos séductions
vous dansez
la cartographie du paysage de votre passé
tous les filigranes des dentelles de vos désirs
des résilles de vos délires

la graphie des courses
de vos élans
de vos imploiments et de vos déploiements
de vos jambes et de vos bras
de leurs prostrations et de leurs prégnations

la légèreté soutenue de vos vertiges

la verticalité de vos vestiges
de marbre et de fer et de bois et de plâtre des moments et des instants de votre existence

les attentes dans les gares pour des départs
en direction d'une autre attente entre deux trains
dans d'autres gares
les allers sans retour

la statuaire de vos attitudes
des pointes des surplace
des demi-pointes de l'affaissement de vos ossatures

de vos souvenirs
les portées et les pirouettes

la nostalgie des grands jetés dans la cataracte mal cautérisée
de la chirurgie laser de la rétine de vos derniers regards

toutes les sueurs d'éros en une seule larme huileuse au coin de votre œil gauche
à la paupière tavelée et tressautante de petits spasmes d'aile battante de votre dernier battement
de l'ultime et muet dernier mouvement de la mort d'un cygne de votre corps d'albâtre abattu

ce corps

tout arabesques
tout contusions

ce corps

votre corps
tissu lavé relavé étioilé déchiré diaphane relavé séché plié froissé fripé
comme votre âme
robe choisie portée en solde
votre âme

qui maintenant danse
malgré lui malgré elle malgré vous
ballottée
sur la civière d'une ambulance filant à folle allure comme votre vie qui défile
dans le rétroviseur arrière
sur les courbes asymptotes
asumptôtos: rencontre, en grec
qui
brusque décélération
ralentissement
l'asymptote s'approche de la courbe sans jamais la rencontrer
au feu vert

Dorothy

une droite dont la distance au point d'une courbe tend vers zéro lorsque le point sur la courbe
s'éloigne sur la courbe à l'infini

it's time

d'une quelconque intersection de la banalité de deux rues désertes

to shuffle

le quantificateur universel
et le quantificateur existentiel

your sigh

d'un samedi matin sans lendemain
plus aucun matin désormais plus aucun
le calcul différentiel et intégral d'une ville

to shuffle

une ville

to shuffle

verticale de ses granites perforés de verres fumés de ses fenêtres et orifices réfléchissant la
blancheur des bancs de brumes d'un jour de bruines de pluies de printemps

une ville

to shuffle

indifférente et solennelle

your shoe away

un instant du bruit
du soudain sec

Dorothy

petit silence

kick your heart

de votre existence

à la commissure de vos lèvres le dernier filet blanc et vert de la vie
la dernière régurgitation du lait de la vie de cette vieille nouvelle née
s'endormant aux bois des bruits d'une cité

la vie doit être légère puisque votre corps
a repris son plein poids de poids mort

Alhambra de plâtras
sérails de songes de stucs
de matériaux mixtes

cité

une

une cité

une cité

cité

une

une cité... une cité

une cité se devine et se dessine des tours hautes de pierres empilées et imbriquées
et des pylônes aux ossatures tubulaires tremblotantes

une cité se dessine des pans de pastels opaques se faisant presque transparences
en l'aquatique laiteux du lavis d'un brouillard dense d'un gris sépiacé opaque

une cité se devine
verticale de ses granites, perfusée de verres, fumée de perforations
cadmiummée de fenêtres et orifices réfléchissant la blancheur d'un banc de brumes où
s'assoit

un ange

égaré

d'un jour de bruines de pluie et de perte

de temps

de printemps...

printemps et automne 1998

la reconnaissance de son pouvoir souverain sur l'Etat et sur la ville de Rome en 1870.

La doctrine d'indivisibilité de la République est l'élément de la vie démocratique.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

Le droit de la République est le droit de la République.

DOCUMENT

DOCUMENT

Le collège de masse : de la crise au renouvellement

PAR DENIS VEILLETTE

Historiquement, l'école de masse réfère à la démocratisation du savoir et à l'égalisation des chances. La main-d'œuvre étant mieux formée, elle assure une plus grande productivité et participe ainsi à l'élévation générale des conditions de vie. La démocratisation est sans contredit une des grandes réalisations de l'État-providence. Dans le cas du Québec, son importance est d'autant plus grande qu'elle a permis aux francophones, pour la première fois dans l'histoire, d'accéder aux emplois de professionnels et d'encadrement tant dans le secteur privé que public. Par exemple, les écoles elles-mêmes ont fourni l'occasion à des francophones d'accéder à des emplois de professeurs et de professionnels non enseignants. À tous les niveaux d'enseignement, les professeurs se sont donné des syndicats qui leur ont permis d'arracher des concessions importantes à l'État tant au niveau des salaires que des conditions de travail. La formation d'un État-providence à la québécoise exigeait une revalorisation de la force de travail des professionnels et une reconnaissance sociale de leurs contributions à

la modernisation de l'État québécois. Ce processus intervient alors que la profession avait toujours été considérée jusqu'alors comme étant foncièrement une question de «vocation». Ce type de régulation à l'ancienne, que certains analystes envient aujourd'hui, était, rappelons-le, largement basé sur des relations paternalistes et individualisées tout en étant bien évidemment fortement réfractaire à l'organisation syndicale.

Dans le cas précis des cégeps, le collège de masse trouve son origine dans le rapport Parent qui reconnaît le principe de la participation active des acteurs à son fonctionnement. Les professeurs, dans la foulée du rapport, obtiennent l'autonomie départementale à l'instar de leurs collègues universitaires. Pour ce qui est des salaires et conditions de travail, c'est une négociation centralisée entre l'État et les représentants syndicaux qui s'impose et qui est vue comme la meilleure façon d'établir un réseau collégial qui offre les mêmes salaires et conditions de travail sur tout le territoire. En ce qui concerne les programmes d'études, le cégep innove en rassemblant les étudiants de programmes différents dans des cours communs de culture générale et en faisant la promotion de la culture scientifique et de la culture humaniste d'une manière conjointe. On peut dire sans se tromper que le collège de masse fut une rupture par rapport à ses ancêtres, le collège classique et l'école normale, et qu'il a constitué pour plusieurs générations de Québécois, et particulièrement de femmes, le tremplin vers une vie meilleure.

La crise du collège de masse

L'accès aux études a été facilité, mais une véritable atteinte des objectifs des programmes scolaires et la diplomation du plus grand nombre n'ont pas eu le même succès. La méritocratie, qui prétend que le succès scolaire est l'affaire des efforts personnels de chacun du moment que l'accès universel est assuré, s'est progressivement

étiolée comme idéologie. Du moment qu'on s'est mis à constater que tous ne passaient pas dans le « moule » de l'étudiant moyen et que les capacités d'intégration de l'établissement étaient défaillantes, on a sérieusement commencé à douter de l'école de masse elle-même. Toute la littérature prenant à partie le « niveau culturel » des programmes scolaires a participé à délégitimer l'école de masse à mesure qu'on a constaté sa difficulté à faire réussir le plus grand nombre.

Quant à nous, ce constat doit servir à découvrir les écueils et les ratés qui empêchent ce modèle d'école de devenir véritablement une institution qui permet aux individus « [...] de mieux affronter leur avenir en leur ouvrant un éventail de choix que certaines circonstances de leur passé ont par trop restreint »¹. Nous allons déterminer deux niveaux d'obstacles qui empêchent l'école de masse de se renouveler et *a fortiori* de transformer l'idée même de la socialisation tant pour les professeurs que pour les étudiants.

Le rapport étudiants-professeur

L'école de masse met en relation des étudiants très différents sur le plan sociologique avec un professeur qui ne possède souvent, comme instrument, que sa personne et un tableau. La concurrence des médias, qui a été largement illustrée, enlève au professeur son monopole sur le savoir, mais pas sa capacité à organiser le savoir. La communication que cherche à établir le professeur dans sa classe ne repose plus sur son statut, mais sur sa capacité à travailler la résistance manifestée par les étudiants à la relation pédagogique². L'apprentissage par séquences, d'une manière linéaire et mécanique, réduit le contenu à transmettre et empêche l'étudiant

1. J.-P. Fitoussi et P. Rosanvallon, *Le Nouvel Âge des inégalités*, Paris, Seuil, 1996, p. 101.

2. Philippe Meirieu, *La Pédagogie entre le dire et le faire*, Paris, EFS éditeur, 1995, p. 232-233.

d'établir lui-même de nouveaux liens et de «jouer» avec les concepts. Il écarte aussi sa réflexion sur ses propres modes d'apprentissages (ce qu'on appelle la métacognition) au profit d'un conformisme et d'une passivité qui minent la vie sociale dans l'école et nous éloignent considérablement de l'idée même de la démocratie.

Cette passivité qui a été apprise à l'école de masse est difficile à déconstruire pour les professeurs de la première année collégiale. La figure de l'étudiant-consommateur nous vient immédiatement à l'esprit. Toute activité qui ne se traduit pas par une note est peu considérée. Le «coût» de la participation au cours est de ce point de vue la seule règle de comportement qui vaille véritablement. Il est alors facile pour le professeur de se rabattre à son tour sur un enseignement utilitariste. Bardé d'outils d'évaluation standardisés, il évite toute implication personnelle dans son cours et se limite à jouer son «rôle». C'est bien là une forme de retrait qui rejoint le retrait de l'étudiant. Le décrochage scolaire ne se vérifie donc pas uniquement à l'extérieur de l'école mais aussi dans son enceinte. Le collègue de masse n'arrive plus, dans ce contexte, à se donner une légitimité et à créer du sens dans la vie quotidienne des étudiants et des professeurs. Il ne fournit plus de mode d'emploi et laisse à chaque professeur la tâche d'organiser ses relations dans la classe. Cela mine profondément les professeurs du secteur préuniversitaire qui ne trouvent plus en dehors d'eux-mêmes la valorisation de leur statut professionnel. On peut comprendre que l'image et l'estime de soi sont particulièrement sollicitées dans les circonstances et qu'elles constituent un mode de régulation du travail professoral. La réflexivité que ce travail suggère de plus en plus ne trouve toutefois pas de lieu et de temps pour s'incarner comme outil de renouvellement professionnel. On pense tout naturellement au département comme étant la structure idéale pour entreprendre cette démarche. Pourquoi donc n'y fait-on pas appel?

Le rapport au travail

Le département

Toute l'organisation de la vie départementale repose sur la confiance entre collègues. Le collège de masse, comme nous l'avons mentionné précédemment, s'est construit sur une professionnalisation qui a valorisé le statut des professeurs. On a jugé que l'autonomie professionnelle était au cœur de la satisfaction au travail et qu'elle méritait d'être soutenue et appuyée par le département auquel appartient le professeur. Les départements sont ainsi devenus des lieux de cogestion où des professionnels élaborent ensemble et sur un pied d'égalité des règles assurant la qualité de l'éducation. On dirait aujourd'hui dans le langage de la gestion que ce sont des unités de travail où la coordination du travail fait appel à une forte mobilisation individuelle.

Dans les faits, le département est une unité de travail extrêmement problématique. La satisfaction par rapport à son fonctionnement est très faible. Les conflits interpersonnels et la frustration en résultant sont devenus monnaie courante. La formation en son sein de clans qui s'affrontent ou qui affrontent des personnes résistant à des règles de fonctionnement constitue le principal obstacle à une vie professionnelle stimulante et épanouissante. Devant cet état de choses, les directions sont amenées à intervenir en nommant des consultants en psychologie industrielle ou en mettant carrément un département en tutelle. Le repli sur soi fait alors figure de meilleure stratégie pour éviter les conflits vécus souvent sur un mode très personnel. Autrement dit, les contradictions de l'institution se cristallisent dorénavant dans la structure départementale. Les conséquences en sont énormes car c'est un des piliers de l'institution qui est en jeu, un pilier qui de surcroît interpelle chaque professeur dans son identité professionnelle.

Quant à nous, ce phénomène s'explique de deux manières. D'une part, il signale un affaiblissement et un affaissement du compromis social de départ ayant présidé à la fondation des cégeps. Les règles du jeu en vigueur dans les départements ne permettent plus de créer un environnement propice à la satisfaction au travail. D'autre part, il n'existe plus de référents idéologiques qui assurent une légitimité à l'exercice de la profession. Le cégep, incertain dans son identité institutionnelle, doit trouver localement ses principaux ressorts identitaires. L'État n'a plus besoin, comme à l'époque de la Révolution tranquille, du soutien de ses professionnels pour bâtir des institutions. La revalorisation des statuts tant au point de vue professionnel que salarial est bien terminée, ce qui nécessite de nouvelles stratégies pour établir et définir le professionnalisme d'un professeur de cégep.

L'établissement

Le contrat de travail prévoit les tâches, les responsabilités et les devoirs des professeurs. La forte centralisation des négociations a réduit dans une certaine mesure les débats à l'intérieur des cégeps sur le bien-fondé de certaines orientations concernant la tâche elle-même mais aussi l'évaluation des enseignements. Puisque le véritable pouvoir se trouve à Québec, c'est là qu'on a concentré les grandes batailles. L'entrée en crise du rapport salarial fordiste, qui a connu son apogée dans les cégeps avec la négociation de 1982-1983, a bien ramené quelques pouvoirs supplémentaires dans les établissements à la grande satisfaction des directions locales; toutefois il n'a pas permis d'établir de nouveaux compromis sociaux entre les acteurs, ce qui a grandement altéré le climat des relations de travail et rendu normale la morosité. Les syndicats de professeurs ne voient toujours pas comment la décentralisation des pouvoirs pourrait améliorer le statut professionnel des professeurs. Les directions locales, quant à elles, ont vu leurs nouveaux pouvoirs comme une occasion de mieux contrôler dans le quotidien le

travail des professeurs. Les contrôles bureaucratiques et taillons ont eu pour effet de miner le travail professionnel lui-même et de braquer d'autant les positions syndicales comme dans un cercle sans fin.

Si on revient à notre postulat de départ qui signale l'inadaptation du concept de socialisation aux transformations actuelles, quels enseignements peut-on tirer de l'école de masse? *Primo*, il n'y a plus d'institution au sens classique qui transmet et fait intégrer des normes, des rôles et des valeurs clairement identifiables. Autrement dit, les points de repère sont de plus en plus flous, ce qui exige des professeurs de justifier et légitimer leurs cours devant un public qui n'est plus acquis. Cela dévalorise leur statut professionnel et exige de nouvelles stratégies dans la prestation de l'enseignement. Les relations deviennent beaucoup plus régulées par des conventions et des contrats que par des normes et des valeurs reconnues par tous. Les stratégies sont donc passablement transformées par cette nouvelle donne largement informelle. *Secundo*, la culture d'établissement qu'on tente de créer au niveau local ne prendra racine que si elle s'enracine véritablement dans les pratiques des acteurs. Autrement dit, il n'y aura pas de culture d'établissement tant qu'on ne discutera pas et qu'on ne laissera pas l'espace du social se former avec les conflits que cela suppose. L'établissement scolaire doit apprendre à vivre avec des différences importantes dans les motivations et les intérêts des personnels et des professeurs et ce n'est pas en voulant imposer une culture homogène qu'on parviendra à le faire. Des énergies importantes doivent donc être consacrées à la gestion des conflits. C'est ce qui distinguera les établissements qui fonctionnent de ceux qui ne fonctionnent pas.

Les solutions de rechange

L'établissement de l'élite

La crise du collège de masse et sa lente reconfiguration permet l'émergence d'autres modèles qui entrent en compétition sur le terrain de la socialisation scolaire. Il y a toujours eu au Québec un réseau scolaire privé contrôlé traditionnellement par les institutions religieuses. Aujourd'hui ce réseau existe toujours, mais la syndicalisation y a gagné progressivement des points, normalisant à la hausse les salaires et les conditions de travail. L'antisyndicalisme est tout de même encore présent comme en font foi les déclarations de certains partisans de l'école privée qui prennent à partie l'organisation des professeurs.

C'est toutefois ailleurs que l'idée d'offrir un service de «valeur ajoutée» prend de l'ampleur. Le secteur public lui-même devient le principal terrain de métamorphose de l'école de masse. La porte ouverte aux projets des établissements a permis l'émergence d'écoles spécialisées à l'intérieur même des écoles publiques. Les voies enrichies pour étudiants «doués» se développent en sélectionnant leurs «clientèles» sur la base des résultats scolaires. Au niveau collégial, leur appellation a plusieurs formes: baccalauréat international, DEC intégré en sciences, sciences humaines et arts et lettres, programme quinquennal basé sur des liens institutionnels entre cégeps et universités. Cette concurrence qui diminue les ressources de l'école de masse impose souvent aux professeurs des tâches supplémentaires qui ne sont pas comptabilisées. Les professeurs qui encadrent ces étudiants sont tenus de faire du tutorat régulièrement, ce qui n'est pas le cas à l'enseignement régulier.

L'école de l'élite a toujours présenté ses programmes d'études enrichis comme n'étant qu'une dimension de la socialisation scolaire. L'autre aspect concerne les attitudes et les comportements (le savoir-être) qu'on estime véritablement «travailler» avec

l'étudiant. La continuité entre la culture familiale et la culture scolaire s'inscrit dans cette construction. Ce type de socialisation apprend à ces jeunes à performer et à répondre à des normes formelles rigides. Leur habileté à respecter et à anticiper l'ensemble des codes formels et informels les positionne sur une voie dans laquelle ils sont habitués à fonctionner. Les mécanismes de sélection scolaire agissent alors comme des stimulants qui mettent à l'épreuve leurs capacités à faire face aux normes scolaires et, en conséquence, à soigner leur image et à maintenir leur estime de soi.

La question qui se pose pour nous ici est de voir les formes que prendra cette cohabitation avec le temps. Créera-t-elle des formes hybrides de socialisation plus porteuses d'avenir pour les étudiants des milieux populaires ou sera-t-elle l'occasion d'institutionnaliser un dualisme social et scolaire dans l'école de masse? Ce danger est bien réel d'autant plus qu'il répond au sentiment de déclassement des professeurs du secteur préuniversitaire et à la dévalorisation de la formation générale. La possibilité de retrouver le rôle traditionnel du professeur qui dispense le savoir et qui est reconnu par ce statut peut donner lieu à des pratiques pédagogiques qui marginaliseront davantage les programmes où se retrouvent les étudiants de milieux populaires. Quant à nous, ce modèle ne saurait constituer une véritable alternative à la crise de l'école de masse essentiellement en raison de son caractère élitiste et excessivement normatif, qui ne permet pas de répondre au principe d'une véritable égalité des chances.

L'établissement technocratique

C'est à l'occasion de la réforme Robillard de juin 1993 qu'on assiste à un revirement important tant au niveau des règles du jeu qu'à celui des pratiques organisationnelles dans les cégeps. Cette réforme enlève aux professeurs la majorité de la représentation à la commission pédagogique qui devient la commission des études.

Elle met en place également une pléthore de commissions d'évaluation concernant la vie pédagogique et ouvre la porte à une certaine normalisation de la pratique professionnelle. L'autre volet de cette réforme met en place une structure de programmes regroupant toutes les disciplines y étant liées et visant une meilleure coordination des activités pédagogiques. Elle institutionnalise par la loi une mission plus large des cégeps dans le milieu par le biais de la recherche et des services à la communauté.

En ce qui concerne le rapport au travail, la réforme répond d'une manière différenciée à la tâche des professeurs : elle institue un contrôle plus étroit des professeurs du secteur préuniversitaire et accorde plus d'autonomie à ceux du secteur professionnel. L'approche par compétences, qui impose au professeur de préciser dans le menu détail les éléments de contenus de son cours, à la manière des principes de gestion tayloristes, a profondément heurté les professeurs du secteur préuniversitaire et de la formation générale contrairement à leurs collègues du secteur professionnel. C'est dans la confusion que cette approche a été établie. Toutefois un revirement du MEQ à la session hiver 1997 a redonné de l'autonomie au secteur préuniversitaire quant aux contenus des cours et aux méthodes pédagogiques. La disparition de l'approche par compétences dans le discours du MEQ signale pour nous l'aveu d'un échec dans l'opérationnalisation de cette approche technocratique. Cette stratégie était en contradiction avec l'idée de ramener davantage de pouvoirs au niveau local. L'émergence de nouveaux compromis sociaux à cette échelle prend une dimension nouvelle au sens où il devient possible de travailler à l'élaboration d'un projet d'établissement qui renouvelle la professionnalisation. Les alliances conjoncturelles formées entre les acteurs locaux pour demander l'arrêt des compressions budgétaires s'ajoutent à ces perspectives encourageantes.

La question de l'autonomie professionnelle est au cœur de la reconfiguration actuelle et on doit comprendre la réforme Robillard comme une stratégie venant « d'en haut » afin de normaliser des pratiques professionnelles jugées de moins en moins compatibles avec l'établissement. Le modèle professionnel inspiré de la profession libérale a été, selon nous, le principal objet de la réforme. Cette approche se distingue par l'individualisme qu'elle consent au professionnel comme s'il était en concurrence marchande avec ses collègues. Ce type de pratique contribue à vider le département de ses préoccupations pédagogiques au profit d'une compréhension utilitariste et technicienne de l'enseignement. En fait, il s'agit là d'une belle illustration d'une pratique corporatiste issue des professions libérales traditionnelles.

C'est à notre avis contre cette approche professionnelle que s'est dressée, entre autres, la réforme Robillard. Paradoxalement, et comme le veut la dynamique des effets pervers, cette pratique professionnelle s'est trouvée renforcée du fait que la réforme écartait du même coup d'autres pratiques professionnelles plus ouvertes aux différences individuelles et collectives. L'alliance conjoncturelle qui s'est réalisée entre les partisans d'une approche professionnelle corporatiste et ceux d'un renouvellement de la pratique professionnelle a crispé les positions des professeurs.

Au niveau du rapport à l'étudiant, la pratique professionnelle corporatiste voit dans l'étudiant un client qu'il importe de séduire et qui doit être évalué efficacement et rationnellement. Cela signifie que les outils d'évaluation standardisés sont prioritaires et que la maîtrise de la dimension instrumentale de la relation constitue le principal enjeu du travail de professionnel de l'enseignement. De ce point de vue, l'approche par compétences correspond en tout point aux postulats et aux critères d'évaluation de la profession. Puisque l'approche par compétences n'est plus une priorité

pour le MEQ, on doit comprendre qu'un espace intéressant est disponible pour expérimenter d'autres modèles de professionnalisation. Nous allons terminer ce texte en explicitant ce modèle professionnel, qu'on pourrait appeler «renouvelé» et qui s'inscrit dans le passage à une régulation socioéconomique postfordiste.

L'établissement renouvelé ou le défi démocratique

Le tableau suivant reprend, à travers les deux dimensions du rapport au travail et du rapport aux étudiants, les trois grandes missions de l'école: la construction de soi, la transmission des connaissances et la socialisation.

Dimensions d'analyse vues à travers le rapport au travail et le rapport aux étudiants

	Rapport au travail	Rapport aux étudiants
Construction de soi	Autostimulation par la réalisation de projets personnels	Capacités relationnelles
Formation et transmission des connaissances	Actualisation et production de nouveaux savoirs	Instrumentalisation <i>vs</i> tutorat
Socialisation	Culture de département, d'établissement, de service public	Négociation des droits et devoirs

La construction de soi peut paraître *a priori* relever de la psychologie alors qu'il n'en est rien. L'idée que la carrière de professeur doit être stimulée et ouverte à la dynamique même du processus d'apprentissage est capitale. Cela ne saurait se faire sans permettre au professeur de réaliser des projets personnels dans le cadre de son enseignement. Par projets personnels, il faut entendre tout ce qui assure la possibilité d'assurer et de maintenir une

continue de la biographie individuelle³. Les champs d'intérêt de chacun sont des bougies d'allumage qui permettent de faire valoir son individualité et sa créativité. La technicisation de l'enseignement va à l'encontre de cette dimension et la recherche de consensus en département tend aussi à normaliser ce qui ne devrait pas l'être. L'affirmation de sa différence est bien davantage un gage de véritable participation et d'échange et une condition nécessaire à l'émergence de compromis à l'intérieur même de la vie départementale. La confiance sera susceptible de se rebâtir lorsque chacun pourra être accepté dans sa différence, c'est-à-dire dans sa conception et sa pratique de l'enseignement.

De ce point de vue, il faut bien reconnaître que l'actuelle structure départementale ne permet plus d'assurer cet espace d'affirmation pour les raisons que nous avons mentionnées dans la première partie de ce texte. La cogestion n'est plus fonctionnelle et est vécue comme source de frustration par beaucoup de professeurs. Dès lors, comment assurer le renouvellement de l'autonomie professionnelle et la traduire dans les attitudes et les comportements? La présence d'un cadre élu dans le département est une des avenues qu'il faut examiner même s'il est tabou d'en parler. Il y a là une voie qui, selon nous, est susceptible de recréer une dynamique qui brouillerait les luttes de clans et un certain corporatisme. L'idée même de débattre de cette possibilité n'est pas donnée puisque elle heurte de front une culture et une pratique syndicale défensive plus près du compromis fordiste classique. En ce sens, l'actuelle phase de négociation s'annonce comme une répétition des précédentes, ce qui risque d'affaiblir davantage les professeurs.

3. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991.

En ce qui concerne le rapport à l'étudiant, le professeur ne peut plus se limiter à transmettre le savoir. Sa pratique professionnelle doit renouer avec son statut d'éducateur. La nécessité de s'intéresser à chaque étudiant individuellement devient de plus en plus importante, forçant ainsi le professeur à mettre sa personnalité à l'avant-scène de la relation éducative.⁴

La deuxième mission de l'école concerne la transmission des connaissances. Il n'est plus possible, au rythme où les savoirs évoluent et se transforment, de se limiter à en faire la simple narration. Le professeur de cégep doit pouvoir mettre à l'épreuve ses connaissances, s'il le veut. Autrement dit, il doit pouvoir faire autre chose que d'enseigner, précisément afin de nourrir son enseignement. L'actualisation et la production de nouvelles connaissances exigent un investissement personnel important qui peut se nourrir de projets personnels. La possibilité de faire de la recherche et de rendre des services à la collectivité comme le font les professeurs des universités ouvre la voie à un renouvellement des qualifications des professeurs qui sont souvent hors des circuits de formation alors que c'est l'objet même de leur travail. Des liens avec les universités sont à bâtir pour y arriver.

Du point de vue du rapport aux étudiants, l'enseignement est passablement transformé par l'arrivée des technologies de l'information et des communications. L'utilisation judicieuse de ces technologies accompagnée d'un encadrement individualisé peut permettre d'assurer des apprentissages dynamiques qui font appel au travail personnel et à la réflexion⁵. Cet équilibre est à construire dans un contexte de renouvellement des qualifications qui

4. Alain Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Paris, Fayard, 1997.

5. Joël de Rosnay, *L'Homme symbiotique*, Paris, Seuil, 1995, p. 334-335.

considère la technologie comme un moyen et non comme une fin. Le «formatage» de certains modules de formation peut s'inscrire dans ce processus.

Finalement, la mission de socialisation de l'école exige d'élaborer avec l'ensemble des acteurs une culture locale de service public d'éducation. Cela pose en premier lieu la question de l'évaluation tant des enseignements que des étudiants. Cette culture doit permettre d'avoir en tout premier lieu un véritable audit qui permette de dresser un portrait général de l'établissement. Elle doit aussi permettre à chaque professeur d'avoir un suivi de son travail afin de pouvoir atteindre ses objectifs personnels et ceux de son département. Cette évaluation doit être considérée comme une occasion de faire évoluer la carrière professorale et non de la normaliser selon des caractères bureaucratiques. La définition des critères d'évaluation doit recevoir l'assentiment des professeurs eux-mêmes et de la direction⁶, ouvrant ainsi la voie à des compromis à ce niveau. Ces outils pourront aider à reconfigurer la vie départementale, permettre de former nouvelles associations entre professeurs sur la base d'affinités personnelles et de construire des perspectives interdisciplinaires.

Le rapport aux étudiants, dans cette perspective, ne peut plus être compris comme un simple processus d'intégration à la triade rôle, norme, valeur. Il doit être saisi comme une occasion de redéfinir les droits et devoirs des étudiants et de multiplier les expériences de socialisation. Comme le souligne Martucelli⁷, les jeunes sont tiraillés entre des discours sur eux-mêmes et des expériences de socialisation en contradiction avec ce discours: non-

6. Jean Gadrey, *Services: la productivité en question*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 278-281.

7. Danilo Martucelli, «Socialisation et désinstitutionnalisation: le cas des adolescents» in *Recherches sociologiques*, vol. 29, n° 3, 1998, p. 107-108.

insertion sur le marché du travail, dans la communauté, dans l'école elle-même par un décrochage intellectuel, etc. Les pairs font alors figure d'unique expérience de socialisation, appauvrissant considérablement les expériences de vie. Dans un cadre scolaire, les étudiants doivent pouvoir créer des relations avec les professeurs en dehors des cours. Il faut ainsi réhabiliter la vie parascolaire en lui donnant un statut d'une importance égale à celle de l'enseignement. Il s'agit là d'une passerelle obligatoire pour créer des ponts entre vie scolaire et parascolaire. Les associations étudiantes, vidées de toute vie démocratique par la non-participation des étudiants à leur fonctionnement pourraient bénéficier également d'une articulation plus étroite du scolaire et du parascolaire sous forme de crédits par exemple. Dans la classe, le professeur doit accepter l'idée que les différences sont là pour rester et que sa pédagogie doit permettre aux étudiants d'apprendre l'autonomie, l'initiative, le questionnement afin qu'ils puissent s'accepter ou transformer positivement leur image de soi et trouver un sens à leurs études⁸.

Dans l'ensemble, la période actuelle de crise des institutions nous oblige individuellement à gérer les tensions entre la socialisation, la construction de soi et la formation. Aider chacun à s'épanouir consiste à lui apprendre à gérer ces tensions de façon à produire ainsi un nouveau modèle d'école plus démocratique porteur des dynamiques culturelles propices à la construction d'un nouveau modèle de développement de la société⁹.

8. Michel Develay, *Donner du sens à l'école*, Paris, ESF éditeur, 1996, p. 88-90.

9. Benoît Lévesque, *Démocratisation de l'économie et économie sociale : un scénario radical pour de nouveaux partages*, Montréal, Cahiers du CRISES, n° 9705, Département de sociologie de l'UQAM, 1997.

Bibliographie

- BLOOM, Allan David (1987). *L'Âme désarmée*. Montréal, Guérin.
- BOUCHARD, Camil (1996). «Permettre la citoyenneté pour prévenir l'exclusion» in *Cahiers de recherche sociologique*.
- CAOINETTE, Charles E. (1992). *Si on parlait d'éducation, pour un nouveau projet de société*. Montréal, VLB éditeur.
- DUBET, François, MARTUCELLI, Danilo (1996). *À l'école—Sociologie de l'expérience scolaire*, Paris, Seuil.
- GORZ, André (1997). *Misères du présent. Richesse du possible*, Paris, Galilée.
- LAROSE, Jean (1991). «La Littérature à distance» in *L'amour du pauvre*. Montréal, Boréal.
- LEVASSEUR, Carol (1984). «De l'État-providence à l'État disciplinaire» in *L'État de Québec en devenir*, Montréal, Boréal express.
- TOURAINÉ, Alain (1992). *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.

LÉON BERNIER, chercheur, INRS-Culture et société,
Université du Québec, essayiste

ROBERT BRONSARD, politologue

PIERRE CARTIER, musicien

NORMAND DESJARDINS, écrivain et scénariste

MICHEL FORGUES, comédien, dramaturge, metteur en scène,
directeur du théâtre de l'Université de Montréal

MYRIAM GRONDIN, agente culturelle autonome

ÉDITH MARTIN, directrice sortante de la Galerie Verticale

CLAUDE MORISSETTE, agent culturel, Maison de la culture
Villerau-Saint-Michel-Parc-Extension

ISABELLE PERRAULT, sociologue qui a la passion du théâtre :
elle a fait des traductions, du jeu et de l'assistance à la mise en scène

RICHARD POULIN, professeur de sociologie, Université d'Ottawa

LOUISE PRESCOTT, artiste en arts visuels et étudiante au doctorat
en étude et pratique des arts, UQAM

GILLES PRONOVOST, professeur, Université du Québec à Trois-Rivières

DOMINIQUE VIOLETTE, directrice générale,
Conseil québécois du théâtre

DENIS VEILLETTE, professeur, département de sciences sociales,
cégep de Trois-Rivières

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

Je souscris un abonnement à POSSIBLES.

Envoyez-moi le numéro suivant, en prime:

- VOL. 12, N° 3: Le Québec des différences
- VOL. 17, N° 1: À qui le droit? (le droit dans divers domaines)
- VOL. 17, N° 2: Parler d'ailleurs/d'ici
(sur les communautés culturelles)
- VOL. 18, N° 4: L'Estrie

NOM

ADRESSE

CODE POSTAL

TÉLÉPHONE

OCCUPATION

Ci-joint: chèque mandat-poste au montant de

abonnement d'un an (quatre numéros): 25 \$

abonnement de deux ans (huit numéros): 45 \$

abonnement institutionnel: 40 \$

abonnement de soutien: 40 \$

abonnement étranger: 50 \$

Revue POSSIBLES

C.P. 114, succursale Côte-des-Neiges

Montréal (Québec) H3S 2S4

PROCHAIN NUMÉRO :
La ville de Québec

VOLUME 1 (1976-1977)

- NUMÉRO 1 : 5 \$ Tricofil; sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérard Godin
- NUMÉRO 2 : 5 \$ Santé; question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante
- NUMÉROS 3/4 : 5 \$ Les Amérindiens: politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête

VOLUME 2 (1977-1978)

- NUMÉRO 1 : 5 \$ Fer et titane: un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard
- NUMÉROS 2/3 : 5 \$ Bas du fleuve/Gaspésie
Poème de Françoise Bujold
- NUMÉRO 4 : 5 \$ Mouvements sociaux, coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois

VOLUME 3 (1978-1979)

- NUMÉRO 1 : 5 \$ À qui appartient Montréal?
Poèmes de Pierre Nepveu
- NUMÉRO 2 : 5 \$ L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland: la dégradation de la vie
- NUMÉROS 3/4 : 5 \$ Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : le JAL
Poèmes de François Charron et Robert Laplante

VOLUME 4 (1979-1980)

- NUMÉRO 1 : 5 \$ Des femmes et des luttes
- NUMÉRO 2 : 5 \$ Projets du pays qui vient
- NUMÉROS 3/4 : 5 \$ Faire l'autogestion: réalités et défis
Poèmes de Gaston Miron

VOLUME 5 (1980-1981)

- NUMÉRO 1 : 6 \$ Qui a peur du peuple acadien?
- NUMÉRO 2 : 6 \$ Élection 81: questions au P.Q.
Gilles Hénault: d'Odanak à l'Avenir
Victor-Lévy Beaulieu: l'Irlande trop tôt
- NUMÉROS 3/4 : 6 \$ Les nouvelles stratégies culturelles
Manifeste pour les femmes

VOLUME 6 (1981-1982)

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

VOLUME 7 (1982-1983)

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

VOLUME 8 (1983-1984)

- NUMÉRO 1: 6 \$ Repenser l'indépendance
Vadeboncœur et le féminisme
- NUMÉRO 2: 6 \$ Des acteurs sans scène
Les jeunes
L'éducation
- NUMÉRO 3: 6 \$ 1984-Créer au Québec
En quête de la modernité
- NUMÉRO 4: 6 \$ L'Amérique invouable

VOLUME 9 (1984-1985)

- NUMÉRO 1: 6 \$ Le syndicalisme à l'épreuve du quotidien
- NUMÉRO 2: 6 \$...et les femmes
- NUMÉRO 3: 6 \$ Québec vert... ou bleu?
- NUMÉRO 4: 6 \$ Mousse la culture

VOLUME 10 (1985-1986)

- NUMÉRO 1: 6 \$ Le mal du siècle
- NUMÉRO 2: 6 \$ Du côté des intellectuels
- NUMÉROS 3/4: 6 \$ Autogestion, autonomie et démocratie

VOLUME 11 (1986-1987)

- NUMÉRO 1: 6 \$ La paix à faire
- NUMÉRO 2: 6 \$ Un emploi pour tous?
- NUMÉRO 3: 6 \$ Langue et culture
- NUMÉRO 4: 6 \$ Quelle université?

VOLUME 12 (1988)

- NUMÉRO 1: 6 \$ Le quotidien: modes d'emploi
- NUMÉRO 2: 6 \$ Saguenay/Lac Saint-Jean: les irréductibles
- NUMÉRO 3: 6 \$ Le Québec des différences: culture d'ici
- NUMÉRO 4: 6 \$ Artiste ou manager?

VOLUME 13 (1989)

- NUMÉROS 1/2: 6 \$ Il y a un futur
- NUMÉRO 3: 6 \$ [Droits de] regards sur les médias
- NUMÉRO 4: 6 \$ La mère ou l'enfant?

VOLUME 14 (1990)

- NUMÉRO 1: 6 \$ Art et politique
- NUMÉRO 2: 6 \$ Québec en 2000
- NUMÉRO 3: 6 \$ Culture et cultures
- NUMÉRO 4: 6 \$ Vies de profs

VOLUME 15 (1991)

- NUMÉRO 1 : 7 \$ La souveraineté tranquille
- NUMÉRO 2 : 7 \$ Générations 91
- NUMÉRO 3 : 7 \$ Bulletins de santé
- NUMÉRO 4 : 7 \$ Les publics de la culture

VOLUME 16 (1992)

- NUMÉRO 1 : 7 \$ L'autre Montréal
- NUMÉRO 2 : 7 \$ What does Canada want?
- NUMÉRO 3 : 7 \$ Les excentriques
- NUMÉRO 4 : 7 \$ Formations professionnelles

VOLUME 17 (1993)

- NUMÉRO 1 : 7 \$ À qui le droit?
- NUMÉRO 2 : 7 \$ Parler d'ailleurs/d'ici (les communautés culturelles)
- NUMÉROS 3/4 : 12 \$ À gauche, autrement

VOLUME 18 (1994)

- NUMÉRO 1 : 8 \$ L'artiste (auto) portraits
- NUMÉRO 2 : 8 \$ Pensées pour un autre siècle
- NUMÉRO 3 : 8 \$ L'État solidaire
- NUMÉRO 4 : 8 \$ L'Estrie

VOLUME 19 (1995)

- NUMÉROS 1/2 : 10 \$ Rendez-vous 1995: mémoire et promesse
- NUMÉRO 3 : 8 \$ Créer à vif
- NUMÉRO 4 : 8 \$ Possibles@techno

VOLUME 20 (1996)

- NUMÉRO 1 : 8 \$ Modernité: élan et dérives
- NUMÉRO 2 : 8 \$ Éduquer quand même
- NUMÉRO 3 : 8 \$ Québec... On continue?
- NUMÉRO 4 : 8 \$ L'art dehors

VOLUME 21 (1997)

- NUMÉRO 1 : 8 \$ Penser avec Giguère et Miron
- NUMÉROS 2/3 : 10 \$ Travailler autrement: vivre mieux?
- NUMÉRO 4 : 8 \$ Homo violens

VOLUME 22 (1998)

- NUMÉRO 1 : 8 \$ Générations: des liens à réinventer
- NUMÉRO 2 : 8 \$ Un art qui s'engage
- NUMÉROS 3/4 : 12 \$ Québec 1998: l'alternative

VOLUME 23 (1999)

- NUMÉRO 1 : 8 \$ L'affirmation régionale (les régions québécoises)
- NUMÉRO 2 : 8 \$ Ethnies, nations, sociétés
- NUMÉRO 3 : 8 \$ Avec ou sans Dieu



VOLUME 15 (1947)

- 15-1-1947
- 15-2-1947
- 15-3-1947
- 15-4-1947

VOLUME 16 (1948)

- 16-1-1948
- 16-2-1948
- 16-3-1948
- 16-4-1948

VOLUME 17 (1949)

- 17-1-1949
- 17-2-1949
- 17-3-1949
- 17-4-1949

VOLUME 18 (1950)

- 18-1-1950
- 18-2-1950
- 18-3-1950
- 18-4-1950

VOLUME 19 (1951)

- 19-1-1951
- 19-2-1951
- 19-3-1951
- 19-4-1951

VOLUME 20 (1952)

- 20-1-1952
- 20-2-1952
- 20-3-1952
- 20-4-1952

VOLUME 21 (1953)

- 21-1-1953
- 21-2-1953
- 21-3-1953
- 21-4-1953

VOLUME 22 (1954)

- 22-1-1954
- 22-2-1954
- 22-3-1954
- 22-4-1954

VOLUME 23 (1955)

- 23-1-1955
- 23-2-1955
- 23-3-1955
- 23-4-1955





Nouvelles stratégies culturelles

Les façons d'envisager la diffusion et les stratégies culturelles sont en constante mutation. Si jadis les pouvoirs publics établissaient les principales avenues en matière culturelle, ce n'est plus le cas aujourd'hui. Les approches sont désormais multiples tout comme le nombre grandissant des acteurs culturels: du gestionnaire à l'enseignant, du créateur à l'intervenant social.

Fruit de la collaboration de différents spécialistes des questions culturelles, ce numéro de la revue POSSIBLES dresse un portrait des pratiques récentes en matière de diffusion, qu'il s'agisse du développement local ou des nouvelles technologies, et traite de leur importance dans la définition de la société québécoise.

ESSAIS ET ANALYSES

Pratiques culturelles: rupture ou renouvellement?
GILLES PRONOVOST

Diffuser pour exister
ROBERT BRONSARD

Centralisation, décentralisation et concurrence déloyale en région(s)
RICHARD POULIN

Tous nos chemins mènent à Pointe-Saint-Charles
NORMAND DESJARDINS
ET MYRIAM GRONDIN

La diffusion culturelle auprès du jeune public
CLAUDE MORISSETTE

Savoir-faire et faire savoir: le centre d'artistes autogéré
ÉDITH MARTIN

Le public artistique, une œuvre de création
LÉON BERNIER

La diffusion du théâtre au Québec, un double défi
DOMINIQUE VIOLETTE

Par venir: le sujet artiste et l'idée de stratégie culturelle
LOUISE PRESCOTT

Œuvre d'art et commerce: une réflexion
PIERRE CARTIER

IMAGE

Prolifical Space—Espace proliférique
LOUISE PRESCOTT

POÉSIE ET FICTION

L'instant chorégraphique
précédé de *Hong-Kong Airport*
Textes scéniques de MICHEL FORGUES

DOCUMENT

Le collège de masse: de la crise au renouvellement
DENIS VEILLETTE