possibles

PER
P-285

VOLUME 15 ● NUMÉRO 4 ● AUTOMNE 1991

LES
PUBLICS

arts visuels
cinéma
danse
littérature
musique
théâtre



LES PUBLICS DE LA CULTURE

possibles

VOLUME 15 • NUMÉRO 4 • AUTOMNE 1991

possibles

B.P. 114, Succ. Côte-des-Neiges, Montréal, Québec, H3S 2S4, 521-4625

Comité de rédaction

Rose-Marie Arbour, Yvan Comeau, Francine Couture, Marcel Fournier, Gabriel Gagnon, Lise Gauvin, Jean-H. Guay, Raymonde Savard, André Thibault.

Collaborateurs(trices)

Éric Alsène, Roland Giguère, Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob, Alexandra Jarque, Monique LaRue, Gaston Miron, Marcel Rioux, Amine Tehami.

Secrétariat et administration

Stéphane Kelly

Responsable du numéro

Francine Couture

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

Le numéro : 7 $ La revue ne perçoit pas la TPS.

Conception graphique et maquette de la couverture : Nicole Morisset

Révision des textes : Micheline Dussault

Typographie et mise en page : Composition Solidaire Inc.

Impression : Les ateliers graphiques Marc Veilleux Inc.

Distribution : Diffusion Édimédia

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec : D775 027

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

© 1991 Revue *Possibles*, Montréal

* Dans le dernier numéro de *Possibles* (vol. 15, no. 3, été 1991), dans la chronique intitulée « Territoire dégriffé » (page 163), le nom de l'artiste Gilbert BOYER a été écorché par deux fois. Nous le prions de nous en excuser les retranscriptions et non l'ignorance en étant la cause.

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial 7

ESSAIS ET ANALYSES

Rêverie — un jour dans un musée scientifique
ANDRÉ THIBAULT 15

Du public
CHANTAL DUPONT, PAUL-ANDRÉ FORTIER, ALAIN FOURNIER, LISE GAUVIN, NICOLE JOLICOEUR, GUY VANASSE 25

Les publics de la culture
GILLES PRONOVOST 47

Circuits fermés
THIERRY HORGUELIN 59

Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public
LISE LAMARCHE 67

L'écrivain et son public
MONIQUE LARUE 77

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur
CAROLE DUHAIME, ANNAMMA JOY, CHRISTOPHER A. ROSS 85

L'art et le public scolaire
SUZANNE LEMERISE 97

Le public lecteur en Belgique... et la littérature québécoise à l'étranger
JEANNE PAINCHAUD 107

FICTION

Chambre, avec baignoire
HÉLÈNE RIOUX 117

La bienséance
GILLES PERRON 127

Veilleur de nuit
SUSY TURCOTTE 137

IMAGE

Les leçons singulières **(partie 1)**
MICHEL GOULET 145

SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

L'écologie politique et les Ami-e-s de la Terre
SYLVAIN AUCLAIR 149

DOCUMENTS

Identité(s)
MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER 161

Comment « je » entre dans le texte
MARILYN BURGESS 173

L'impossibilité d'une ou des identités féministes
MIREILLE PERRON 181

CHRONIQUES

Hommes de parole
GABRIEL GAGNON 189

Chronique sur l'art
ROSE-MARIE ARBOUR 193

Chronique de la vie quotidienne
YVAN COMEAU 199

Les médailles de *Possibles*
UBALD H. NATTIER 203

COURTEPOINTES

L'inlassable appétit de beauté
ANDRÉ THIBAULT 207

Les mythes se dégonflent
SUZANNE MARTIN 209

ÉDITORIAL

Les multiples portraits du public de l'art

L'identité du public de l'art se transforme, prend des visages différents, selon les points de vue que l'on choisit pour l'examiner, selon les questions que l'on se pose à son propos. On le perçoit tantôt comme un consommateur, tantôt comme un lecteur, un auditeur, un spectateur, et parfois même, comme un usager.

On observe ses comportements, on évalue son rythme de lecture, son degré de fréquentation des musées et des salles de spectacles. On trace les traits sociaux de son identité. On découvre l'existence de sa diversité. On constate que les publics de l'art se distinguent par leur appartenance à une génération et à un groupe social, par leur formation académique et par leurs habitudes culturelles.

On s'intéresse aussi aux différents modes de réception des œuvres par le public qui prend alors l'identité d'un lecteur, d'un auditeur ou d'un spectateur. Ce point de vue met en évidence que la lecture d'un roman ou la perception d'une œuvre visuelle met en jeu un processus de reconnaissance. Le public puise dans sa vie quotidienne et dans son expérience

artistique, des émotions, des références, des idées pour donner du sens à une production artistique, pour entrer en communication avec elle.

Il peut arriver, par ailleurs, que ce processus de reconnaissance soit mis en échec par une œuvre. Le public peut se sentir exclu de l'univers culturel qu'elle lui présente parce qu'elle sollicite des notions propres à des théories de l'art qu'il ne possède pas. Cette œuvre s'adresse alors, le plus souvent, à une communauté savante formée d'artistes et de théoriciens de l'art. Par ailleurs, le public peut être aussi provoqué, agressé par une œuvre parce qu'elle remet en question sa propre identité, son propre système de valeurs. Il peut refuser d'explorer ce nouveau territoire du sens ou, au contraire, accepter l'invitation d'interroger sa propre perception de la réalité. Les conditions de ces rencontres, de ces moments de communication entre l'art et le public sont imprévisibles, car les œuvres répondent, le plus souvent, à des questions que l'on se pose. La lecture d'un livre, l'audition d'un concert, la visite d'une exposition sont des moments d'échange et de partage d'expériences émotives et réflexives dont il est difficile de connaître tous les déterminismes.

Ces moments de rencontre entre l'art et le public ne peuvent être stimulés que par des stratégies de mise en marché comme le laisse entendre le discours économique sur la culture qui s'est imposé, ces dernières années, comme le point de vue dominant sur la culture. Ils résultent plutôt d'un climat culturel valorisant le contact avec des expériences artistiques parce qu'elles nourrissent l'imaginaire de chacun, qu'elles enrichissent notre qualité de vie et qu'elles élargissent notre vision du monde.

La question du public de l'art nous amène donc à poser une autre question concernant la valorisation de l'art par ceux et celles qui imposent une orientation à la vie culturelle de la société québécoise. Ces dernières années, le ministère des Affaires culturelles

a adopté le ton du discours économique sur la culture qui perçoit principalement l'objet artistique comme un produit à consommer, ou conçoit les relations entre l'art et le public en termes d'offre et de demande. C'est le point de vue, par exemple, qu'il a privilégié lorsqu'il a commandé l'*Étude sur le financement des arts et de la culture* [1]. Dans ce rapport, le public prend la figure d'un consommateur absent qui n'est pas à tous les rendez-vous que les diffuseurs de la production artistique lui donnent. En effet, ses auteurs nous ont appris que, bien que la production artistique soit abondante, que certains organismes de diffusion soient dynamiques, la réponse du public est mitigée. Car 60 % de la population québécoise n'a jamais fréquenté un musée ou assisté à une pièce de théâtre. Une explication à cette situation, souligne avec raison le rapport, est la maigreur des ressources dont disposent les organismes culturels régionaux qui ne sont pas privilégiés par la politique culturelle du gouvernement. Les individus rejoints par les activités culturelles habitent principalement les grands centres urbains qui possèdent l'équipement nécessaire à la diffusion de la production artistique. Comment corriger cette situation ? La solution proposée concerne surtout la consolidation structurelle des organismes installés sur tout le territoire du Québec. Cette opération devra favoriser la création de marchés, la constitution de publics et redonner à la vie artistique une vitalité. Ce rapport, conformément à son mandat, a donc considéré exclusivement les aspects économiques et administratifs des relations s'installant entre l'art et le public et a donné peu de place à la dimension proprement culturelle.

On ne peut nier l'importance de la fonction de médiation exercée par les organismes de diffusion qui mettent l'artiste en contact avec un public. On peut aussi se demander, cependant, si ces recommandations ne reconnaissent pas que la densité du

1/ Samson Bélair Deloitte et Touche, *Étude sur le financement des arts et de la culture au Québec*, novembre 1990.

public, sa capacité de consommer et de payer, comme critères de reconnaissance sociale de la production artistique. Cette vision est corrigée par le document du groupe-conseil présidé par Roland Arpin qui revalorise la formation artistique et culturelle donnée dans les écoles. Il réactive ainsi un discours qui avait été relégué aux oubliettes par les responsables des politiques culturelles qui ne semblaient plus se souvenir que l'école joue un rôle fondamental dans la constitution d'un public pour les arts.

En ayant accordé la primauté à la dimension économique de la production artistique, ces responsables ont minimisé le caractère spécifique de la participation de l'art à la vie sociale. Ils ont oublié que l'art pense notre condition sociale, interroge notre rapport au monde et à notre vie intime. S'ils ne changent pas leur attitude, ils consolideront la marginalité des œuvres et des pratiques artistiques qui explorent de nouveaux champs de l'expérience et qui renouvellent notre perception de la réalité.

La vision administrative de l'art et de la culture semble, toutefois, bien ancrée dans la mentalité de nos élus comme en témoigne cette déclaration de la ministre des Affaires culturelles, Liza Frulla-Hébert, faite à *La Presse* en juin dernier, lors du dépôt du document *Propositions de politique de la culture et des arts* : « La culture au Québec a 30 ans. Avant, c'était le désert ou une petite chose réservée à une élite. Pendant 30 ans, on a bâti un réseau. Il reste à le compléter, bien sûr, mais on a des infrastructures ». Borduas a dû se retourner dans sa tombe ! La ministre oublie que si nous avons un ministère des Affaires culturelles, c'est qu'il y avait des artistes qui, avant 1960, avaient produit des œuvres qui ont justifié la création d'une telle structure. Leurs œuvres n'étaient pas nécessairement réservées à une élite, mais plutôt la classe dominante n'en voulait pas. Ce n'est qu'en 1960 que certains membres de l'élite politique en a reconnu la pertinence culturelle, et ont

vu, par exemple, dans la peinture automatiste, un symbole de la lutte menée par la société québécoise pour son émancipation. Il est utile de rappeler ici la déclaration du premier ministre des Affaires culturelles, Georges-Émile Lapalme, faite à l'Assemblée nationale, qui disait, pour justifier la création du Musée d'art contemporain : « C'est dans la peinture que nous sommes des maîtres à l'heure actuelle, si nous en sommes. » [2]

Dans ce numéro de la revue *Possibles* sont exposés des éléments de ce débat qui concerne les relations entre l'art et le public, et que, faut-il le souligner, il devient urgent de poser en ce moment de redéfinition de l'avenir politique du Québec où l'imaginaire artistique occupe une place bien secondaire !

Francine Couture
pour le comité de rédaction

2/ Débats à l'Assemblée législative du Québec, le mardi 3 mars 1964, vol. 1, n° 34, p. 1431.

ESSAIS ET ANALYSES

ANDRÉ THIBAULT

Rêverie — un jour, dans un musée scientifique

Le public visiteur est happé par une ambiance qui l'enveloppe totalement.

Le nouveau concept des centres de science et de technologie n'en exige pas moins : on estime que la découverte doit passer par une expérience de toute la personne. Les ressources les plus avancées des moyens de communication modernes sont mises à contribution.

Aucun doute que ce jour-là, ce jour précis où se déroule la visite, on embarque à fond, on est saisi, ébloui. Les secrets de la matière se livrent à nous avec une générosité qui dépasse nos attentes.

On prend conscience de la foule qui nous entoure. Quelques survivants d'une autre époque sont venus là on ne sait pas trop pourquoi et traînent leur ennui comme dans une promenade familiale du dimanche le long de la rue principale. Mais on les oublie vite. On sent une communion très forte avec les autres, on échange à l'occasion un regard entendu : on comprend qu'on a compris. La curiosité des enfants, qui

captent tout, lisent tout, commentent tout, nous emplit d'optimisme.

Ce jour où, à la faveur d'un voyage ou d'un congé, on a brisé sa routine pour visiter un centre de science et de technologie, on croirait qu'on vient de vivre, que l'humanité vient de vivre, un point tournant. Les connaissances scientifiques ne sont plus l'apanage exclusif d'experts et de dirigeants qui gèrent notre planète et nos vies à notre insu. Nous ne sommes plus les bonnes poires de ce monde technologisé.

La science s'est faite événement.

Et parfois un événement change le monde. À condition qu'il marque un temps fort dans une démarche continue. Et ces temps forts sont souvent nécessaires pour déclencher ou relancer une telle démarche. Je lève mon chapeau à ces concepteurs qui n'ont rien négligé pour que le choc de la découverte se produise. Ils sont, de toute évidence, mus par le désir ardent de contribuer au développement d'une culture scientifique et à son insertion dans un style de vie, dans un réseau d'échanges, dans une large dynamique de débats et de décisions.

D'autres articles du numéro parleront de ceux qui n'y sont pas venus, pas plus qu'ils ne mettent les pieds aux concerts ou dans les galeries d'art, pas plus qu'ils ne bouquinent ou ne se risquent à un film d'auteur. On se demandera comment en attirer un plus grand nombre. Je m'arrête plutôt à nous qui, tel jour telle date, profitons de cette chance qui nous est offerte. Et je me demande à quel point nous sommes en état de digérer ce flux d'informations nouvelles, à quel point elles vont s'intégrer à notre vision du monde et nous fournir des ressources pour participer un peu à ce qui se passe autour. Est-ce une banale question de mémoire ?

Je soupçonne qu'il s'agit d'une tout autre forme de disponibilité. Et je me questionne à savoir si cette

disponibilité dépend surtout de l'ouverture d'esprit individuelle de chacun ou de conditions sociales favorables. Je me demande aussi quel est l'impact réel de la dimension *show*, de toute cette virtuosité spectaculaire mise en œuvre pour nous rendre l'information attrayante. Je ne veux surtout pas bouder mon plaisir. Ce qui ne nous dit quand même pas dans quelle mesure ce caractère agréable et facile a pour effet de faciliter au maximum l'apprentissage et la compréhension, ou au contraire de réduire l'expérience à un beau spectacle dont on se délecte en passant avant d'effacer la bobine et d'y enregistrer n'importe quoi d'autre.

Même en ce dernier cas, on pourrait y voir la preuve que les loisirs gagnent en qualité et en diversité. Partager ce genre de joie avec une foule d'inconnus fait partie de ces moments où on reconnaît à l'espèce humaine de réelles dimensions conviviales. Cela rend bienveillant.

Pour le reste, on ne court pas un grand danger à émettre l'hypothèse que la portée de cette expérience varie du tout au tout selon qu'elle représente un hors-d'œuvre purement occasionnel ou se situe dans une suite de démarches convergentes. Cette affirmation ne surprendrait pas les responsables des institutions existantes ou de celles qui sont à l'état de projet[1]. Unanimement, ceux-ci cherchent à établir une relation de travail durable avec les milieux de l'enseignement, des médias et de la recherche.

Les épaules visibles ou la main invisible ?

Est-ce qu'il suffit donc que le public soit touché pour prendre aussitôt son envol, comme dans un parfait enchaînement de toccata et fugue ?

1/ À Montréal qui, étonnamment, ne compte pas encore de centre de science et de technologie, un tel projet est en gestation ainsi qu'en rendait compte l'émission *Partage de la science*, diffusée au réseau FM de Radio-Canada, le 1er février 1991.

Avec son « cœur toujours confiant », le grand Jean-Sébastien n'en doutait pas. Mais si pour sa part, il s'en remettait à Jésus pour que sa « joie demeure », il s'est rudement démené pour entretenir la nôtre. Sans que le besoin en ait d'abord été démontré par des études de marché.

En nos temps et âges, le chœur des disciples du Mercantilisme Infini ne cesse de nous chanter à tue-tête : « Bénie soit la Main invisible ! » On a vu il y a quelque temps sur quoi débouchait la façon dont cette main contribuait à la « paix sur la terre », quand il a fallu recourir à des représailles démesurées parce que l'offre avait trop bien répondu à la demande de missiles et de canons du consommateur Saddam.

Le mystère de l'instant où advient la rencontre vivante entre le produit innovateur et l'esprit qui l'accueille, échappe aux techniques de prévision des études de marché. Tout simplement parce que cette rencontre n'est pas le fruit d'un déterminisme. Elle émerge de l'inattendu. Selon les méthodes d'analyse de marché, les Inquisiteurs semblaient avoir réussi à reléguer sur des tablettes la demande du public pour les théories galiléennes sur le Soleil et les planètes. Et quelle *analyse de besoins* aurait pu annoncer aux *gestionnaires* des *industries culturelles* de l'époque qu'un jour Félix Mendelsohn découvrirait l'œuvre de Bach et réussirait à faire partager son émerveillement à ses contemporains ?

Ce geste de Mendelsohn n'avait rien en commun avec les jeux de dés de la main invisible. L'élégant compositeur mélomane appartenait à ce groupe d'atlantes et de cariatides qui *créent* des ouvertures en soulevant de lourds linteaux sur leurs épaules. Car un mur épais se dresse entre le public potentiel et les œuvres neuves de l'art ou de la science : le mur de l'inconnu, de l'étrange, du déroutant, du difficile à décoder. La porte pour franchir ce mur n'est pas donnée. Sans l'effort de ceux et celles qui y creusent

des brèches et paient de leur personne pour empêcher les plafonds de s'effondrer, le temple conserverait à jamais son mystère. Il n'y a pas de demande préexistante pour ce que l'on ne connaît pas, à plus forte raison pour ce que les outils mentaux disponibles ne permettaient pas d'imaginer. La demande que cernent les sondages est une demande morte, le résidu du *vécu* et des *acquis*, l'héritage des expériences cognitives et esthétiques passées, une demande de répertoire ; elle obéit non à l'imagination mais à la mémoire. Les chansonniers le savent, eux à qui on réclame inlassablement leurs anciens succès, et qui doivent se battre contre leur propre légende pour obtenir l'attention à ce qu'ils inventent aujourd'hui. Les cariatides et les atlantes de la promotion et de l'éducation culturelles font face à une tâche de pionniers, « par essence et non par accident » comme on disait dans le temps.

S'il faut, comme y incite le rapport de la firme Samson Bélair, que les indications à court terme du marché dictent les orientations de la production culturelle, on va reproduire le scénario d'un épisode des *Pierrafeu*. Rétréci, par la faute d'une expérience chimique hasardeuse, à des dimensions moindres que celles d'un jeune enfant, Fred Cailloux se voit engagé avec enthousiasme par Ed Sullistone pour son supershow télévisé ; mais comme il retrouve sa taille normale durant le spectacle, il perd à l'instant toute valeur commerciale et on l'expulse séance tenante. Tôt ou tard, l'artiste ou le chercheur que la logique commerciale contraint à se rapetisser pour entrer dans le moule des goûts du jour, finit par révéler ses véritables dimensions et le charme est rompu.

Non pas que le public soit idiot. Mais il faut beaucoup de temps pour s'habituer à se déshabituer. Les mécanismes de socialisation courants ont consacré de puissants moyens à inculquer ce que Laborit appelle des « automatismes de perception ». Je rencontre des étudiants qui achèvent un premier cycle universitaire et qui sont surpris qu'on leur demande

un travail personnel original, inquiets aussi. Le potentiel d'exploration existe. Mais peu d'occasions de le développer ont été fournies jusqu'alors. Pour en arriver à pratiquer une promotion culturelle démocratique, il est nécessaire de démystifier les illusions d'un populisme naïf : on voudrait croire qu'un groupe social pourrait avoir subi mille privations économiques, une quasi absence de pouvoir, toutes sortes de limitations, et que rien de cela n'aurait entamé sa curiosité et sa créativité : une culture populaire débordante de vie n'attendrait qu'un signal pour faire la fête ! Populiste dans son discours, cette attitude est élitiste dans ses conséquences réelles.

Sans aucun plan précis

N'avoir aucun plan précis constitue déjà une forme de choix ; c'est le secret bien gardé des responsables qui s'abritent derrière des discours libéraux. Le ministre québécois du Tourisme envisage d'ouvrir des casinos afin d'attirer plus de visiteurs chez nous. Ses supporters, à commencer par « l'incontournable » Raymond Malenfant, affirment que quand la province a besoin de sous, elle n'a pas à juger les choix personnels des individus, et qu'elle doit aller chercher l'argent où il se trouve.

Cette pseudo-neutralité fait penser à l'attitude d'un monsieur en train de se désoler de l'absence de relation amoureuse dans sa vie ; son analyse lui dit que plusieurs femmes sont à la recherche d'un homme ayant de l'argent et qui leur offre la possibilité de sorties sociales agréables... « Je n'ai donc pas le choix », argumente-t-il !

Les vagues de la mer ont des parcours capricieux ; cela nous oblige-t-il à nous laisser charrier sans méfiance par les lames de fond ? Certains ingénieurs savent au contraire, en plaçant judicieusement brise-lames et canalisations, aménager des havres bien

protégés et des chenaux qui facilitent l'entrée et la sortie des bateaux.

Bref, je suis peu sensible à « la plainte du berger » chargé de guider la transhumance des troupeaux de touristes en direction de nos verts pâturages. Il existe d'autres sortes de moutons que ceux auxquels il prétend s'adapter.

Si, pour rester dans le monde imaginaire de Schubert, il avait vraiment voulu promouvoir ses « roses de bruyères » plutôt que ses taillis de mauvaises herbes, il aurait *ciblé* des variétés ovines davantage réceptives à la beauté des fleurs. Ce genre de sélection permet même aux variétés que l'on privilégie de mieux se reproduire et de prendre de l'expansion. Et depuis qu'on a développé la pisciculture, « les ruses d'un vieux pêcheur » qui font mordre à l'hameçon « la truite aventurière » favorisent la prolifération de l'espèce au lieu de la décimer.

Si les forces du marché sont aveugles, elles sont donc... polyvalentes. Le clair de lune *détermine-t-il* une hausse du nombre des accouchements, des accès de schizophrénie ou l'élaboration de mélodies impressionnistes ? Le son de la mandoline *produit-il* des chansons napolitaines ou des concertos de Vivaldi ? Ça doit dépendre de qui s'en sert !

Le potentiel du public

Je reviens donc pour une énième fois à mes souvenirs de voyage en Sicile. Une constante se manifeste à travers toutes les étapes de l'histoire de l'art religieux produit — et donc consommé — dans cette région... pardon, dans ce pays ! L'omniprésence de l'image de la Vierge Marie est telle qu'à se fier aux seules œuvres d'art, la Madone semblerait être la divinité principale au centre des pratiques cultuelles. Passant ensuite des musées d'art aux musées archéologiques, j'ai appris que les Sicanes, Sicules et

Élymes, habitants originaires de cette île avant qu'arrivent les grands envahisseurs, adoraient effectivement une déesse-mère. Le « public » de la religion chrétienne y a adapté l'enseignement reçu à sa propre manière de voir le monde.

Quelque chose de similaire s'est produit dans l'acclimatation de la population de la région de Montréal au Festival de jazz.

Tant de gens ne s'apprivoiseraient pas si rapidement à une forme musicale si le « terrain » n'y avait d'avance quelque réceptivité plus ou moins obscure et un bagage culturel contenant certaines dispositions à l'écoute et à l'appréciation du jazz.

Des foules importantes se massent devant les estrades des spectacles gratuits ou autour des musiciens amateurs qui s'exécutent sur des bouts de rue transformés en scènes improvisées. Elles communient dans une fantaisie qui s'appuie sur leur imaginaire commun mais contribue aussi à lui ouvrir de nouveaux horizons.

Dans les termes appliqués ces dernières années par Gaston Pineau à l'analyse des parcours autodidactiques en éducation permanente, on dirait que l'occasion fournie par le spectacle permet la venue au jour d'une « face nocturne » de notre monde intérieur. Tous ces contenus profonds difficilement traduisibles dans le langage de tous les jours isolent chacun dans ses rêveries non partagées, tant que l'événement culturel ne les a pas rendues acceptables.

J'ai déjà évoqué dans ces pages « la fois où j'ai senti les préliminaires de la transe en dansant sur des rythmes berbères, au sud du Maroc[2] ».

2/ « Tam-tam blanc », *Possibles*, 8, 3, printemps 1984, pp. 63-72.

Rêverie, un jour, dans un musée scientifique

Cette expérience impromptue rejoignait pour moi le « poème *Tam-tam blanc*, de Françoise Bujold, inspiré de son séjour comme enseignante à la réserve mic-mac de Maria, et où s'exprime tout l'imaginaire amérindien qui habitait son univers mental de Gaspésienne ». Une expérience culturelle nouvelle nous met dans la même situation que le très jeune enfant qui commence à parler et dont certains adultes s'étonnent de la rapidité avec laquelle il acquiert du vocabulaire : on oublie alors que la mémoire, consciente ou inconsciente, du tout-petit, possède déjà un très riche bagage fourni par le monde surabondant de faits et de symboles dans lequel il baigne depuis sa naissance. C'est ainsi que l'on se fait plus vite à l'apprentissage d'une langue étrangère que l'on a souvent entendue parler même si on n'y comprenait rien. Des germes d'intérêt prêts à être sollicités nous habitent.

Quand la rencontre a lieu, il arrive certains soirs qu'un « auditoire » soit « survolté par tant d'énergie[3] ».

Quand nos lointains ancêtres ont commencé à nous laisser des traces écrites de leur créativité, certaines formes littéraires étaient déjà solidement structurées par la tradition orale, dont... la poésie, genre que nos comptables des industries culturelles considèrent aujourd'hui ésotérique et inaccessible. Robert Schumann ne fut pas le seul à estimer que « les amours du poète », expériences singulières entre toutes, pouvaient nourrir et inspirer les sentiments les plus intimes de plusieurs d'entre nous. Je ne sais rien des femmes qui ont peuplé la vie ou les rêves de René Char, je ne sais même pas si j'aurais été à l'aise avec la façon dont il vivait concrètement ses amours et ses amourettes, je sais que j'ai renouvelé ma capacité d'aimer chaque fois que je me suis exposé aux vers consacrés par René Char à l'amour. Et quand j'ai

3/ Alain Brunet, « **Living colour**/Elvis est bel et bien mort », *La Presse*, 28 avril 1991.

parlé de ces textes à des individus ou à des groupes qui lisaient rarement de la poésie, et jamais de la poésie contemporaine, ils ont noté la référence. Avec surprise dans certains cas, car *on* leur avait dit que les poètes d'aujourd'hui n'écrivaient pas pour le « vrai monde ».

Bien sûr, les amours du poète ressemblent rarement aux intrigues et calculs sentimentaux, aux idylles rose bonbon ou aux frissons garantis dont regorgent chansonnettes, revues, biographies de vedettes et œuvres de fiction commerciales. Parce que ces dernières se vendent plus, les *marketeux* en concluent qu'elles recouvrent en entier la sphère des sentiments humains de ces gens ordinaires dont on convoite les dollars. Mais si les choses étaient si simples, de plus en plus de gens ne mangeraient que des saucisses *Hygrade* parce qu'elles sont plus fraîches parce que plus de gens... etc. etc. etc. ! Le poète explore avant d'autres, plus loin, sous d'autres angles, avec des mots plus décapants, des possibles qui appartiennent au cœur humain en tant que cœur humain. Beaucoup d'autres qui ne possèdent pas son vocabulaire, qui ne consacrent pas autant de temps à leur vie intérieure, qui ne risqueraient pas autant de marginalité, sont quand même disponibles à explorer à sa suite les subtilités, les angoisses, les impasses, les élans, auxquels donne lieu ce lien à l'étrangeté inépuisable que nouent les gens qui s'aiment.

TABLE RONDE

Du public

Les nombreuses analyses des rapports qu'entretient le public à l'art et à la littérature nous ont habitué-e-s à lire en termes quantitatifs et statistiques ce qui, contradictoirement, peut être lu en termes d'imagination, d'élans et d'attentes, de sentiments et de désirs, de frustrations et d'espoirs. Ainsi le point de vue se déplace vers ce qu'en voient, pensent et sentent les créatrices et créateurs, que ce soit en littérature, en arts visuels, en théâtre, en danse ou en musique.

Au cours de cette table ronde, des créatrices et créateurs se sont exprimé-e-s sur la perception qu'ils ont de leurs publics respectifs et sur le rapport artiste-public. Voici un condensé de cette rencontre axée sur le thème suivant : « En tant qu'artistes, quelle perception avez-vous du public ? »

Les participantes et participants :

Chantal Dupont (artiste et vidéaste), Paul-André Fortier (danseur et chorégraphe), Alain Fournier (comédien et metteur en scène), Lise Gauvin

(écrivaine), Nicole Jolicoeur (artiste), Guy Vanasse (flûtiste).

L'animatrice :
Rose-Marie Arbour

*
* *
*

ROSE-MARIE ARBOUR

À qui vous adressez-vous quand vous travaillez à une œuvre ou bien quand vous rendez publique une œuvre, soit en vous produisant sur scène, soit en l'exposant, soit en la publiant ?

ALAIN FOURNIER

Je fais du théâtre à titre de comédien, à titre de metteur en scène, parfois à titre d'auteur et les rapports au public sont chaque fois différents. Le théâtre est un art d'interprétation, un art en général éphémère. Il faut que la salle soit pleine si possible, que le public soit visible. Je ne fais pas partie d'une troupe, je voyage d'un groupe à l'autre en tant qu'interprète : aussi, peu importe qui est dans la salle, j'essaie que « ça » passe tout en respectant l'auteur, le metteur en scène. Les producteurs de théâtre sont obligés par le gouvernement d'avoir des créneaux : leurs orientations, leurs rapports avec le public sont déjà établis à l'avance et la pièce est choisie en fonction d'un certain public et d'une vocation précise : le metteur en scène accepte ces contraintes-là. De même, les directeurs de théâtres choisissent les pièces en fonction d'un public cible : si une pièce ne fait pas partie des vocations d'un théâtre et de son public cible, elle s'adresse alors à un public intéressé par l'avant-garde théâtrale — ce qui représente 2 %

du public de théâtre capable d'accepter une création qui n'entre pas dans un moule prédéterminé.

ROSE-MARIE ARBOUR

Vous avez donc plusieurs positions et rôles, vous êtes interprète, metteur en scène, auteur...

ALAIN FOURNIER

Il arrive, quand je suis auteur, que je ne suis employé par personne, que mes textes restent parfois dans les tiroirs.

ROSE-MARIE ARBOUR

En tant qu'auteur vous avez tout de même un public, même s'il est « imaginé », même s'il ne correspond à aucun créneau précis ?

ALAIN FOURNIER

Parfois comme auteur de théâtre, j'ai des commandes de textes, par exemple un livret d'opéra : mais sans public cible, cela amène des problèmes de producteur. Dès la première ligne, dès la première heure de répétition, j'ai déjà mon idée des contraintes. Mais le rapport public-producteur est un rapport de *marché* et les contraintes ne sont pas nécessairement ce que j'en perçois, moi, comme auteur. Je peux faire un *show* de poésie ou une *performance* et décider de le faire devant un public rural à Chibougamau, par exemple, et sans producteur : j'aurais alors un public précis en tête, je présenterais un produit qui n'est pas celui auquel le public de Chibougamau est habitué du fait des réseaux de marché existants. Mais j'aurais en tête un public et je devrais absolument l'assumer. Or, en

théâtre, les pressions sont maintenant très fortes à cause de la nécessité d'une réponse du public et cette réponse-là doit être immédiate ou se produire dans un bref délai (un à deux mois).

ROSE-MARIE ARBOUR

Cette urgence d'une réponse immédiate de la part d'un public existe-t-elle dans d'autres domaines de création ? N'est-elle que le fait des arts d'interprétation ?

LISE GAUVIN

Je voudrais dire ceci au sujet de la question des rôles : lorsqu'on écrit un livre, on travaille de façon très solitaire et la notion de public intervient beaucoup plus tard lorsque le livre est publié. On peut alors, seulement, parler de public : c'est au moment de la diffusion et je crois que toute personne qui écrit souhaite une très large diffusion de ses livres. C'est le problème de *marché* qui se pose mais je pense que dans toutes les étapes préliminaires, ce ne sont pas des *publics* mais des *lecteurs*, de différents niveaux et de différents types, qui interviennent et je crois que c'est cela qui est important quand on écrit. On écrit d'abord pour soi. Écrire c'est d'abord cela, devenir son propre lecteur. C'est se déchiffrer, c'est essayer de se mettre en signes, de se comprendre, c'est un travail très, très solitaire. Cette première étape consiste donc à arriver à se lire. C'est pour cela qu'on écrit. Puis ensuite d'autres lecteurs interviennent et, à ce moment-là, l'épreuve de la lecture en est une véritable : c'est l'épreuve du manuscrit à peu près terminé qu'on donne en général à lire à des ami-e-s, des gens très proches. Si l'épreuve de la première lecture est négative, je crois que le manuscrit retourne dans le tiroir et n'en ressort jamais. Il faut en effet trouver des complices, parmi les premiers lecteurs ou lectrices. Puis c'est l'étape de l'édi-

teur, extrêmement difficile à franchir, parce qu'encore là, l'éditeur a comme profession de lire, donc d'accepter ou de rejeter un manuscrit. C'est l'étape *professionnelle* pour un écrivain. Un ami lecteur qui est en même temps éditeur, c'est une chance pour un écrivain, car il peut alors se laisser guider avec pleine connivence. Le lecteur de maison d'édition a ce rôle de premier public et il doit arriver à établir une relation de confiance avec l'auteur. La dernière épreuve c'est le public et là, c'est très dur. Quand j'attends la sortie d'un livre, j'ai une peur bleue. Je veux d'abord me cacher sous la table.

ROSE-MARIE ARBOUR

Cette épreuve de rencontre, de confrontation avec le public est-elle si grande et terrible pour tous les créateurs et toutes les créatrices ?

PAUL-A. FORTIER

La peur bleue, elle existe aussi quand je signe une chorégraphie et que je la danse en solo et qu'elle dure une heure. J'ai alors l'impression de me jeter dans le vide. Le rôle du public est de m'attraper. Je risque ma vie. Dans ma dernière pièce, c'est le risque que j'ai pris. Parce que, fondamentalement, quand on fait de la création et surtout quand on est l'interprète de ses propres créations, on veut être aimé passionnément par les gens à qui on s'adresse, à qui on se montre : c'est une forme d'exhibitionnisme acceptée par le public. Il y a quelque chose de profondément *fou* dans le geste de créer et aussi dans celui de regarder un spectacle : cela consiste à se mettre dans une position de voyeur.

Quand je crée, en danse, je n'ai pas de public cible. Comme je me situe en dehors de la tradition, ce que je fais est classée dans ce qu'on appelle *nouvelle danse*. Là où se rejoignent le théâtre, le

cinéma, le roman, etc. Traditionnellement, en danse, on se divertissait. Maintenant, on ose aborder des choses d'une façon extrêmement directe et le danseur joue avec le spectateur. Comme c'est le corps qui s'exprime au-delà des mots, je suis ainsi atteint dans mon *intimité* par le spectateur. Bien sûr, le danseur veut être aimé mais il se rend vite compte qu'il ne peut pas être aimé par tout le monde et c'est dur d'apprendre à créer d'abord pour soi. Contrairement au théâtre, en danse, on crée exceptionnellement pour des institutions ou des compagnies et je me suis pourtant retrouvé dans cette situation lorsque les Grands Ballets canadiens, en 1986, m'ont commandé une chorégraphie *(Le Mythe décisif)*. Jeanne Renaud était à la direction artistique et elle avait envie de remuer un peu cette *tradition du divertissement* qui était propre à la danse. Je me suis alors posé la question à savoir : « Est-ce qu'on veut que je fasse une pièce qui va correspondre et plaire à leur public cible si on veut une œuvre de *moi* ? » C'était une question qui me confrontait à moi-même : j'ai donc fait du *Fortier*. Cela a créé des remous épouvantables à la salle Wilfrid-Pelletier où la moitié du public était vraiment choqué, outré, criait « Chou » ! C'était horrible. Je me suis rendu compte qu'il y a des moments aussi où il faut savoir être *haï* en tant que créateur et que ce peut être plus significatif que d'*être aimé*...

ROSE-MARIE ARBOUR

On pourrait faire ici la distinction entre un *public cible* et les *lecteurs* (pour les livres) ou les *spectateurs* (pour la danse) ? Cette distinction soulève la question des « industries culturelles » versus la création, et comment quelqu'un la reçoit, la perçoit. Dans cet ordre d'idées pourrait-on dire que le ou les publics d'art ont changé depuis quelques années ?

PAUL-A. FORTIER

Cela dépend : aux Grands Ballets, ça se passe encore ainsi parce qu'il y a un public cible qui va là pour toutes sortes de raisons (autres que pour les spectacles) : il achète des abonnements, car cela fait partie d'une façon d'exister socialement, cela correspond à un comportement vis-à-vis de la culture. (Il y a très peu de balletomanes qui saisissent réellement la qualité de ce qui est présenté : or si le public montréalais savait huer un mauvais ballet, il s'ensuivrait un grand bien pour plusieurs personnes). En danse, contrairement au théâtre, on ne travaille pas avec des textes. Le chorégraphe fait tout : la mise en scène, le vocabulaire aussi car, surtout à Montréal, on ne part pas de techniques existantes (celle d'une Martha Graham ou d'un Cunningham, par exemple), mais nous réinventons notre propre vocabulaire, nos propres systèmes de signifiants. C'est à partir de l'inconnu que des interprètes disponibles et généreux rendent possible l'échange. Je ne pense donc pas que les chorégraphes de danse actuelle pensent à un public cible. Ils espèrent que l'œuvre va trouver son public.

ROSE-MARIE ARBOUR

Si le public du théâtre, de la danse, de la littérature sont ressentis et perçus différemment par les différents créateurs et créatrices, il n'en reste pas moins qu'il semble y avoir une grande réticence devant l'existence d'un public cible. Il semble que la réalité d'un public-cible soit plus problématique en littérature et en danse actuelle qu'au théâtre. Quel rapport existe-t-il entre les pratiques actuelles en arts visuels et le public ?

NICOLE JOLICOEUR

Le public des arts visuels est un public avec lequel l'artiste a des contacts, mais à retardement, ce qui éloigne ce domaine de celui des *arts du spectacle*. L'artiste rencontre une partie de son public lors du vernissage : ce sont les gens qui nous soutiennent, les ami-e-s, les artistes. Puis, les retours du public se font sur un temps très long après l'exposition. Mon travail actuel vient justement d'une réflexion sur ce qu'est le public. J'ai réfléchi sur ma manière de travailler l'art, de concevoir l'art et à qui je m'adressais. J'ai choisi de m'adresser aux femmes. Je fais un travail plus spécifique, avec l'idée que plus on est spécifique, plus on rejoint de gens. Après coup, j'ai pu constater que je rejoignais beaucoup d'hommes mais encore plus de femmes. Mon travail artistique porte sur la représentation de l'hystérie : les femmes se sentent concernées par ce thème.

ROSE-MARIE ARBOUR

Cette conscience et cette préoccupation d'un public défini ne se confond pas ici, néanmoins avec le public cible dont les industries culturelles font tant état pour assurer leur marché.

CHANTAL DUPONT

En tant qu'artiste en arts visuels j'ai pour ma part deux positions, quand je présente des *installations* où je me sers de la vidéo parmi d'autres éléments visuels. Je réalise aussi des vidéos en tant qu'œuvres autonomes. En concevant et réalisant une *installation*, je pense aux *regardeurs*, car ils font partie de l'installation même et je dois les y intégrer dès le départ. L'*installation* est un art éphémère qui est plus difficilement que d'autres œuvres objet de marché. Quand une installation est vendue, il est difficile de la placer et c'est souvent coûteux. Il se peut donc que je

Du public réalise une *installation* avant même d'avoir trouvé son lieu d'exposition. Un lieu d'exposition par contre détermine le public qu'un artiste aura. Si je loue un espace pour y exposer mes *installations*, je rejoins un public beaucoup plus large et diversifié que celui qui fréquente les galeries parallèles par exemple. Quant à montrer une bande vidéo, c'est beaucoup plus simple : on peut le faire un peu partout, tout ce que ça prend, c'est un moniteur et un magnétoscope. Le problème est de savoir quel public on veut rejoindre. Si c'est celui de la télévision, on perd ici son autonomie car il faut entrer dans un système bien précis : pour Téléfilm Canada, des comités de lecture obligent à transformer les projets afin de répondre à des normes définies pour un *grand public* (cotes d'écoute, commanditaires). Alors comme auteure, je choisis de faire plutôt des œuvres d'auteure où j'aurai le plein contrôle du contenu, de la forme. Mais alors le réseau de diffusion est très limité.

ROSE-MARIE ARBOUR

Comment se situe le rapport interprète-public dans le domaine de la musique ?

GUY VANASSE

La musique étant un art d'interprétation, je rejoins Paul-André Fortier et Alain Fournier dans leurs constatations et leurs positions. Je ne suis ni un compositeur, ni un producteur, mais une espèce de mère porteuse, de mère couveuse de l'œuvre d'un autre compositeur. Je dois, le plus fidèlement possible, vendre la pensée de l'auteur et c'est là qu'est le défi. Quand on travaille les sonates de Bach, il faut mettre ensemble sa propre maturité et son expérience, ses connaissances du compositeur et de son œuvre, et aussi, on tient compte du public qui est plus ou moins sensible et critique selon le type d'interprétation. En Allemagne, mon interprétation de Bach va différer

de celle que je donnerais en Arizona ou au Texas. Pour bien des Américains, leur conception de la musique française se résume habituellement à être jolie, mignonne, sans grande profondeur expressive et ils s'attendent à ce que les musiciens la jouent en ce sens. En tant qu'interprète, la conscience du public, pour qui je joue, ne me quitte pas.

PAUL-A. FORTIER

Il y a une structure de marché qui s'impose et qui fait écran à la perception propre aux publics, plus ou moins cultivés, qui nécessairement lisent les œuvres différemment, qui en saisissent des choses différentes. Si je fais des mises en scène dans l'absolu, sans contexte précis, je suis préoccupé par la lecture qui en sera faite, je vais essayer que ce soit accessible, qu'il y ait différents niveaux et formes de lecture superposés. Je viens d'un milieu ouvrier et je n'accepte absolument pas que qui que ce soit dans le vaste monde ne puisse avoir accès à une œuvre quelle qu'elle soit. Je suis préoccupé par ces degrés de lecture, ces niveaux de signification superposés mais je ne veux pas simplifier à outrance !

ROSE-MARIE ARBOUR

La réception active par un public donné suppose-t-elle — et ce n'est pas négatif en soi — que ces œuvres aient un ton *local*? Qu'en est-il de votre position par rapport au contexte des œuvres, au contexte des disciplines artistiques où votre production est rendue publique ?

ALAIN FOURNIER

Une partie de ce contexte est constitué par les autres œuvres avec lesquelles je voudrais établir un lien, former un réseau. Ces œuvres existent, je les

aime, je voudrais insérer les miennes parmi elles. Je vise à l'universel. Mais une œuvre, même universellement acceptée, ne remplit pas nécessairement une salle... Les théâtres de Montréal qui ont comme mandat de présenter des œuvres universellement acceptées, cherchent des metteurs en scène vedettes qui vont les présenter afin de les vendre, sous toutes sortes d'étiquettes (cela peut aller jusqu'à souligner qu'il y a quatre-vingt-dix costumes dans la production...) Le patrimoine universel, au Québec, n'est pas intégré à notre culture locale. Si quelqu'un n'a pas fait son cours classique, les œuvres de Racine peuvent lui apparaître bien étrangères, peuvent lui apparaître des œuvres de colonisateurs. La durée et la quantité de phrases qui sont dites, la manière d'exprimer telle ou telle chose ne sont pas familières à tout le monde. Il y a un travail de traduction à faire. Et cette traduction doit se faire par le metteur en scène.

ROSE-MARIE ARBOUR

Il y a plusieurs sortes de publics, il y a le public inventé qui est celui de chacun-e de vous en particulier. Et il y a le public réel qui est au départ sensible à l'art, pour toutes sortes de raisons (culturelles, socio-économiques). Il y a le public hétérogène, composé de toutes sortes d'individus qui ne sont pas particulièrement éduqués à l'art mais qui entrent en contact fortuitement avec une œuvre, puis une autre, qui sont touchés d'une façon imprévisible mais qui n'ont pas un profil précis, distinctif. Comment l'abordez-vous ?

PAUL-A. FORTIER

Si l'interprétation musicale varie suivant qu'on joue à Berlin ou au Texas, en danse, ce n'est pas le cas : je m'imagine très mal présenter une de mes pièces en variant le mode d'interprétation suivant le type de public.

GUY VANASSE

En musique, certaines œuvres du répertoire sont suffisamment grandes pour survivre à plusieurs interprétations alors que pour d'autres, cela dépend... Avez-vous déjà ressenti la satisfaction d'un public, son approbation, alors que vous vous attendiez à un accueil poli ? Il arrive qu'en début d'une tournée on arrive quelquefois en avance, qu'on a le temps de répéter : le premier concert semble aller magnifiquement bien. Mais l'accueil est mitigé. Au deuxième concert le lendemain, le décalage horaire, la fatigue, le manque de temps pour pratiquer font présager une interprétation pas mal moins bonne que la veille. Pourtant, c'est l'ovation. Ça, c'est un choc !

PAUL-A. FORTIER

Ça, c'est constant comme interprète. Après 20 ans de pratique, je me dis : « Bon, j'apprends à ne plus juger et à prendre les compliments comme ils viennent, j'essaie de ne plus juger ce que je fais moi-même car ma perception n'est pas la seule... »

ROSE-MARIE ARBOUR

Le meilleur public n'est pas nécessairement soi-même ?

LISE GAUVIN

C'est tout le défi des éditeurs d'essayer de prévoir d'avance la réaction du public à un livre. Je crois qu'aucun éditeur ne publie un livre en n'espérant pas qu'il se vende. Publier, c'est aller chercher des lecteurs et aucun éditeur ne peut vraiment prévoir la fortune d'un livre. La seule chose qui est importante, je crois, et que demandent à peu près tous les auteurs, qu'ils soient québécois ou d'ailleurs, c'est

d'avoir des moyens pour la *mise en marché*. Il faut que la présence d'un livre soit signalée, il faut qu'il circule, il faut qu'il soit soutenu par un réseau de diffusion, de distribution, etc. Il faut lui donner une chance d'aller trouver *son* public. Ensuite, qu'il le trouve ou non, c'est autre chose. J'ai eu l'occasion d'organiser l'an dernier un colloque avec des écrivains et des éditeurs de la Belgique, de la France, du Québec et de la Suisse, portant sur les relations écrivains-publics. Tous les écrivains disaient : « Il faut établir des réseaux de distribution, il faut faire en sorte que les livres, particulièrement des auteurs de la francophonie, sortent de leurs lieux respectifs d'édition ». Il y a donc une nécessité d'aller rejoindre les autres, aussi éloignés fussent-ils, alors que le premier public c'est le public proche, celui qui nous est le plus naturel. Dans cette deuxième étape et indépendamment de la réputation déjà acquise, la réaction du public est tout à fait imprévisible. À ce moment-là, tout ce qui est *mise en marché* devient extrêmement important pour les éditeurs.

GUY VANASSE

En musique, il y a une différence : c'est immédiatement que la réponse du public arrive. Nous, interprètes musiciens, nous sommes comme des amants qui doivent être attentifs à leur partenaire... Nous sommes très proches du public et cela nous permet de réagir au sein même d'un concert...

PAUL-A. FORTIER

La réaction directe, en direct d'un public qui n'apprécie pas, c'est dur à vivre ! Quand ça dure une heure et que tu es tout seul devant ce public qui n'aime pas, tu te casses la gueule et ça fait mal. Disons que ça, c'est le fait d'être en direct.

NICOLE JOLICOEUR

Il y a une différence avec ce que je vis en tant qu'artiste. Le public des arts visuels ne paie pas pour voir les œuvres : acheter un livre, acheter un billet de spectacle, c'est exigeant, cela fait une différence au départ d'avec un public qui entre dans une galerie sans payer. De plus, un public de spectacle est un public collectif : les gens sont assis ensemble et il y a toutes sortes d'énergies qui sont véhiculées là. Alors que moi, je dois *gagner* le public peu à peu : en marge d'une exposition de mes œuvres, je parle aux gens, je fais des conférences, j'engage des discussions sur mon travail, les gens viennent me voir, je participe à des ateliers. Je gagne les gens un par un. C'est un public privé qui finit par se constituer sur une longue période de temps et qui, après, me suit, est fidèle, très fidèle, et qui a aussi des attentes. Il y a des personnes qui s'engagent avec moi dans la démarche que je poursuis.

CHANTAL DUPONT

L'œuvre existe en autant qu'il y a un public, en autant que l'œuvre est reçue par un public. En vidéo il y a peu d'événements qui consacrent les œuvres. Il y a, à Montréal, deux ou trois festivals de films et vidéos, mais il n'est pas toujours facile d'entrer dans ce réseau. Pour qu'une bande vidéo soit acceptée dans un festival, il faut un autre réseau pour arriver aux instances de sélection de ces festivals... Si quelqu'un est accepté la première fois, ça va. Si quelqu'un présente quelque chose qui n'entre pas dans une catégorie prévue par ces festivals, l'œuvre est difficilement insérable dans la programmation. Dans les festivals européens, les productions vidéographiques des Québécois sont peu nombreuses. L'accueil européen ne leur est pas très favorable. Mais il faut quand même y être présent physiquement, avec ou sans œuvre. Il y a là un public de spécialistes : des artistes, des vidéastes, des critiques. C'est ce public

d'art qui consacre finalement un travail. C'est le même phénomène à Montréal.

PAUL-A. FORTIER

En danse, le public est très petit comparativement au public de la musique, du théâtre. Au théâtre, un spectacle est à l'affiche pendant un mois, en danse on joue sur trois soirées. Peu de gens en entendent parler ou bien quand quelqu'un en entend parler, c'est déjà terminé, c'est du passé. Les réseaux de diffusion en dehors de Montréal, pour les choses qu'on dit moins accessibles, sont quasi inexistants. Il n'y a pas de réseau de diffusion au Québec pour la danse actuelle. On ne fait pas de tournée parce que les producteurs, les acheteurs ne veulent pas prendre le risque d'avoir un tout petit public. Ils engageront même une compagnie de l'Ontario avant d'engager une compagnie de Montréal parce que, venant de Toronto, l'image de marque est meilleure que celle venant de Montréal. Venant d'Europe, c'est encore meilleur, même si les producteurs savent qu'ils ne feront pas leurs frais... Dans le réseau des festivals internationaux, je pense qu'il se produit une « décoloration » de la danse : il y a une formule *internationale* où la couleur locale se perd. Or en danse, si quelqu'un n'est pas diffusé en Europe, il n'est pas intéressant, mais lorsque le critique du *Monde*, à Paris, dit que la danse québécoise est trop *québécoise*, qu'il y a là un côté cru et sauvage, cela implique pour nous qu'il faut nous standardiser. Pour plaire aux acheteurs, pour s'inscrire dans le réseau international, il y a des formules chorégraphiques gagnantes (qui me hérissent au plus haut point). Il y a des créateurs qui finissent par se faire absorber par le marché plutôt que ce soit le marché qui évolue en fonction des danseurs.

GUY VANASSE

Des musiciens mexicains m'ont demandé : « Qu'est-ce qu'on devrait faire pour que l'Europe, le reste de l'Amérique, s'intéressent à nous? » Ma réponse a été : « Essayez d'être le plus mexicains que vous pourrez ; vous serez haïs pendant vingt ou trente ans, mais au moins vous serez mexicains ».

LISE GAUVIN

C'est un phénomène à double tranchant parce que, dans le domaine du livre, si un écrivain québécois veut répondre à l'attente d'un public européen, il risque d'exagérer, par contraste, l'exotisme. C'est extrêmement dangereux parce qu'il y a des attentes différentes selon les publics : et quand on déterritorialise un livre par exemple, le contexte devient différent, l'historicité, le système de références ne sont plus les mêmes. Il faut faire très attention de trop marquer l'*aspect différent* et de faire une *adaptation* pour un public autre que son public habituel. C'est très difficile de trouver la ligne d'équilibre.

ALAIN FOURNIER

Mais au-delà du folklore, il y a quand même une question d'*identité* qui est réelle et qui n'empêche pas d'atteindre à l'universel.

ROSE-MARIE ARBOUR

Élaborons sur la distinction entre *identité* et *folklore*.

ALAIN FOURNIER

Il y a des théâtres payés par l'État qui coûtent des fortunes, qui présentent sur deux cents spectacles par

année, dix spectacles seulement qui ne sont pas des *variétés*; c'est quand même aberrant! En fait, la proportion est la même qu'en région où les producteurs, les acheteurs sont autonomes, là où l'État n'intervient pas. Sur le marché français, l'image de l'Indien au théâtre, c'est l'acheteur français qui la veut, pas nécessairement le public français comme tel. C'est l'acheteur qui fait les choix. Les troupes québécoises reconnues par leurs pairs ici, on ne les achète tout simplement pas. C'est ainsi qu'elles ne rejoindront plus que des publics de festivals où elles remporteront d'ailleurs des prix. Les fonctionnaires de l'art et les critiques n'ont pas toujours le beau rôle là-dedans : ils créent un vedettariat qui est bon pour le marché mais qui ne fait pas nécessairement comprendre et apprécier le théâtre comme *art*.

ROSE-MARIE ARBOUR

Les critiques d'art constituent-ils donc un *public à part*?

PAUL-A. FORTIER

Ils sont un outil, non un public. Ils sont un outil de marketing, parfois un outil de compréhension pour l'artiste en général. La seule chose que font les critiques est de parler d'eux-mêmes : ils parlent toujours de *leurs* réactions aux spectacles. Ils écrivent davantage sur eux-mêmes que sur le spectacle en question — ils ne s'en rendent pas compte... Je n'ai aucune pitié pour les critiques en danse, aucune sympathie...

LISE GAUVIN

J'ai une autre perception des critiques en littérature. Ce sont eux qui signalent l'existence d'un livre : ce sont eux les intermédiaires entre les auteurs et le

public. Sans eux, les livres ne deviendraient pas publics. Ils sont indispensables.

ROSE-MARIE ARBOUR

Malgré une mauvaise critique, le livre reste quand même sur les tablettes du libraire et il peut être acheté, alors qu'une pièce de théâtre tient l'affiche pendant un certain temps puis disparaît, et assez vite quand elle a été éreintée par un critique...

GUY VANASSE

Le concert fini, une bonne ou une mauvaise critique fera qu'on reviendra ou non l'année suivante.

ALAIN FOURNIER

Les critiques peuvent vider ou remplir une salle et un an après, c'est le dossier de presse (composé des opinions des critiques, bonnes ou mauvaises) qui permet ou pas de revenir sur la scène. Si on veut participer à des festivals ou aller à l'extérieur, les trois personnes qui en décident (jury des subventions) valent plus que le million cinq cent mille spectateurs qui remplissent les théâtres d'été. L'art est déterminé dans sa diffusion par ces trois personnes, non par le public.

ROSE-MARIE ARBOUR

Revenons à un autre public : votre premier public, celui qui un jour vous a permis d'avoir confiance en vous-mêmes. J'ai l'impression que pour beaucoup d'artistes, le premier public a pu être déterminant.

GUY VANASSE

Mon public a été ma famille, j'en avais une grosse, mon père était le vingt-troisième enfant...

ALAIN FOURNIER

Moi, au contraire, je participais à toutes les manifestations scolaires qui touchaient à une culture dont mes parents ne s'occupaient aucunement. C'est beaucoup plus tard que j'ai perçu la fausseté d'une telle séparation.

PAUL-A. FORTIER

J'ai des souvenirs de spectacles à grand déploiement, quand j'étais enfant de chœur. Je n'étais enfant de chœur que pour participer à ce théâtre fabuleux à l'église. Comme je vivais dans un petit village, c'était le lieu unique où il y avait une sorte de *théâtre* accessible, avant l'avènement de la télé. Être là, déguisé avec un costume voyant, de la fumée d'encensoir partout, la gestualité... Plus le show était gros — les Confirmations avec l'Évêque étaient remarquables — le mieux c'était. Une cérémonie d'ordination, c'était comme monter un opéra, monter du Wagner. Le seul endroit où je pouvais me donner en spectacle, c'était là. J'avais des petits rôles mais ça ne fait rien : c'était de la mise en scène et on répétait en plus ! Toute l'idée du *spectacle* était contenue là-dedans.

NICOLE JOLICOEUR

Mon premier public a été mes parents. Puis j'ai montré mon travail à mes pairs, ce qui m'a complètement paralysée. J'ai alors tout arrêté, pour leur absence de réponse, pour leur silence. S'ils avaient dit quelque chose au moins, j'aurais pu répondre...

CHANTAL DUPONT

Mon premier public, ce fut mes parents. Je participais à toutes sortes de concours pour les jeunes. Quand la Ville de Montréal organisait une exposition, j'y participais. J'ai dû être acceptée au moins une fois, ce qui m'a poussée à continuer.

LISE GAUVIN

Dans la mesure où le texte qui n'est pas publié n'existe pas comme texte, je peux dire que mon premier public a été la première fois où j'ai publié un petit texte dans une revue et que quelqu'un m'a dit : « J'ai lu ça et ça m'a intéressé ». Je ne peux pas dire que j'ai fait lire tellement de mes textes. On ne se fait pas lire à moins d'envisager une publication. C'est l'édition qui fait qu'on se fait d'abord lire et c'est celui qui accepte de te publier qui est ton premier public.

PAUL-A. FORTIER

Si je danse devant une caméra, c'est aussi terrifiant que s'il y avait un vrai public parce qu'il n'y a pas de réponse... Quand la télé vient pour prendre un « trente secondes » pour annoncer mon spectacle aux nouvelles, je donne tout ce que j'ai en trente secondes pour une caméra... C'est apeurant.

GUY VANASSE

Jeune, j'étais davantage un technicien, un acrobate de la musique ou de mon instrument. Je jouais plutôt de la flûte au travers de Mozart que Mozart au travers de la flûte. Plus je vieillis, plus ma sensibilité s'appuie sur une connaissance de mon art, plus je possède mon métier et plus je peux m'exprimer.

PAUL-A. FORTIER

J'ai un problème avec le vedettariat et avec l'image simplifiée que la critique donne d'un artiste ou de la réputation d'un artiste. La Place des Arts m'invite-t-elle pour faire un scandale ou pour produire un spectacle de danse intéressant ?

ROSE-MARIE ARBOUR

Vous voulez dire qu'on vous a mis en boîte, classé, que *Fortier* est équivalent de *scandale*, que c'est pour une marque de commerce que l'organisme vous sollicite ?

ALAIN FOURNIER

Le public a aussi droit à des mauvaises œuvres mais le marché n'en veut pas. Si on achète un livre qu'on n'aime pas, on en achète un autre et un autre parce qu'on a l'habitude d'acheter des livres. Mais si on va au théâtre et qu'on n'aime pas une pièce, on y retournera moins et puis, à la vidéo encore moins, puis en arts visuels, cela dépend du type de galerie qu'on fréquente.

NICOLE JOLICOEUR

C'est toujours la consommation à laquelle toute la société est finalement assujettie qui tend à dominer le rapport au public. Enfants, nous avons été habitué-e-s à ce que tel emballage recouvre telle sorte de gomme « balloune ». Nous avons été sensibilisé-e-s aux étiquettes comme premier barème pour évaluer les choses. Cela se retrouve à toutes sortes de niveaux, le plan intellectuel y compris, par la suite.

CONCLUSION

ROSE-MARIE ARBOUR

Les pratiques artistiques contemporaines n'ont-elles pas pour caractère premier de retourner et détourner les codes ? Le lien avec le public est d'autant plus fragile que la société de consommation puis d'information, va dans une direction tout à l'opposé...

GILLES PRONOVOST

Les publics de la culture

La voie la plus souvent empruntée pour traiter des publics de la culture est celle de la diversité des clientèles selon les catégories socio-démographiques usuelles ; bien que de nature essentiellement descriptive, il y a certes là une avenue intéressante pour l'analyse et la compréhension. Une autre voie est celle d'une étude plus fine des rapports sociaux, notamment en mettant en perspective les générations et les cohortes d'âges les unes avec les autres ; une troisième voie met en plus l'accent sur ce qu'il est advenu des rapports hommes-femmes à l'intérieur des pratiques culturelles. Enfin, une dernière voie est celle qui met l'accent sur la diversité des rapports à la culture. Tel est le plan que je suivrai.

S'agit-il bien de « clientèles » ?

La plupart des études culturelles évoquent une constante : l'univers de la culture est l'un des plus fortement stratifiés. L'étude que j'ai eu l'occasion de mener en 1990 sur les comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir est explicite : ainsi, même si la fréquentation des musées

est en hausse et que la composition socio-démographique des visiteurs s'est légèrement modifiée, le public des musées est composé aux deux tiers d'une population de scolarité collégiale ou universitaire. De même, le public lecteur de livres est nettement plus scolarisé que la moyenne, la clientèle du théâtre d'été se différencie de celle du théâtre en saison régulière, et ainsi de suite. Dans une étude antérieure sur les différences culturelles selon les régions, j'avais mentionné que des variables telles que le revenu, l'emploi et la scolarité représentaient des variables exerçant une très grande influence sur les pratiques, et que certaines activités étaient plus sensibles que d'autres à l'effet de telles variables. La stratification sociale reliée à la culture porte autant sur les genres et les contenus, les choix des établissements fréquentés que sur les motivations sous-jacentes à la pratique culturelle.

Il n'est pas d'étude qui ne mesure une telle différenciation profonde des activités culturelles selon l'axe socio-économique.

Un autre axe de stratification est lié à l'âge et est lui aussi bien documenté ; même si l'évolution récente des pratiques culturelles chez les personnes âgées a contribué à modifier le paysage culturel québécois, il n'en demeure pas moins que, règle générale, plus on vieillit, plus on se retire en quelque sorte de la participation culturelle ; le même phénomène s'observe de façon encore plus importante dans le cas des pratiques socio-éducatives et des pratiques sportives. Cependant, il y a là plus qu'un phénomène d'âge purement et simplement ; on peut distinguer, au minimum, des aspects tels que l'importance de la « culture jeune » dans les sociétés occidentales, les « décalages socioculturels » entre les générations causés par les différences de scolarité ou encore à cause des nouvelles technologies et de la place des médias dans la culture des nouvelles générations, une spécialisation implicite des pratiques culturelles selon les cycles de vie, la persistance d'un modèle de

vieillissement, sans doute d'ailleurs en train de changer. Je reviendrai plus loin sur ce phénomène.

Les études dites de clientèles poussent parfois très loin la fragmentation des publics de la culture : telle activité recrute une population de tel âge, avec tel revenu, dans tel quartier, avec telle brosse à dents... Telle autre activité rejoint en plus la strate des cyclistes amateurs, etc. D'autres analyses utilisent un vocabulaire qui a le mérite d'être sinon explicatif du moins fort évocateur : dans le cas des musées on parlera du nouveau venu, du visiteur périodique, des amateurs et des habitués ; dans le cas des bibliothèques, on parlera des conquis et des lecteurs occasionnels.

Mais au fond, par delà ces différences de degrés, en dépit des nécessaires nuances qu'il faut apporter selon les activités, les contextes et les situations, une trame sociologique fondamentale perdure : celle de la stratification sociale de la culture. Comment en serait-il autrement puisque les rapports à la culture ne font que refléter les rapports sociaux dans leur ensemble ?

Générations et cycles de vie

Dans l'enquête du ministère des Affaires culturelles de 1989, il est assez nettement ressorti que comparativement à une enquête semblable menée en 1983, on a assisté à un mouvement remarquable de diversification et d'intensification des pratiques culturelles de la population québécoise et que tout « retard culturel », sinon tout « décalage », a été maintenant comblé. En fait, les pratiques culturelles des francophones du Québec témoignent d'un niveau de participation qui n'a rien à envier à ce qui est observable dans la plupart des pays occidentaux. Nous sommes 10 % de plus que les Français à fréquenter les musées, la différence de fréquentation du cinéma est du même ordre, nous lisons même davan-

tage qu'eux les journaux quotidiens, autant de livres mais moins de magazines.

En analysant plus en détail, sur une période d'une décennie, quelques données comparables, et surtout en s'attardant non pas aux différences d'âges mais de cohortes, on peut constater que le mouvement d'intensification et de diversification de la participation culturelle auquel j'ai fait référence est en grande partie causé par l'effet des cohortes des 35 ans et plus de la fin de la décennie de 1970 pour ce qui est de *la fréquentation des établissements culturels*, et des catégories plus âgées pour ce qui est *des habitudes de lecture*. À titre d'exemple, seules les personnes âgées de 45 ans et plus en 1979 ont accru sur une décennie leur taux de lecture de livres, alors que toutes les autres cohortes, au contraire, le diminuaient ; si les Québécois ont l'air de lire davantage, c'est parce que plus de personnes actuellement âgées de 55 ans et plus ont fait s'accroître la moyenne nationale...

Cela ne signifie pas pour autant que ces catégories d'âges ont nécessairement des taux plus élevés de participation les unes par rapport aux autres, mais bien que, sur une décennie — essentiellement celle de 1980 — elles ont davantage accru l'intensité de leurs pratiques culturelles. L'une des conséquences majeures de cette évolution des pratiques culturelles des cohortes d'âge moyen et plus âgées est que l'infléchissement bien connu des taux de participation selon l'âge — l'une des constantes des études de participation culturelle — est maintenant reporté vers des âges supérieurs. Par exemple, dans le cas de la fréquentation des musées, alors qu'en 1979 la chute des taux s'amorçait dès 35 ans, elle est maintenant reportée à 45 ans. Plus encore, alors qu'en 1979 la fréquentation générale des établissements culturels connaissait sa plus forte pointe entre 25 et 34 ans pour décliner régulièrement par la suite, on observe, une décennie plus tard, que le mouvement est pratiquement inversé, que les 25-34 ans *diminuent* leur

participation et que les âges moyens *manifestent un plus fort taux de participation* que les jeunes ! En conséquence, la fréquentation des établissements culturels, en baisse moyenne de près de 14 % sur une décennie, est majoritairement imputable à la baisse des taux chez les « jeunes » de moins de 34 ans, que l'activité culturelle plus intense des catégories plus âgées n'a pas suffi à compenser.

Il en est de même d'ailleurs de l'assistance à des spectacles, en forte baisse depuis une décennie et ce, en grande partie à cause de la chute de l'assistance aux spectacles dits populaires. Or, malgré que la cohorte de 45-54 ans ait en une décennie diminué du tiers sa présence à des spectacles, elle n'en garde pas moins maintenant un taux de participation à ce point élevé par rapport aux autres catégories d'âge que la chute des taux selon l'âge est maintenant reportée pratiquement à l'âge de la retraite ! Ce sont d'ailleurs les personnes de 55 ans et plus qui constituent le seul groupe d'âge à avoir accru son assistance aux spectacles par rapport à 1979.

En fait, j'ai déjà eu l'occasion de souligner que la « révolution culturelle » qu'a connue le Québec depuis quelques décennies est en large partie imputable à la génération des nouveaux-nés de l'après-guerre, cette classe d'âge médiane, qui approchait la trentaine au début des années 70 et qui est maintenant dans la quarantaine : fortement scolarisée, économiquement à l'aise, culturellement active. Appelons-la, comme Veblen nous l'inspire, « la classe des parvenus ». C'est à cette génération que l'on doit en large partie le mouvement d'intensification et de diversification des pratiques culturelles que j'ai pu retracer à partir des enquêtes déjà citées. Il va sans dire qu'une telle cohorte a bénéficié d'un « effet de période » tout à fait favorable que ne connaîtront pas les cohortes ultérieures, particulièrement celle de ceux qui sont nés dans la décennie de 1960, les jeunes d'aujourd'hui. La génération de l'après-guerre n'était ni plus intelligente ni meilleure que les

précédentes ou que celles des jeunes d'aujourd'hui : elle a tout simplement bénéficié d'une des conjonctures les plus favorables qu'ait connue le Québec.

Tel que le laissent entendre les paragraphes précédents, les grands bénéficiaires de la culture moderne sont d'une part les « parvenus » de 45 ans, et d'autre part les « nouveaux retraités ». Comme nous l'avons également souligné, le fléchissement marqué des pratiques culturelles selon l'âge s'est considérablement atténué en une décennie. Ainsi, les personnes de 55 ans et plus maintiennent des taux relativement égaux ou supérieurs à la moyenne pour la fréquentation des musées et des établissement culturels, les habitudes de lecture, la visite des salons du livre, l'assistance à des concerts de musique classique (taux deux fois plus élevé que la moyenne en ce dernier cas) ! Par contre elles sont considérablement sous la moyenne pour le cinéma, l'assistance à des spectacles et la fréquentation des librairies.

On peut en conclure qu'en une décennie les personnes âgées ont considérablement comblé le « retard » qu'elles manifestaient antérieurement dans leurs pratiques culturelles, par rapport aux autres catégories d'âges. Il est indéniable que les écarts entre les différentes tranches d'âges se sont rétrécis et sont moins marqués. La nouvelle génération de personnes âgées participe à sa manière à l'intensification et à la diversification des pratiques observables au Québec. En certains domaines, tout particulièrement celui des habitudes de lecture, elle mène la marche.

La division sexuelle de la culture

À première vue, c'est surtout dans leurs habitudes de lecture que les femmes ont maintenu depuis une décennie des taux de participation plus élevés que les hommes, notamment pour la lecture de livres. Les hommes ont effectué un « rattrapage » important

pour ce qui est de la lecture de magazines. Par ailleurs les femmes ont continué de présenter des taux inférieurs (les différences se sont même accrues dans certains cas) pour ce qui est de la fréquentation des établissements culturels en général, et notamment des musées ; dans le cas des seuls musées d'art, les femmes avaient accru leur fréquentation entre 1979 et 1983 au point de dépasser le taux des hommes, mais depuis cinq années il est indéniable que les hommes affichent des taux de fréquentation qui ne cessent de se distancier de ceux des femmes.

Nous ne disposons pas de données suffisantes pour le prouver, mais tout semble indiquer que le champ des activités culturelles « classiques » (musées, théâtre, concerts) n'est pratiquement plus stratifié selon l'axe masculin-féminin essentiellement de par une intensification des pratiques culturelles des hommes plus marquée que celle des femmes.

Il en va tout autrement dans d'autres champs culturels. Ainsi, en 1989, dans les cours d'art, une différence de 36 points séparait les hommes des femmes, au profit des femmes, alors que, dans le cas de la pratique d'un instrument de musique, par exemple, les différences ne sont pas significatives.

Des différences importantes peuvent également être observées entre les hommes et les femmes sur le plan des habitudes de lecture ; dans l'enquête de 1989 du ministère des Affaires culturelles, entre 3 et 4 % de plus de femmes que d'hommes fréquentent les bibliothèques et les librairies, et elles sont 22 % plus nombreuses à lire des livres mais près de 5 % moins nombreuses à lire des journaux. Or les hommes lisent davantage des ouvrages scientifiques, des ouvrages sur l'histoire, l'informatique, l'électronique et la vidéo, ainsi que des bandes dessinées, alors que les femmes lisent comparativement davantage de romans, de biographies, et de livres de psychologie.

Pour ce qui est des revues et des magazines, davantage de femmes orientent nettement leur préférence vers des magazines de type « mode » et « cuisine » (cinq fois plus que chez les hommes), alors que les hommes lisent davantage de magazines de sport, de commerce, de science et de techniques. La seule énumération des catégories d'ouvrages témoigne des profonds stéréotypes qui perdurent en matière d'habitudes de lecture.

En d'autres termes, la « révolution culturelle » du Québec, à laquelle j'ai eu l'occasion de faire allusion, et qui a été en grande partie le fait de la cohorte des 30-40 ans de la décennie de 1970, a été également marquée chez cette cohorte par une diminution significative des stéréotypes masculins et féminins en matière de culture, essentiellement de par une plus forte participation masculine à la culture « classique », sans toutefois que ne diminuent vraiment les profonds stéréotypes en matière d'habitudes de lecture. Mais tel n'a sans doute pas été le cas de la génération *actuelle* des retraités ; en effet, les rapports hommes-femmes demeurent ceux qu'ils ont été pour les générations précédentes de retraités. Et tel est encore moins le cas chez les jeunes d'aujourd'hui, cette fois en partie à cause du déclin de la participation culturelle des garçons ; une lecture sommaire des résultats d'enquêtes antérieures me porte à conclure que chez les plus jeunes (15-17 ans), à l'exception de la fréquentation des musées et la lecture des journaux, les garçons ont connu, entre 1983 et 1989, un « déclin culturel » très prononcé par rapport aux femmes du même âge.

Un autre axe de différenciation des pratiques culturelles est ainsi celui des univers masculin et féminin. Cette fois, les différences observées portent sur les niveaux et l'intensité de la pratique, les genres et les contenus, le tout modulé selon les rapports entre les générations. Un tel phénomène est manifeste dans les pratiques reliées aux habitudes de lecture et aux médias, de même que dans certains secteurs d'activi-

tés culturelles, et ce, de manière déjà très marquée chez les jeunes. On ne saurait sous-estimer l'importance des pratiques culturelles dans la *socialisation* aux stéréotypes masculins et féminins, dans l'apprentissage des univers masculin et féminin de comportements. La division sexuelle des intérêts et des pratiques prend souvent sa source dans la consommation des médias, dans les habitudes de lecture, dans la forte partition des loisirs culturels entre les hommes et les femmes. Autant des efforts importants ont été faits en matière de non-discrimination au travail et à l'école, autant il ne faudrait pas sous-estimer l'ampleur de la division sexuelle de la culture, calque de la division traditionnelle des rôles familiaux.

Les rapports à la culture

Stratification sociale, rapports entre les générations, évolution des rapports hommes-femmes n'épuisent pas, tant s'en faut, les rapports aux pratiques culturelles.

On peut observer également un autre processus de structuration des comportements culturels, processus qui n'est d'ailleurs pas propre à la culture, mais bien à l'ensemble de l'action sociale. Pour décrire un tel phénomène, j'utilise parfois les notions de « champs » et de « cumuls ». Par « champs » j'entends la constitution de constellations de pratiques culturelles : les amateurs de musées sont également, davantage que la moyenne, des amateurs de théâtre, etc. Plus encore, la formation de ce que l'on a aussi désigné comme des intérêts culturels ne constitue surtout pas des agglomérats informes ou fortuits, car l'on observe des relations très fortes non seulement entre diverses activités culturelles, par exemple, mais également entre divers champs de pratiques sociales : les adeptes de la « mise en forme » physique sont aussi plus souvent qu'à leur tour des prati-

ciens d'un instrument de musique, les amateurs de golf aiment bien le théâtre...

Pour ce qui est des « cumuls », ceux-ci réfèrent au fait que la stratification sociale est aussi reliée à la variété et à l'intensité des pratiques culturelles. Il est facile de démontrer que la variété d'activités culturelles qui sont pratiquées est directement liée à la scolarité et au revenu. Certains, généralement ceux qui ont de longues heures de travail, trouvent le moyen de « faire » plus de choses que les autres dans les vingt-quatre heures de la journée. Diverses enquêtes ont révélé que le « manque d'intérêt », ou encore « le manque de temps », représentaient des facteurs importants limitant l'assistance à des spectacles ou la fréquentation d'établissements culturels. Or, l'enquête du ministère des Affaires culturelles de 1989 démontre que parmi la population qui souhaite assister à plus de spectacles, le manque de temps est mentionné par 55 % d'entre eux, le prix des billets par 29 %, le coût des « sorties » par 16 %, l'éloignement des salles par 12 %. Les autres raisons mentionnées sont le fait de moins de 5 % à 6 % des répondants. Ceux qui ne souhaitent pas aller plus souvent à des spectacles invoquent des raisons tout à fait différentes : d'abord très nettement le « manque d'intérêt », ensuite le manque de temps mais dans des proportions beaucoup moindres que le public des spectacles, enfin le fait qu'ils vont déjà voir ce qui les intéresse, sorte de désintérêt à rebours.

De plus, ceux qui assistent déjà à des spectacles souhaitent davantage accroître leur participation que ceux qui n'y assistent pas et ce, de manière significative ; le fait de ne pas assister à tel ou tel genre de spectacle réduit de façon importante l'ouverture à la participation culturelle en général — c'est le « manque d'intérêt » — et le fait d'assister à tel ou tel genre de spectacle a un effet certain sur l'élargissement de la participation culturelle. Les vrais obstacles à cette dernière, ce sont les barrières culturelles et socio-

économiques. Règle générale, la densité de l'univers culturel de chacun témoigne de ses attributs sociaux.

Les publics de la culture sont aussi diversifiés que la culture elle-même. Pour être plus précis, il aurait aussi fallu parler non seulement des divers publics mais aussi des diverses cultures, puisqu'un monde sépare certains musées, un gouffre, divers types de pièces de théâtre, un fossé, différents lecteurs. De plus, je n'ai pu traiter d'un autre phénomène sous-jacent à la participation culturelle : celui de la diversité des motivations et des significations rattachées à cette participation : ainsi, il est évident que les jeunes n'écoutent pas la même musique, non plus de la même manière et pour les mêmes raisons que les passionnés de musique classique, même si les uns prétendent que leurs motifs sont plus nobles... Ou encore, le plaisir rattaché en milieux populaires à l'écoute de la musique populaire témoigne d'une sociabilité fort différente de celle observable au concert. Il y a aussi une stratification sociale des émotions et des significations.

Par ailleurs, l'intensification de la vie culturelle observable dans la dernière décennie s'est traduite par une très faible diminution de la stratification sociale traditionnelle en matière de culture, et par bien peu de modifications des rapports hommes-femmes en ce domaine. Les débats sur la « culture de masse », la « qualité » de la culture, les soi-disant rapports négatifs entre quantité et qualité escamotent des processus beaucoup plus fondamentaux, qui sont ceux de notre vie en société : ce sont ceux-là mêmes qui participent intensément à la vie culturelle qui en définissent les normes.

Bibliographie

BAILLARGEON, Jean-Paul, (sous la direction de), *Les Pratiques culturelles des Québécois : une autre image de nous-mêmes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 394 p.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, 251 p.

DELUDE-CLIFT, Camille, *Le Comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir*, CROP, 1979, 86 p., annexe.

DELUDE, Camille, *Le Comportement des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir au temps 2*, Montréal, CROP, 1983, 169 p., annexe.

DONNAT, Olivier et COGNEAU, Denis, *Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte/La documentation française, 1990, 285 p.

GARON, Rosaire, « Les pratiques de loisir au Québec et leur évolution », in *Le Québec statistique*, Québec, Les Publications officielles du Québec, 1989, pp. 171-187.

PRONOVOST, Gilles, *Les Comportements des Québécois en matière d'activités culturelles de loisir/1989*, Québec, Les Publications du Québec, 1990, 94 p.

THIERRY HORGUELIN

Circuits fermés

On peut dater de l'après-guerre le phénomène de la fracture au sein du cinéma et la constitution de deux publics cinéphiles qui allaient conduire à l'émiettement d'aujourd'hui. Jusqu'aux années 45-50, les choses sont encore assez simples : globalement, le cinéma est un art majoritairement populaire qu'après l'avoir stigmatisé (ce « divertissement d'ilote », selon le mot fameux et malheureux de Georges Duhamel) ne boude plus l'intellectuel ; un art qui réconcilie tous les publics. Tout le monde aime Chaplin (ou à tout le moins, personne ne songerait à le taxer de cinéaste pour cinéphiles !). Tout le monde peut trouver son compte dans un western d'Howard Hawks, une comédie musicale de Vincente Minnelli, ou *Les Enfants du paradis* de Carné-Prévert. (Mais il y a bien sûr, dès cette époque, des cinéastes — Stroheim — et des films maudits : *La Grande Illusion* de Renoir, film réconciliateur, est un succès ; *La Règle du jeu*, chef-d'œuvre incompris du même Renoir, fait scandale.)

Après la Deuxième Guerre mondiale, on peut observer une série de phénomènes convergents dont nous vivons encore aujourd'hui les conséquences.

D'une part, le cinéma découvre qu'il n'a plus seulement un passé, mais une histoire. C'est, avec le coup d'éclat de *Citizen Kane*, d'Orson Welles (1940, sorti en France en 1944), le début de ce qu'on a appelé le cinéma moderne, c'est-à-dire conscient de lui-même. Parallèlement, on assiste à la naissance d'une critique sérieuse qui s'exprime dans des revues spécialisées. De ces revues sortira, à la fin des années 50, la première génération de cinéastes consciemment cinéphiles (en France, la Nouvelle Vague : Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette, Rohmer ; en Italie : Bertolucci ; au Japon : Oshima, etc.).

D'autre part, côté public, que se passe-t-il ? Deux choses. La télévision commence à gruger, lentement mais sûrement, la fréquentation des salles de cinéma. Ensuite, c'est le développement, en France et bientôt au Québec, des ciné-clubs, qui joueront un rôle capital dans la formation d'un public averti, curieux, difficile. Les animateurs de ces ciné-clubs sont motivés par une pédagogie idéaliste, suivant laquelle on forme un meilleur public, qui à son tour exigera de meilleurs films. Avec pour conséquence le divorce, de mieux en mieux prononcé, entre deux cultures et deux publics, évoluant parallèlement chacun pour soi. C'est cette double évolution, aux détours parfois inattendus, qu'on retracera à présent jusqu'à nos jours.

Il était fatal qu'en devenant « moderne » ou « adulte », le cinéma cesse de déplacer les foules : même les derniers Chaplin, par exemple (*Un roi à New York* et *La Comtesse de Hong Kong*), furent incompris en leur temps. Mais ce que n'avaient pas prévu les animateurs de ciné-clubs, c'est que leur public, restreint certes mais « concerné », évoluerait comme n'importe quel public, et qu'il se diviserait à son tour en deux : une petite partie continuerait à jouer son rôle d'éclaireur en tenant le pari d'une cinéphilie aventureuse et risquée ; l'autre se voudrait cinéphile, certes, mais à condition de ne pas être trop dépaysée ou bousculée dans son confort. Elle de-

manderait bien sûr des films intelligents, mais qui flatteraient d'abord son sentiment d'« être dans le coup » et de participer au consensus du goût éclairé : c'est, en gros, le public de Woody Allen ou de Jim Jarmush. D'un côté, en somme, le goût tenace du voyage, et de l'autre, le tourisme culturel. Cette scission a correspondu au moment où le « cinéma d'auteur » s'est pratiquement constitué en genre à part entière, avec ses tics, ses poncifs et ses lieux communs. Au même moment, sur fond de désertification croissante des salles de cinéma, on assistait à la montée du phénomène des festivals, où ces films allaient trouver un débouché naturel. Or, les festivals ne sont rien d'autre que la version moderne des ciné-clubs, à cette différence près qu'on y consomme en dix jours ce qu'un public de ciné-club assimilait en un an. Le festival comme événement culturel est contemporain du boom des « loisirs » et d'une époque où la consommation de la culture devient un type de consommation parmi d'autres. Le public s'y presse toujours plus nombreux pour consommer des films qu'il n'irait jamais voir s'ils étaient distribués dans le circuit normal de l'exploitation.

Pendant ce temps, il arrivait au cinéma grand public une aventure non moins paradoxale. Le XX^{e} siècle a vu la culture populaire se dégrader progressivement en culture de masse, et le cinéma, sur ce point, a vite rattrapé son temps. L'Hollywood d'aujourd'hui, propriété de vastes conglomérats pour lesquels le film n'est qu'un type de produit parmi d'autres, n'a plus rien à voir avec l'Hollywood d'hier. Un David Selznick (producteur d'*Autant en emporte le vent*) était encore animé par une idée cohérente du cinéma. Pour un Joel Silver (producteur des *Die Hard* et autres *Lethal Weapon*), seules comptent la performance et l'efficacité de ses machineries lourdes. Celles-ci coûtent de plus en plus cher (60 millions pour *Total Recall* l'an dernier, 100 millions pour *Terminator 2* cette année !) et le gigantisme même de ces budgets peut servir d'argument de vente (« Allez voir le film le plus cher de l'été »). Ces productions

doivent donc sortir dans un nombre toujours croissant de salles pour être amorties le plus rapidement possible et finir de plus en plus vite leur carrière sur les rayons des vidéo-clubs. Ce seront éventuellement des « locomotives » prétextes à commercialisation de « produits dérivés » (voir l'avalanche de gadgets qui accompagnèrent la sortie de *Batman* et de *Dick Tracy*) qui dans certains cas rapportent davantage que les recettes du film en salles. Le résultat est que les cinéastes qui, aujourd'hui, travaillent la culture populaire comme matière (Fellini et le cirque ; Clint Eastwood et la musique américaine dans ses films personnels : la *country* dans *Honky-Tonk Man*, le jazz dans *Bird*) sont boudés par le grand public et n'intéressent paradoxalement qu'un public d'« élite » !

Nous voici donc avec d'un côté le film (entendre le produit film), lancé comme une savonnette à grand tapage médiatique et rentabilité immédiate. Et de l'autre, le cinéma, le film dit cinéphile, du festival aux lieux du culte (art et essai, cinémathèques). D'un côté la consommation fast-food et de l'autre la célébration ritualisée qui tient à la fois de la visite d'exposition et du pèlerinage culturel.

Pourtant, ces univers parallèles ont un point en commun : dans l'un comme dans l'autre cas, la mise en marché du cinéma est désormais inséparable de la nécessité de créer un événement éminemment médiatisable. Il importe peu que cet événement soit étiqueté « festival », « réédition d'un classique » (*Lawrence of Arabia*, *Spartacus*) ou « opération culturelle de prestige » (ainsi la présentation en grandes pompes de classiques du cinéma muet à la Place des Arts, devant un parterre qui va moins voir un film qu'il se regarde en train d'aller au cinéma, en train de participer à un événement et de communier à une messe médiatique). Ni qu'il soit ciblé « branché-jeune » (*Le Grand Bleu* et *Nikita*, de Luc Besson), « public familial » (*La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*), « film d'adolescent » (tous les films américains d'été) ou « petit film d'auteur ».

Dans tous les cas, le cinéma paie son tribut à l'individualisme de masse contemporain, cette curieuse gymnastique par laquelle chacun se coule dans un moule conforme (le fameux « consensus », mot fétiche de ce temps) tout en y « affichant sa différence », comme on dit, par un look ou un emblème — paradoxe du : « Faites comme tout le monde : singularisez-vous. »

Ajoutons que c'est au moment où le cinéma entre de plain-pied dans nos mythologies contemporaines (et qu'il est recyclé comme tel par la pub et le clip) qu'il devient minoritaire dans le monde des images et de leur consommation. De même, c'est au moment où tout le monde communie dans une nostalgie un peu suspecte pour les salles obscures que leur fréquentation est à son plus bas et qu'elles ne sont plus qu'un débouché parmi d'autres (télévision, chaînes payantes, vidéo-clubs, en attendant la télé à la carte) des films. En 1987, sur les dix-sept films par mois que les Québécois ont regardé en moyenne, douze ont été vus à la télé, deux et demi (ô statistiques !) à la télé payante, deux sur vidéo-cassettes, ce qui laisse l'équivalent d'un demi-film visionné en salles [1].

C'est de surcroît un petit public très assidu qui fait vivre les salles, public jeune (les 15-24 ans consomment 53,5 % des films présentés en salles), urbain et scolarisé. Le public moyen, lui, ne se déplace plus qu'une ou deux fois par année pour aller voir un film en salle. La sortie au cinéma devient une circonstance exceptionnelle, qui demande en conséquence des films plus grands que nature : plus de spectacle, plus d'effets spéciaux, ou une plus-value « culturelle » (*Cyrano*), suivant la logique de l'événement qu'on évoquait plus haut. En un sens, on comprend parfaitement ce public de ne plus vouloir se déplacer pour voir sur un écran timbre-poste des films qui sont déjà (en termes de contenu et d'esthétique) de la télé.

1/ D'après une enquête de la firme Jean Jolicoeur et Associés, dont les chiffres ont été publiés dans *La Presse* du 6 avril 1991.

Bientôt, il n'y aura plus de différence entre nos salons où l'on réunira quelques amis devant un écran haute-définition, pour visionner un film loué en cassette ou commandé « à la carte », et les salles minuscules des complexes multi-salles du centre-ville, aux écrans ridiculement petits et aux conditions de projection souvent déplorables.

Les conséquences de cette atomisation du public et de cette redistribution des cartes de l'exploitation des films se font déjà sentir. Au Québec, la sortie en salles de films européens à petit public dépend presque obligatoirement d'un pré-achat par une chaîne de télévision. Par ailleurs, de plus en plus nombreux sont les films qui sortent directement en vidéocassettes ou ne connaissent qu'une brève sortie symbolique avant de finir sur les rayons des vidéo-clubs.

À terme, on peut prévoir la disparition des écrans du cinéma commercial moyen, qui sera directement absorbé par la télévision, la câblo-distribution payante et les vidéo-clubs. Encore convient-il de nuancer cette affirmation : l'artillerie lourde américaine commence à montrer des signes d'essoufflement, et les goûts du grand public restent heureusement toujours aussi imprévisibles : qui aurait pu deviner, l'an dernier aux États-Unis, que *Ghost* et *Pretty Woman* arriveraient en tête du box-office d'été devant *Dick Tracy* et *Total Recall*, ou que *Home Alone* triompherait à Noël ? Notons tout de même, à titre de tendance, l'affaissement de l'exploitation par le centre (le cinéma familial du samedi soir, dont la télé a pris le relais), qui ne laissera debout, à côté des festivals, que de très grandes salles comme l'Impérial à Montréal (où l'on ira voir les films événements, *Batman*, *Cyrano* aussi bien que *Le Grand Bleu*) et de très petites (pour les derniers mordus des petits films européens).

Il y a tout lieu de s'inquiéter du moment où chacun de ces petits publics ne consommera plus en circuit fermé que des produits qui lui ressemblent déjà,

moins pour *découvrir* (et se découvrir à travers eux) que pour *vérifier* (qu'il est bien conforme à son image de marque). Car on ne se fait une culture (au sens large) qu'en sortant de soi-même, en s'appropriant quelque chose qui ne nous appartient pas. Mais plus un produit culturel est ciblé, plus un public se reconnaît d'emblée dans un film (que celui-ci soit étiqueté « populaire » ou « intello », « néo » ou « rétro ») et se reconnaît ciblé par lui, et plus cette culture tourne en rond dans l'espace du même.

LISE LAMARCHE

Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public

Avertissement léger

Le public lecteur de *Possibles* trouvera dans les pages qui suivent des remarques diverses sur les publics de « l'art urbain » (ainsi nommé d'entrée de jeu pour éviter d'écrire une fois encore art public). La langue française oblige parfois à préférer l'élégance à la rigueur méthodique. Que la sémiologie se plaigne à qui de droit et qu'elle s'embourbe dans ses scalogrammes et autres instruments de mesure pointus...

Cependant mon objet n'est pas léger. Suivre au fil des jours et des lectures tout ce qui se fait sur l'art public s'avère une tâche impossible, de même que la prise en compte des recherches sur le public en art. Saisie de terreur face à l'amoncellement des données, mais d'une bonne humeur estivale au moment de rédiger ce texte, l'auteure a décidé de butiner en ville — les fleurs de macadam, vous connaissez ? — et de réfléchir tout haut à partir de la figure imposée par la revue pour ce numéro consacré au public.

Il sera donc question des publics, de certaines œuvres, de quelques textes, de la rumeur, et une fois de plus du flânage (le Larousse et quelques bons auteurs préfèrent écrire *la flâne*, mais qui plus court, plus sec ne donne plus l'impression que l'on se traîne les pieds. Dommage, beau dommage pour qui veut parler d'art urbain et de déambulation dans la ville comme dans les textes). Butinons donc et que chacun y trouve son miel.

La collection de papillons

Jadis, au temps de la propagation structuraliste, les hérauts des *logies* d'alors se gaussaient des fabricants de typologies en comparant leurs travaux à des collections de papillons. L'on devait entendre, je crois, qu'il y avait du ridicule dans la mise à plat de tout ce qu'un observateur social pouvait « épingler » dans ses carnets, que ce soit des plantes, des généalogies, des manières diverses de faire cuire les œufs et autres faits culturellement significatifs.

Entre le structuralisme et le post-modernisme, un vent borgésien a soufflé ravivé par Michel Foucault dans la préface de *Les Mots et les Choses* : nous apprenions comment diviser les animaux en une taxonomie débridée. La « proposition » de Borges nous paraît avoir conservé toute sa valeur heuristique pour rendre compte de la diversité de l'art public. Ainsi les œuvres publiques se diviseraient en : a) sculptures commandées et payées par un des trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial, municipal), b) murales ou tapisseries ou murs-écrans en céramique, c) rejetées par la critique, d) acceptées par le public-payeur-de-taxes, e) ni c ni d, f) durables ou temporaires, g) monuments figuratifs à la gloire de Louis Cyr ou de Félix Leclerc, h) monuments abstraits en l'honneur de René Lévesque, i) montréalaises, new-yorkaises et périphériques, j) monnaies d'échange culturel entre Paris et le Québec (je vous donne un Daudelin pour Saint-Germain-des-

Prés, vous me filez un Raynaud pour Québec et un Debré pour la rue Sherbrooke), k) casse-tête pour les ingénieurs des villes dont l'intérêt pour l'art actuel est bien connu, l) ce dont on parle pendant quelques jours, m) ce que l'on ne voit plus après quelques jours, n) « qui de loin semblent des mouches ».

Ces musées qui furent des *no man's land*

L'importance quantitative (en nombre et en argent) des œuvres publiques a produit un curieux effet sur la réception de l'art contemporain : puisque tout citoyen est autorisé à discuter des décisions prises par l'État pour et par son bien et celui de l'ensemble de la population, ce tout citoyen est devenu critique d'art et l'on sait bien que contrairement à l'adage, « des goûts et des couleurs, on ne cesse de discuter ». La compétence s'acquiert en payant des taxes, ce qui on en conviendra démocratise presque complètement la fonction de critique d'art. Seuls les enfants et les itinérants n'auraient pas voix au chapitre.

Devenu critique d'art patenté (en achetant en quelque sorte une sinécure selon un modèle romain bien connu), le citoyen exerce sa nouvelle fonction au musée. Sachant maintenant qu'il peut dire à haute voix qu'il n'aime pas (ce qui est l'une des tâches convenues de la critique) et ne résistant pas au plaisir de s'entendre, le citoyen-critique va au musée. Qui aurait songé, avant l'importance accordée à l'art public, à s'en prendre à une toile de Barnett Newman ou à une œuvre de Jana Sterbak ? L'œuvre d'art a perdu son refuge muséal, l'œuvre d'art exposée au musée est enfin devenue art public.

Un public vert

— Qu'est-ce qu'une place publique urbaine ?

— C'est un espace ouvert, de dimension variable, où poussent du gazon, des fleurs et des arbres.

— Quel est le « mobilier urbain » adéquat à une place publique ?

— Des bancs (publics, faut-il le dire ?) sur lesquels on peut s'asseoir, un système d'éclairage sécuritaire, des poubelles convenables. Tout cela « désigné » par des experts anonymes et vendu par des firmes responsables dont il ne vient à l'idée de personne d'examiner les contrats de service et les modalités d'attribution de ces contrats.

— Peut-il y avoir des œuvres sur une place publique urbaine ?

— Oui, si un comité responsable prend les choses en main. Oui, à condition que les artistes choisis, en plus d'être touchés de l'honneur qu'on leur fait, se conforment aux critères esthétiques en cours dans les divers comités et chez tous les usagers de la dite place.

— Pourquoi dites-vous « public vert » ?

— Parce que la nécessité (naturelle ?) qu'une place en ville soit un oasis d'oxygène (et le vert est sa couleur) semble faire l'unanimité et que les critères d'appréciation de l'art contemporain sont un peu verts lorsqu'ils sont définis par la couleur de nos taxes et par celles de nos goûts spontanés.

— D'où tenez-vous vos informations ?

— De l'air du temps, bien sûr, et d'une lecture flottante des réactions de la presse (de *La Presse*, aussi) au *Félix-Leclerc* de Robert Langevin au parc Lafontaine et aux *Leçons singulières* de Michel Goulet à la Place Roy et bientôt au parc Lafontaine.

— Nommez une place publique urbaine réussie, selon les critères définis plus haut ?

— Le carré Saint-Louis : bancs publics, éclairage adéquat, pelouse, arbres, sculptures. Tout y est.

— Mais les riverains sont mécontents ! L'espace public a été « territorialisé » par des propriétaires de *ghetto-blasters*, des *pushers*, des *drop-out*.

— On ne peut plaire à tous les usagers. Élitiste, va !

In vivo, in situ

L'art public commence à la maison, plus précisément à l'atelier. Dans le secret de l'atelier, disait-on jadis. Une abondante littérature mythifiante aura contribué à établir l'artiste comme démiurge et comme grand solitaire : cette image sociale fabriquée depuis la période romantique a toujours cours malgré les attaques répétées de quelques sociologues (quelques, car la plupart des sociologues qui s'intéressent occasionnellement à l'art me paraissent s'en tenir au mythe, bien utile quand il s'agit de déconstruire...), de certains critiques et d'artistes d'allégeances diverses (Marcel Duchamp et cie, les tenants du *process art* de la fin des années 60 à New York, Buren, Haacke, Warhol, etc). Si les coups d'épée (ou de plume...) donnés à l'image de l'artiste en solitaire n'ont pas réussi à briser le mythe, les effets des procédures d'art public contribuent, croyons-nous, à la renforcer encore plus.

La soumission oblige le secret. Entendons bien soumission comme projet à présenter à des instances décisionnelles et subventionnaires... Dès la publication d'une demande d'art public, dans les journaux ou par sollicitation directe, chacun se réfugie dans un silence stratégique : qui a-t-on demandé ? qui participe au concours ? X en sera-t-il encore ? Ce premier moment de flottement est un temps fort de la rumeur, de la spéculation comme on dit. (Et je suis bien prête

cette fois à ce qu'on entende le mot dans sa polysémie). Quelques initiés auront des vues partielles, plus ou moins panoramiques selon leur intégration au champ artistique.

L'atelier, dès lors, sera ouvert avec parcimonie. La crainte du vol industriel ne sévit pas que dans les laboratoires de la NASA. Et c'est bien dans le secret de l'atelier que se réalisent les premières esquisses et la maquette finale. Le retour aux équipes, à ce que l'on nommait autrefois justement les ateliers, ne change pas grand chose à l'affaire car les collaborateurs sont tenus, eux aussi, au silence. Il en va de leur intérêt.

Public restreint, me dira-t-on, que celui constitué par quelques proches. Il serait néanmoins intéressant que ce moment de silence public soit analysé : qui constitue réellement ce premier public ; quel est le poids de la rétroaction des proches sur la fabrication du projet (n'oublions pas que chacun a son opinion sur ce que devrait être une sculpture publique) ; quel sera l'apport des initiés au moment de la sortie de l'œuvre, de sa « dissémination » dans la ville, et toute autre question dont nous faisons aujourd'hui l'économie, reportant à plus tard ce travail ou semant l'idée chez quelque étudiant en panne de sujet de mémoire. Cela existe... comme la feuille blanche du poète ou le vide devant la maquette à faire.

Les comités de salut public

Les œuvres d'art public au Québec relèvent de la commande publique, et jamais, officiellement du moins, de ce qu'en France l'on appelle « la grande commande » par laquelle le Prince ou quelque ministre (quand ce n'est pas Dieu ainsi que *Libération* surnomme François Mitterrand) demande directement à un artiste de réaliser une œuvre : ainsi des *Deux plateaux* de Daniel Buren pour le Palais-Royal. Au Québec, nous préférons le comité de bonne com-

position dont l'idéal-type serait le suivant : un président (avec ou sans droit de vote), un secrétaire, l'architecte du lieu (immeuble ou place), le propriétaire ou son représentant, un représentant des usagers du lieu, quelques critiques et/ou historiens de l'art. Un public de seconde main si l'on tient compte du premier public d'initiés qui aurait visité l'atelier. Un des publics de l'œuvre, mais qui aurait son mot à dire dans sa production : sans l'aval d'un comité, pas d'œuvre publique ou cette œuvre mais pas celles-là.

Tout en vous rappelant que vous êtes public lecteur de notes échevelées, je lance en l'air et à votre bonne attention deux citations suivies de quelques questions. Ce qui devrait suffire à votre besoin d'interactivité pour la semaine ou jusqu'au prochain numéro de *Possibles*.

A. « Public art is subject to changes in taste and fashion just like gallery art. But these changes occur more slowly, as the bureaucratic and construction processes churn away. So "plop" art gave way to "site-specific" art, which is now being challenged by "interference" art (art that questions and disrupts, rather than complements, its surroundings). By now, we all know that what was oldfashioned last year is often this year's hottest trend, so we could expect a return to plop art momentarily. I am pulling for diversity so we can avoid the creation of public art academies and approaches. That would be deadly. »

Joyce Kozloff. *Art Journal*, hiver 1989, p. 339.

B. « C'est l'histoire ordinaire et — comment dirais-je ? — le traditionnel privilège des commissions dites techniques, exécutives ou d'étude, qu'elles ignorent à peu près tout des questions soumises à leur incompétence. Elles sont soigneusement recrutées parmi de très excellentes gens, dont le dévouement est absolu et touchant, dont les

intentions sont très pures, mais qui ne sont au courant de rien, étant le plus souvent sans curiosité, et aussi étrangers qu'on peut l'être au mouvement de l'art contemporain. Pour éclairer et rassurer son jugement, pour affermir ses résolutions, la majorité d'une commission a toujours besoin de se référer à des opinions déjà exprimées, qui ont, en quelque sorte, force de loi, et qu'elle a pu lire dans des journaux et dans des revues de tout repos. »

Octave Mirbeau. *Sur la statue de Zola* (1904).

Un comité *ad hoc* penserait certainement à rabattre les deux entrées l'une sur l'autre et il se trouverait sans doute quelque membre dévoué pour demander que soient portées au procès-verbal les questions suivantes :

— un comité de sélection peut-il choisir autre chose que de l'art « plop » compte tenu des normes minimales de consensus ? Normes le plus souvent restreintes aux seuls aspects techniques.

— un comité de sélection trouvera-t-il éventuellement des avantages à des œuvres si bien *in situ* qu'elles seront invisibles ?

— une œuvre *intrusive* (interférente) peut-elle avoir lieu hors d'une galerie d'art ou d'un musée ? Peut-elle avoir droit de cité hors de lieux spécifiques réservés à l'art ?

Dire, ne pas dire (petit lexique du parfait amateur d'art public)

— Un couvert ombragé en milieu habité et non un jardin public

— Les chaises de Goulet et non *Leçons singulières* ou l'installation de Goulet

— L'usager mécontent et non le spectateur perplexe

— La CIDEC (Commission d'initiatives et de développement culturels) et non la Ville de Montréal

— Les édiles municipaux et non Jean Doré (ou Jean Drapeau)

— Toujours les mêmes et non les artistes X ou Y

— La protestation des riverains et non le mécontentement de Monsieur Labrie qui vient de perdre son stationnement

— Et surtout, dire **les publics** ou mieux encore, le(s) public(s). On y logera tout le monde et les autres.

MONIQUE LARUE

L'écrivain et son public

La question du public n'est pas, sauf peut-être du point de vue du dramaturge, une question immédiate, ni une question qui devrait être première ou essentielle pour l'écrivain.

Pourtant, elle l'est. L'est-elle devenue ? L'a-t-elle toujours été ?

Savoir à qui l'on s'adresse devant la fameuse page blanche n'est pas plus simple que de savoir qui écrit. La littérature échappe par définition aux schémas de la communication, dont les hypothèses sous-tendent l'organisation, la gestion et la circulation des langages, que présuppose la notion même de public. Un écrivain n'est pas un émetteur de discours. Il ne cible ni ne mesure son style en vue d'obtenir un effet objectif, dénombrable, comme le font si bien, si efficacement, les spécialistes du discours publicitaire ou politique, les professeurs, les journalistes, parmi lesquels l'écrivain peut se trouver par ailleurs, sans se trahir soi-même pour autant, l'unité, fût-elle irréductible, du sujet du discours, étant toujours prismatique.

Tout écrivain sait très tôt que, lorsqu'il écrit une œuvre littéraire, il n'*utilise* pas la langue, le langage, mais qu'il est traversé par la langue, par le langage. Qu'il n'invente pas son histoire pour plaire, mais qu'au mieux l'histoire s'impose ou s'offre à lui. Que la littérature est plutôt l'expérience de la déroute, de la déviation. C'est pourquoi la littérature et le commerce font deux. L'un va droit au but, l'autre est constamment détournée de son but. Un artiste fait ce qu'il peut.

Ce que l'écrivain connaît, c'est le lecteur. Il est lui-même son premier lecteur. Écrire n'est jamais autre chose que « s'adresser à ». C'est avec un lecteur fantômatique que l'écrivain travaille, autant qu'avec des ombres de personnages ou des rumeurs de phrases. Ce fantôme, ce double interne, ce repli de soi-même, est le premier à recevoir le mot, la virgule que l'écrivain choisit d'écrire ou de ne pas écrire. Avec l'expérience, l'écrivain imaginera plus ou moins ce lecteur, à partir de données réelles, objectives, extirpées de sa propre subjectivité : amis, collègues, lecteurs privilégiés du manuscrit. Sur sa route il rencontrera des inconnus qui l'auront lu. De proche en proche, il élargira un cercle. Sans doute.

En vérité, l'écrivain n'oublie pas une seconde que si son livre n'est pas lu, lui, l'écrivain, se trouve dans la situation qui tue son confrère dramaturge en moins de deux soirées. Il offre son intimité, et plus encore. S'il se trouve devant une salle vide, ne rencontre que ses proches, ou encore des professionnels payés pour le lire, les dés, à n'en pas douter, sont pipés. Peut-on vraiment consacrer sa vie à parler devant une salle vide ? À être le dindon de la farce ? Non. Cela tombe sous le sens. Si l'on doit se trouver sur la brèche, dans l'arène, il faut des spectateurs. Pourtant, chacun sait que même cette évidence ne tient pas, n'est pas assez forte pour dissuader l'écrivain d'écrire.

L'écrivain et son public

Pour mille raisons insondables, il y a des écrivains dont l'imaginaire et le langage correspondent immédiatement à ceux d'un public. Des gens se reconnaissent dans ce que ces écrivains écrivent. Ce peut être pour des raisons de génération, de milieu, de pertinence sociologique, historique, événementielle, de groupes ou de sous-groupes sexuels, culturels, nationaux, ou pour d'autres raisons. Cette correspondance n'est pas attribuable à une mythique symbiose avec le « peuple » ; elle peut être factice ; elle peut être, ou non, prévue, organisée, favorisée par l'éditeur. Elle peut être illusoire ou réelle. Elle peut durer ou ne pas durer. Elle peut être faste ou néfaste pour l'écrivain. Le genre littéraire qu'il pratique, la conception et les positions littéraires de l'écrivain y sont peut-être pour quelque chose, son image personnelle peut le favoriser ou le défavoriser, sa vie, son passé, peuvent le rapprocher ou l'éloigner des autres. Mais une chose est certaine : s'il n'y avait dans ses œuvres qu'un désir plat et simple de transmettre un message, de plaire au public, de vendre des livres, personne ne s'y tromperait, on ne parlerait pas longtemps de cet écrivain.

L'inverse n'est pas vrai. Il y a de grands écrivains qui n'ont jamais cherché à atteindre un vaste public.

Car l'élu du public recevra-t-il pour autant le traitement que demande, si l'on en croit la théorie littéraire, l'œuvre d'un écrivain ? Prendra-t-on la peine d'aller chercher, par une analyse sérieuse, les références et les significations qu'il a, avec la discrétion et l'art qui conviennent, soigneusement cachées dans ses textes, ou qui se sont, puisqu'il est un écrivain, nichées par devers lui dans les structures, les archétypes, la langue, le rythme, le souffle, le ton de son texte ? Existera-t-il des essais, des études établissant des rapports de forme et de sens, formulant des hypothèses sur les raisons de son émergence dans l'histoire littéraire ? Réfléchira-t-on, débattra-t-on sérieusement de ce que dit cet auteur ? Pas nécessairement. On peut atteindre le grand public, et rester

longtemps ignoré par le public restreint, le public lettré, celui des critiques, des universitaires, des historiens de la littérature, dont le travail sur les œuvres est aussi nécessaire à leur survie, aussi crucial pour le destin et la vocation de l'écrivain, que la réponse immédiate des consommateurs et du grand lectorat.

L'inverse cette fois est vrai : des écrivains qui se considèrent d'avant-garde, qui se fichent de rester inconnus du grand public, qui ont, avec ou sans fausse ou vraie modestie, choisi la clandestinité, bénéficient d'exégèses qui, il me semble, leur permettent de continuer.

Parfois c'est par le biais d'une idéologie, le féminisme par exemple, que des textes atteignent un public.

Mais la loi de la moyenne, qui gouverne le livre comme le reste, veut qu'on reste à peu près ignoré du grand public, même avec des ventes tout à fait honorables. Même avec des tirages moyens, normaux, obtenus à grand renfort d'activités promotionnelles, salamalecs aux attachées de presse, lectures publiques sans public, et diverses activités d'éducation populaire que le « milieu du livre » s'attend à ce que l'écrivain assume, puisqu'il désire (« oui ou non ? ») être lu (« car c'est un peu compliqué, non, votre livre ? »), on subit tôt ou tard la tyrannie du tirage. Il y a des tirages confidentiels, des tirages honorables, des tirages victorieux, une honte du tirage, honte et donc mépris, mépris et donc orgueil, orgueil et donc mensonge, mensonge et donc falsification, image, image de l'image, culpabilité et rapports de forces : nœud de vipères total. Un écrivain, chez un éditeur, c'est du numérique.

La même loi de la moyenne, ou de la médiocrité, veut que, même reconnu par ses pairs, par les jurys et par les nombreuses instances chargées d'évaluer la production et de l'acheminer vers les publics, on reste également longtemps ignoré par les critiques de

fond, par les analystes, par les penseurs et par les essayistes qui recherchent des valeurs sûres pour investir leurs énergies, et qui sauteraient volontiers une génération pour voir si votre œuvre sortira du silence : il y a là une sagesse évidente. Les essais, surtout les essais littéraires, ne se vendent pas.

Pourtant, par définition, aucune œuvre littéraire ne sera complète sans des commentaires critiques qui, dépassant la manne de résumés que récolte l'auteur reconnaissant, en explicitent réellement l'épaisseur textuelle. C'est en tout cas comme ça qu'a jusqu'à maintenant fonctionné la littérature. Peut-être sommes-nous en mutation ! Peut-être aussi chaque époque se croit-elle en mutation ! Il faut lire les biographies, les journaux d'écrivains, pour comprendre que rien de cela n'est très nouveau.

Si de plus l'écrivain conserve, face aux mouvements littéraires et aux communautés sociologiques et culturelles, face aux collectivités et aux collectivismes de tout ordre, face au public, donc, la distance vitale qui sied à tant de créateurs, il se retrouve tôt ou tard — et peu importe, en vérité, ses succès et ses insuccès, car le temps passe, les modes changent, on se démode comme on se « mode » — dans le vaste marais des œuvres cherchant désespérément leurs lecteurs. Sans étiquette, puisqu'il l'a voulu ainsi. Sans écho. Doutant que sa création soit autre chose que l'expression de la névrose sans qualité d'un individu non dénué de talent sans doute, mais peut-être sans talent « suffisant ». Dans sa régression paranoïaque, l'écrivain se rappellera la parabole de son enfance : beaucoup d'appelés, mais peu d'élus !

Comme tout être libre, ou comme tout rat sentant le naufrage, il voudra chercher de l'oxygène, changer de pays. Il pourra même croire que les œuvres, mystérieusement, font leur chemin. N'ai-je pas récemment, à l'Université de Wichita, Kansas, constaté avec surprise que des centaines d'universitaires écoutaient et pratiquaient, sur des textes

d'auteurs comme Mariama Bâ, Corinna Bille, Marie-Thérèse Humbert ou, plus près de nous, Madeleine Monette ou Suzanne Jacob, d'authentiques analyses littéraires ! L'image qui me vint à l'esprit en écoutant tout cela fut celle d'un jardinier qui arroserait, *in extremis*, des plantes sur le point de mourir.

Ayant fait le tour du jardin, d'aucuns voudront faire le point, dénoncer la situation, mettre le doigt sur des causes, tel récemment le romancier Noël Audet dans *Écrire de la fiction au Québec*. Ils susciteront un moment la controverse, et une pluie de bons sentiments. Ils feront certes avancer les choses. Cela n'empêchera pas la TPS de s'abattre sur les librairies, les libraires de retourner les livres, les éditeurs de resserrer leur politique éditoriale, et la corde autour de l'écrivain. Celui-ci est forcé, acculé à prendre la question du public en charge. À l'intérioriser.

Je ne parlerai pas des médias, mais ce n'est pas parce qu'il n'y a rien à en dire.

S'occupant de ce qu'il ne connaît pas et qui n'est pas son affaire, taraudé par ces histoires de marchés, de ventes, de public, qui lui étaient auparavant inconnues, un tel sera tenté de se tourner du côté de la France, déplorant que ses livres ne circulent pas dans sa propre langue puisqu'il a accès, lui, à ceux des écrivains français, belges, suisses, et dans l'espoir, légitime, d'atteindre des lecteurs que seules des conventions, des frontières de marché, séparent de lui. Il devra faire face, en Europe, à une longue attente, dans une étrange galerie de miroirs où l'image qu'on se fait de ce que lui, l'écrivain, devrait écrire, l'étonnera tant, qu'il sera tenté de fuir de peur de perdre complètement de vue ce qu'il était venu faire là ; et, dans sa communauté d'origine, il devra s'attendre à de sourdes réprobations, à des malentendus malsains concernant les intentions véritables qui l'ont poussé à aller voir ailleurs. Malheur à celui qui a cru que la littérature était universelle, qu'elle était fille de la liberté et qu'elle travaillait à abattre les

clôtures et les frontières ! La littérature ne passe que par la réalité, celle du livre.

Sur ces vastes et névralgiques questions s'organiseront des colloques, des stands de salons du livre, des cocktails d'ambassades. L'interface du littéraire et du livre, de l'art au commerce, de la qualité et de la quantité, posera de plus en plus de problèmes à l'écrivain, jusqu'à, parfois, le déstabiliser complètement. De plus en plus fréquemment, lorsqu'il rencontrera ses collègues, la conversation sera du genre :

« Tu continues ?

— Moi ? Enfin, oui... Pourquoi ? Pourquoi pas ? Toi ?

— Moi ? Hum. Sais pas.

— En réalité, si tu me demandes, moi non plus.

— Les médias ! les jeunes ne lisent plus ! »

Y aura-t-il un point de bascule ? Un moment où les choses ne seront plus normales, viables ? La question du livre et du public étouffera-t-elle la littérature ? La mort, sans doute, n'est jamais à exclure. Si cela arrive, cela aura d'abord lieu dans les petites cultures comme la nôtre.

Mais les livres sont faits pour durer, et ils durent. On lit encore Albert Laberge, Hubert Aquin, André Langevin. Non ?

S'il porte en lui, au sens où en parlait Rilke, une œuvre littéraire, l'écrivain continuera malgré tout. Il cherchera peut-être à espacer les publications, mais il ne pourra cesser d'entendre l'appel de la forme. Une fois le livre écrit, il ne pourra se résoudre à le laisser dans son tiroir. Il ne pourra accepter non plus, une fois celui-ci publié, d'abandonner la bouteille à la mer. Quand il écrira, dorénavant, il ne pourra ignorer qu'il cherche, de façon toujours ambivalente,

à entraîner d'autres lecteurs. Il rencontrera toujours des écrivains plus habiles que lui à cela.

Mais la chose la plus difficile sera de préserver son désir d'écrire.

Et puis, bien entendu, de comprendre les médias.

C. DUHAIME, A. JOY, C. A. ROSS

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

L'art contemporain laisse rarement les amateurs d'art indifférents. Qu'on l'adore ou qu'on l'abhorre, qu'on le comprenne ou qu'il demeure un mystère, cet art, par sa diversité sur les plans du style, de la technique, du sujet et du mode d'expression, appelle la réflexion, la remise en question, et même parfois, la controverse ou la fascination. Les experts (critiques, artistes et muséologues, pour ne nommer que ceux-là) ont été nombreux à l'analyser, à l'interpréter et à le critiquer. Les Québécois disposent d'un musée entier pour découvrir l'art contemporain, le Musée d'art contemporain (MAC). Le public a aussi accès à cet art par de nombreuses expositions présentées dans d'autres musées, des galeries, des salons spécialisés, des maisons de la culture ou des collections d'entreprises. De plus, il est possible de se procurer des œuvres contemporaines par l'intermédiaire de multiples fournisseurs dont l'artiste, les galeries d'art, les ventes aux enchères et les ventes privées. Cependant, lorsqu'il s'agit de vendre des œuvres ou d'encourager la population à se déplacer pour voir des expositions, on éprouve certaines difficultés. En effet, il y a des amateurs d'art contemporain, certes, mais ils ne sont pas toujours aussi nombreux qu'on le

voudrait. Pourquoi cet état de choses, et que peut-on faire pour y remédier ?

En tant que spécialistes du marketing, nous nous sommes intéressés à la question et avons récemment effectué une enquête en milieu naturel [1] dans le but de mieux comprendre le processus d'appréciation de l'art contemporain dans le contexte d'une visite à une exposition. Dans le cadre de cette étude, nous avons observé des participants au musée même pendant une période étalée sur un an et nous avons interrogé une trentaine de visiteurs. Les données que nous avons recueillies sont nombreuses. Nous avons donc choisi de ne vous présenter que les résultats qui se rapportent directement à l'appréciation de l'art contemporain. Ces thèmes seront illustrés d'un certain nombre de témoignages de visiteurs, respectant ainsi la perspective « émique » inhérente à l'enquête en milieu naturel. Ces thèmes feront également l'objet de certaines interprétations, toujours en accord avec cette méthode [2].

Qu'est-ce que l'art contemporain ?

La majorité des personnes que nous avons interrogées ont de la difficulté à définir ce qu'est l'art contemporain. Lorsqu'elles s'y essaient, elles expriment une diversité de points de vue. Pour certains, il s'agit d'un art qui déborde des cadres établis, qui ne suit pas de critères définis et qui n'adopte pas de techniques reconnues. Art contemporain signifie

1/ Les auteurs ont bénéficié d'une subvention du Conseil de la recherche en sciences sociales pour réaliser cette enquête. Ils remercient la direction du Musée d'art contemporain de Montréal pour leur avoir donné accès au musée.

2/ Pour une description de la méthode employée, voir Duhaime, C., Joy, A. et Ross, C., « La compréhension du public des musées au moyen de l'enquête en milieu naturel », communication présentée au colloque Recherche Arts et Culture, congrès annuel de l'ACFAS, Sherbrooke, 22 et 23 mai 1991 (les actes de ce colloque seront publiés au cours de l'été 1991).

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

donc, dans une certaine mesure, *libéralisme*, exploration et audace :

> C'est laisser tomber toutes les barrières... tout est permis ; toute création est art, qu'elle nous plaise ou pas. (Bernard, 25 ans, cinéaste)

> C'est un art qui ose. (Marie, début de la trentaine, professionnelle)

> C'est de la recherche, de l'expérimentation, parfois subventionnée par le gouvernement, donc avec peut-être une inclination socio-politique... cet art fait partie du cheminement de la recherche artistique. (Paul, 35 ans, architecte)

Pour d'autres visiteurs, l'art contemporain, c'est l'imprévu et la nouveauté, c'est un art qui surprend :

> Avec l'art contemporain, on ne sait jamais à quoi s'attendre... L'art contemporain, ça ne s'explique pas ; c'est à voir pour être apprécié. (Angela, 23 ans, étudiante en psychologie infantile)

Pour d'autres encore, il s'agit d'un art en transformation, en évolution :

> L'art contemporain, c'est la progression de l'art, c'est ce qu'on vit, une démarche continuelle. (Marie-Paule, dans la trentaine, mère de trois enfants, fait de l'art en amateur)

Finalement, certains sont d'avis que l'art contemporain n'est pas créé en fonction du public mais plutôt pour se faire plaisir à soi-même, c'est-à-dire créé pour satisfaire les propres besoins de l'artiste :

> L'artiste qui se dit qu'il fait de l'art pour communiquer, je pense qu'il ment... Je pense que c'est [l'art contemporain] très égocentrique... C'est essentiellement personnel et si on veut bien se faire comprendre, c'est pas parce qu'on veut bien aider quelqu'un, c'est par désir d'être compris. (Chloé, sculpteur, 26 ans)

Comme on le voit, ces définitions sont très variées. Sauf dans un cas, elles ne font pas mention de la dimension temporelle, c'est-à-dire de la période à laquelle les œuvres ont été créées. Les témoignages nous laissent cependant entendre qu'il s'agit d'un art stimulant, passionnant, dérangeant, audacieux et qui surprend. La majorité de nos informateurs étaient plutôt familiers avec cet art pour avoir souvent visité le Musée d'art contemporain ou des expositions dans d'autres musées ou dans des galeries. Cependant, certains de ces informateurs ont mentionné le fait que l'art contemporain est perçu par plusieurs individus comme étant essentiellement abstrait, réservé aux initiés ou aux gens cultivés :

> J'ai l'impression que les musées offrent plus pour l'intellect, et par conséquent, pour l'élite de notre société. Je crois que, surtout quand il est question d'exposition d'art contemporain, ce sont eux [l'élite intellectuelle] qui savent comment mieux l'apprécier, puisqu'ils sont plus informés des courants et des développements les plus récents, politiquement et artistiquement. (Bernard)

Cette perception, peut-être due à une mauvaise compréhension de ce qu'est l'art contemporain, constituait une barrière pour plusieurs personnes fréquentant les musées. Si cette perception est partagée par plusieurs amateurs d'art, il serait bon que les musées fassent des efforts pour renseigner la population sur ce qu'est l'art contemporain, de façon à le démystifier et à combattre les préjugés à son égard.

La difficulté d'apprécier l'art contemporain

Plusieurs informateurs ont commenté l'hermétisme de l'art contemporain en ce sens qu'ils se sentent démunis lorsque vient le temps d'apprécier une œuvre. Les témoignages qui suivent décrivent bien le problème et les frustrations de certains visiteurs :

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

L'art contemporain, des fois pour moi, c'est difficile à comprendre, difficile à interpréter ; malgré tout, ça m'attire quand même. (Marie-Paule)

J'aime aller voir de l'art contemporain, mais je n'ai pas beaucoup de plaisir à regarder les œuvres. J'aime visiter une exposition et regarder les œuvres et me dire : « Ah, il y a des gens qui paient pour ce genre d'œuvre. » Je ne comprends pas vraiment pourquoi ces œuvres sont considérées comme de grandes œuvres. Peut-être qu'il y a quelque chose qui m'échappe. Je préfère les œuvres des vieux maîtres [traduction libre]. (Elizabeth, 28 ans, anglophone, travaille à une base militaire, a beaucoup lu sur l'art contemporain dans des revues comme *Life*.)

Cette même visiteuse explique ainsi sa difficulté à apprécier l'art contemporain :

Lorsque tu n'as pas de définition et pas de critère, alors tu ne disposes pas des moyens qui te permettraient d'évaluer ce qui est et ce qui n'est pas, et je crois que le sujet tout entier tombe en morceaux. Si tu regardes une œuvre d'art religieux, tu peux te dire : « O.K. ceci est de l'art religieux », et l'identifier comme tel. Mais quand tu regardes certaines autres œuvres, tu ne comprends pas. Par exemple, [montrant une œuvre] je ne comprends pas le portrait de cette femme étendue par terre ; vous, le comprenez-vous ? [traduction libre]

Cette femme s'inquiète d'ailleurs de l'authenticité de certaines œuvres contemporaines, à la suite de la lecture d'articles de la presse populaire traitant de ce sujet. Elle ne comprend pas comment il se fait que certaines personnes aient réussi à faire passer pour de l'art ce qui n'en est pas, à son avis. Pour elle, une œuvre d'art est une œuvre où l'on peut reconnaître le sujet : « Si je peux reconnaître ce que c'est supposé représenter ». Pour elle, réalisme semble signifier non seulement des formes reconnaissables mais aussi un certain degré de représentation détaillée. Parlant d'une série de quatre œuvres de Thomas Ruff :

> Ces œuvres sont magnifiques parce que tu sais qu'il s'agit d'un portrait. Ceci est une photo de quelqu'un et c'est un portrait [traduction libre].

Cherchant des mots pour expliquer sa difficulté à apprécier l'art contemporain, notre visiteuse a cité en exemple une œuvre intitulée : *Une journée dans la vie d'une famille*. Ne comprenant pas de quelle œuvre il s'agissait, l'interviewer a demandé à Elizabeth de lui montrer l'œuvre en question, pour se rendre compte qu'il s'agissait d'un studio temporaire mis sur pied par le service éducatif du musée. Ayant compris son erreur, Elizabeth a pouffé de rire et s'est exclamée : « Et moi qui me suis dit : "quelle exposition stupide", n'ayant pas du tout aimé cette œuvre. » Elle a ajouté :

> Comment pouvez-vous dire s'il s'agit ou non d'art contemporain? Vous pouvez prendre cette table, mettre un vase mauve dessus et dire : « Oui, il s'agit d'une œuvre illustrant une réception donnée un samedi matin » ou quelque chose d'aussi absurde et il y aura probablement des gens pour l'acheter [traduction libre].

Nous lui avons alors demandé quelles étaient ses normes personnelles pour évaluer l'art contemporain. Voici ce qu'Elizabeth a répondu :

> Je veux quelque chose qui ait une signification, que je peux déchiffrer. Je sais que l'art peut avoir différentes significations pour différents individus, mais je vois des choses qui ne sont pas de l'art... Elles n'ont pas de raisons d'être... Je ne comprends pas. Peut-être qu'il y a quelque chose qui m'échappe [traduction libre].

Plusieurs visiteurs interrogés abondent dans ce sens. Voici l'explication donnée par une autre visiteuse :

> La plupart d'entre nous n'avons pas une très bonne connaissance de l'art. Pour vraiment l'apprécier, nous avons besoin d'avoir certaines connaissances de base; il est très difficile d'apprécier l'art d'une

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

manière spontanée lorsque l'on n'est pas certain de ce que l'on est supposé examiner [traduction libre]. (Yvette, anglophone, responsable du département de gériatrie dans un hôpital)

Pour résumer, il semble que l'art contemporain présente certaines difficultés pour plusieurs visiteurs. En effet, ces visiteurs disent ne pas avoir les connaissances nécessaires pour comprendre les œuvres exposées, ne pas avoir de critères pour évaluer ce qu'ils voient ou ce qu'ils entendent. Certains visiteurs expriment même un certain scepticisme à l'égard de l'authenticité de certaines œuvres, ne comprenant pas pourquoi ces objets sont qualifiés d'œuvres d'art. Apparemment, le fait qu'une œuvre soit exposée dans un musée ne suffit pas pour la porter au rang d'œuvre d'art. Une partie du problème réside probablement dans le fait que l'œuvre et l'artiste n'ont pas encore traversé l'épreuve du temps. De plus, plusieurs œuvres contemporaines étant abstraites, certains visiteurs ne peuvent se servir de critères reconnus pour évaluer la qualité de l'œuvre. Ces visiteurs ressentent donc quelque frustration vis-à-vis de certaines œuvres contemporaines ou peuvent avoir le sentiment qu'on se moque d'eux.

L'appréciation de l'art contemporain

Si plusieurs visiteurs ont de la difficulté à définir ce qu'est l'art contemporain et même à l'apprécier, cela signifie-t-il que l'art contemporain est un art inaccessible ? Pas nécessairement, comme nous le révèlent d'autres visiteurs interrogés. En effet, nous avons observé chez eux différentes stratégies destinées à contourner les problèmes énumérés plus haut ; nous en décrirons quelques-unes.

Premièrement, on peut se préparer à la visite d'une exposition. Cette stratégie est d'ailleurs adoptée par un bon nombre de visiteurs et elle peut prendre plusieurs aspects :

> En autant que possible, je préfère bien me renseigner sur l'histoire, derrière l'artiste et ses œuvres... sinon j'ai l'impression d'en perdre une dimension importante. (Bernard)

> Ils devraient avoir la documentation, ils devraient connaître les antécédents des artistes, avoir de l'information de ce genre de façon à en savoir un peu sur la personne. Cela pourrait aider à l'interpréter [l'œuvre d'art], ou bien il faut arriver déjà préparé. Tu dois d'abord avoir lu sur l'exposition [avant la visite] [traduction libre]. (Melissa, 38 ans, secrétaire juridique)

Ces commentaires suggèrent deux choses : une démarche active de la part des visiteurs pour se renseigner sur l'exposition et pour se tenir au courant de l'art contemporain en général, et l'adoption, par le musée, du rôle d'interprète en procurant aux visiteurs de l'information biographique sur l'artiste et de l'information générale sur les œuvres exposées et sur la démarche et l'intention de l'artiste.

Une autre stratégie du visiteur consiste à essayer de comprendre l'œuvre du point de vue de l'artiste, en connaissant sa démarche ainsi que son intention :

> Où il ou elle [l'artiste] a-t-il commencé ? Comment et à travers quelles œuvres il ou elle a-t-il progressé ? Dans quelle direction l'individu s'en allait-il ? (Chloé)

Cette visiteuse, elle-même artiste, semble donc s'intéresser au cheminement de l'artiste à travers ses œuvres. Selon elle, une bonne partie de l'appréciation de l'art contemporain se fait à travers les yeux mêmes de l'artiste. Cette stratégie consiste-t-elle à déléguer à un expert — l'artiste — l'interprétation de l'œuvre, reconnaissant ainsi l'impuissance du visiteur à déchiffrer ou à décoder une œuvre incompréhensible et suggérant que l'œuvre est incapable de parler par elle-même ? ou s'agit-il plutôt d'une philosophie personnelle où le visiteur se rapproche de l'œuvre

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

d'art en l'interprétant à travers les yeux de son créateur ?

Plusieurs informateurs adoptent une stratégie opposée. Pour eux, la seule façon d'apprécier une œuvre contemporaine est de se laisser submerger par les émotions, sans essayer de comprendre. Il s'agit donc de voir l'œuvre avec son cœur plutôt qu'avec sa tête :

> Je n'ai pas à rationaliser, je n'ai pas à étudier, je n'ai pas besoin de connaître quoi que ce soit, je n'ai qu'à regarder le tableau et je réagis ou je ne réagis pas, il n'y a rien d'autre qui a de l'importance finalement. C'est sûr qu'après, il y a des choses que tu vas apprécier parce que, en faisant de la peinture, tu te rends compte que telle chose, c'est difficile à rendre, et là tu vas apprécier que dans un tableau ce soit rendu parce que, effectivement, ce n'est pas facile. Mais cela, c'est venu après, et j'allais dire « Heureusement que c'est venu après ». (Jocelyne , 40 ans, fonctionnaire)

> Je ne suis pas quelqu'un qui analyse, je ne connais pas grand-chose, je suis quelqu'un qui vit par les sens, les sensations... je ne rationalise pas, je ne fais qu'enregistrer. Je me laisse aller, c'est une détente pour moi. C'est comme quand je vais dans un parc, si cela me plaît, cela me plaît, si cela ne me plaît pas, souvent, j'ai de la misère à retenir les noms. Je vais regarder les formes, les couleurs, c'est un peu magique. (Céline, 31 ans, travaille dans une galerie d'art à titre d'assistante)

Enfin, on peut également apprécier l'art contemporain par le jeu. En effet, quelques informateurs ont comparé le processus d'appréciation de l'art contemporain à une activité consistant à reconstituer un casse-tête ou à résoudre un mystère :

> C'était marrant. J'étais avec un ami et nous nous sommes arrêtés devant cette œuvre [de Gordon Matta Clark] et, si mes souvenirs sont exacts, elle était installée là, toute seule, sur le plancher. Nous avons

> passé à peu près cinq minutes à décider s'il s'agissait ou non d'une section du plancher, ou d'une œuvre en soi. Bien entendu, nous disions des choses, vous savez, du genre : « Cela doit être l'extérieur et ensuite, bien sûr, nous avons ici les solives et le sous-plancher », de telle sorte que nous avions du plaisir sur le plan de la logique. Je ne me souviens pas exactement ce que nous avons décidé par rapport à ce qu'était cette œuvre, mais nous avions élaboré toute une logique pour l'expliquer ; nous nous sommes ensuite rendus au Centre de documentation et avons découvert que nous étions tout à fait dans l'erreur ! Il s'agissait d'une section totalement interne sans façade extérieure, et ce fut le fou rire général ; cela a réellement servi à souligner la différence qui existe entre le fait de dessiner des choses, d'essayer de dessiner, pour ensuite réaliser qu'il s'agit d'un objet [traduction libre]. (Mark, dans la vingtaine, étudiant en architecture)

Ce commentaire suggère qu'on peut avoir beaucoup de plaisir à essayer de deviner ce qu'est une œuvre, pour ensuite vérifier l'interprétation qu'en font l'artiste ou les muséologues.

Pour apprécier une œuvre d'art, il faut parfois du temps, c'est-à-dire pouvoir regarder une œuvre à plusieurs reprises et avoir la possibilité de laisser mûrir son jugement. Parlant d'une exposition de Betty Goodwin, une personne interrogée a dit :

> Ses peintures sont très intenses et je crois qu'il est difficile de tout absorber en une seule fois... vous savez, je veux retourner [voir l'œuvre] et la regarder à nouveau pour, en quelque sorte, arriver à comprendre ; il y a là un certain mystère, vous comprenez ce que je veux dire ? ... j'aimerais retourner voir cette exposition une seconde fois... pas parce qu'elle m'est devenue famililère mais parce qu'elle est devenue suffisamment familière tout en continuant de m'intriguer. Tu veux regarder cette tension et la comprendre encore mieux ; tu veux voir le développement encore plus [traduction libre]. (Yvette)

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur

Bien sûr, en plus d'apprécier l'art contemporain sur le plan de l'intellect et de l'émotion, on peut également s'intéresser au côté technique des œuvres :

> [parlant d'une œuvre de Kounellis qui incorpore des jets de gaz] Qu'est-ce qui brûle au juste, quelle est la source des flammes, s'agit-il d'une seule pièce ou de plusieurs ? [traduction libre]. (Jocelyn, 27 ans, titulaire d'un baccalauréat en musique)

Comme on le voit, il existe plusieurs façons d'apprécier l'art contemporain. Les commentaires des visiteurs suggèrent que certains ont besoin d'aide pour interpréter les œuvres alors que d'autres se débrouillent très bien par eux-mêmes, parfois parce qu'ils disposent du bagage nécessaire mais parfois également, parce qu'ils apprécient les œuvres avec leur cœur plutôt qu'avec leur tête. La dimension émotionnelle ressort d'ailleurs dans presque toutes les entrevues que nous avons réalisées. En effet, les visiteurs sont presque unanimes à souligner que s'ils apprécient autant l'art contemporain, c'est parce que cet art a la capacité de susciter chez eux énormément d'émotions, c'est-à-dire les émouvoir, les faire rire, les déranger, leur faire ressentir de la paix intérieure et même, parfois, les faire pleurer :

> Des fois, quand je sors d'ici [du Musée], je suis ivre, je suis tellement contente. (Marie-Paule)

> Il a su communiquer ce qu'était l'art, assez pour pleurer. (Céline)

La visite d'une exposition d'art contemporain constitue donc, pour plusieurs, une expérience chargée d'émotions.

Apprendre à voir

Bien entendu, ces quelques témoignages ne peuvent pas, à eux seuls, couvrir toute la question de

l'appréciation de l'art contemporain ; ils peuvent cependant nous sensibiliser à la richesse et à la complexité de l'appréciation de cet art vu, bien sûr, du point de vue, non pas des experts, mais de celui des amateurs d'art contemporain. Plusieurs éléments ressortent cependant de notre analyse : un certain manque de compréhension (ou de la confusion) de ce qu'est l'art contemporain chez plusieurs visiteurs, la difficulté qu'ils ressentent à l'apprécier et à le comprendre, et la richesse et la diversité des processus qu'ils adoptent pour combler ces lacunes. D'ailleurs, cette diversité laisse entendre qu'il est possible, même pour ceux qui n'ont pas de grandes connaissances en art contemporain, d'éprouver beaucoup de plaisir à visiter une exposition : il suffit alors de laisser parler son cœur, sans essayer de tout comprendre dès le début. Au fur et à mesure que l'individu se familiarise avec l'art contemporain, aidé peut-être par des spécialistes en la matière dont le service éducatif des musées, il peut se laisser apprivoiser et ainsi acquérir, petit à petit, le bagage nécessaire pour apprécier ces œuvres. Ce dont il s'agit essentiellement, c'est d'apprendre à voir.

SUZANNE LEMERISE

L'art et le public scolaire

Discuter des publics de l'art, plus précisément ceux des arts plastiques, c'est d'abord établir les limites du territoire de l'art avec ses institutions et ses experts, c'est aborder la question de la fréquentation des musées et des galeries ; c'est considérer le phénomène de la reproduction, qui rend accessible à un large public ce qui traditionnellement était confiné à des lieux bien spécifiques ; c'est aussi accepter la diversité des formes de visibilité selon les époques ou les milieux sociaux ; c'est le moment de constater les étroites relations entre les goûts et les coûts des œuvres d'art ; c'est aussi une manière de réfléchir aux conditions qui peuvent favoriser la capacité d'apprécier l'art. Les publics de l'art peuvent ainsi se différencier entre ceux qui peuvent acheter des œuvres d'art, ceux qui peuvent les apprécier en fréquentant les lieux d'exposition et en consultant la presse spécialisée et ceux qui pour des raisons diverses, n'ont pas le moindre intérêt pour l'art.

Comme je souhaite discuter du jeune public, celui des enfants et des adolescents, dans ses rapports avec le monde de l'art, je m'attarderai essentiellement aux phénomènes de la connaissance et de la

fréquentation de l'art ou pour être plus précise, je discuterai d'apprentissage à la fréquentation et à l'appréciation de l'art. Je me permettrai de présenter, sous une forme plutôt descriptive et personnalisée, les éléments qui convergent vers une valorisation de cette pratique dans le milieu scolaire surtout. Il ne s'agit pas ici de nier le rôle de la famille dans cette discussion : tout le monde connaît l'importance du milieu familial dans l'acquisition d'habitudes culturelles ; d'ailleurs, d'aucuns prétendent encore aujourd'hui que l'initiation aux choses de la culture devrait être l'apanage exclusif de la famille, l'école devant se consacrer aux choses dites sérieuses, soit l'apprentissage de la langue et la formation professionnelle, technique ou scientifique. D'autres croient que l'école a un rôle plus large à jouer dans la démocratisation des différentes valeurs qui définissent une société, les arts étant considérés par les experts et par l'histoire comme un lieu privilégié d'expression de valeurs symboliques qui permettent à l'homme de signifier le monde grâce à un registre insoupçonné et toujours en devenir de codes sonores, visuels et littéraires.

Le Québec francophone a généralement eu peur de ce qu'on appelle la grande culture, particulièrement quand il s'agissait de déterminer le contenu des programmes scolaires de l'école publique. Ce n'est que depuis la Révolution tranquille que les enfants peuvent se familiariser avec les modes d'expression de l'art contemporain dans le cadre des programmes d'arts plastiques ; les cours étaient cependant centrés sur la pratique en atelier et l'image de l'enfant et de l'adolescent constituait une polarisation telle que peu de place était accordée à l'art du passé et du présent. Au début des années quatre-vingt l'incitation à la fréquentation des lieux culturels et à la connaissance de l'art et des artistes fait partie intégrante des programmes officiels. En fait, le Québec s'ajuste d'une certaine façon aux tendances qui se profilent soit aux États-Unis, soit en Europe.

L'art et le public scolaire

Les musées d'art ancien et contemporain ont connu un développement incroyable depuis ces vingt dernières années et les systèmes scolaires se sont ajustés à ces nouvelles conjonctures culturelles ; aux États-Unis, les programmes d'art tendent à lier le travail d'atelier à la connaissance générale de l'art, bousculant ainsi la valorisation exclusive de l'image enfantine ; en France, on mise davantage sur la connaissance de l'art contemporain, ce qui permet une extraordinaire dynamisation de la pratique de l'atelier. Au Québec, les spécialistes de l'enseignement des arts plastiques s'alimentent aux deux traditions et si les élites politiques étaient plus « cultivées », moins *drabes*, on pourrait développer et affirmer dans un milieu international une vision singulière et originale car les initiatives individuelles sont actuellement d'une incroyable vitalité. Je vais donc tenter de présenter quelques-unes de ces manières de lier l'art et l'école.

L'école et la fréquentation des lieux culturels

On assiste à une augmentation notable de la fréquentation des musées par des groupes d'écoliers car les musées ont beaucoup amélioré leur service éducatif grâce à l'énergie et à la détermination de certains responsables qui ont réussi à sortir les musées de leur léthargie conservatrice [1] ; les innovations à ce chapitre sont nombreuses et la collaboration entre l'école et le musée concerne un nombre croissant d'intervenants. La fréquentation des maisons de la culture gagnerait à être encouragée car de plus en plus, les expositions d'art qu'on y présente sont d'une grande qualité. J'ai eu connaissance d'activités conjointes entre les écoles, un artiste et une maison

1/ Un petit article fort intéressant et récent fait état de cette nouvelle vocation des musées : Marie-Josée Therrien : « Le musée, une institution de savoir à l'heure du village global », *Vice Versa*, mai, juin, juillet, 1991, p. 28-30.

de la culture à la commission scolaire de St-Jérôme et les résultats sont exemplaires. Plusieurs galeries d'art contemporain, particulièrement celles des régions en dehors de Montréal, prévoient des activités spécifiques pour le public des écoles. Dire que toutes les écoles de la province peuvent se familiariser avec les œuvres d'art dans des lieux d'exposition serait tout à fait erroné mais il faut reconnaître que des efforts nombreux émergent un peu partout dans la province et il faudrait trouver moyen d'en informer un large public car c'est là que réside l'effet d'entraînement ; témoigner publiquement de son travail de pionnier agit comme un stimulant pour ceux qui voudraient s'impliquer mais n'arrivent pas à trouver les moyens de convaincre des interlocuteurs potentiellement importants.

Si l'école ne va pas à l'art, l'art peut se rendre à l'école

L'œuvre d'art à l'âge de la reproduction

Les éditions L'image de l'art, dirigées par Yvan Boulerice, proposent actuellement aux écoles des ensembles complets de reproductions grand format accompagnés d'un livre du maître pour chaque niveau scolaire. Généralistes du primaire, spécialistes du secondaire, tous peuvent intégrer les images de l'art dans leurs cours. Il s'agit ici de l'une des plus importantes initiatives visant à la connaissance des différentes traditions artistiques. Là où ces outils pédagogiques sont utilisés, les effets sont probants surtout chez le jeune enfant qui découvre avec émerveillement les grands registres de l'expression visuelle sans la barrière des conventions ou des appréhensions devant des mondes non familiers.

Un autre volet qui a été peu exploité mais dont les effets sont certainement prépondérants auprès d'un jeune public est celui du cinéma et vidéo documen-

taires et fictionnels à propos de l'art et des artistes. À titre d'exemple, le beau film *Vincent et moi* contribuera certainement à élargir l'intérêt d'un jeune public vis-à-vis l'art, surtout s'il est visionné dans le cadre scolaire, là où les enseignants peuvent soutenir l'intérêt des élèves par des cours appropriés en relation avec ce qu'ils ont appris et ressenti par le film.

L'artiste-visiteur

Plusieurs estiment que rien ne remplace le contact réel entre l'œuvre, l'artiste et l'enfant. Ainsi, plusieurs pays ont depuis longtemps instauré des programmes d'artistes-visiteurs dans les écoles permettant ainsi aux artistes d'atteindre un public à éduquer sur le terrain même de l'éducation. Timidement, au milieu des années quatre-vingt, le ministère des Affaires culturelles a mis sur pied un tel programme qu'il a retiré tout récemment pour des raisons obscures qui illustrent bien la vision mesquine de nos décideurs quant à la culture et à l'éducation. J'ai eu l'occasion de voir quelques résultats du passage de l'artiste-visiteur dans des écoles ; le dialogue avec les enfants et les travaux qui en découlèrent furent autant d'indicateurs de la grande pertinence de ce programme quand il est pédagogiquement bien encadré (comme cela est d'ailleurs la règle en Angleterre) ; mal intégré à la structure scolaire, ce programme peut effectivement être un désastre.

Les initiatives individuelles

Des artistes, peu nombreux certes, n'attendent pas les programmes gouvernementaux pour dialoguer avec les élèves. Ils frappent directement auprès des directions d'écoles et proposent des projets. Celui de Denyse Gérin est exemplaire à cet égard. À partir de thèmes suggérés par les différents programmes du primaire, elle a organisé à Lachine un échange télématique entre un musée où elle concevait une instal-

lation et une classe du primaire. L'artiste, l'enseignante et les élèves communiquaient par l'entremise des ordinateurs et certains travaux (visuels et écrits) des enfants furent intégrés à l'œuvre de l'artiste. Par la suite, elle a élargi son concept à un projet de diffusion télématique de l'art contemporain appelé *télécolart*. Bien appuyée, cette initiative de créer un lien entre l'art actuel et l'école au moyen des ordinateurs devrait avoir un impact décisif car il s'agit là d'une perspective peu explorée dans le milieu scolaire alors que curieusement les décideurs ministériels nous rebattent les oreilles avec l'importance de la technologie, le virage technologique, etc.

L'artiste-enseignant

Dans le déroulement de la vie scolaire, l'artiste-visiteur demeure une exception, un événement ponctuel. La notion d'artiste-enseignant, fortement valorisée par les professeurs d'arts plastiques, assure de plus en plus une relation continue entre l'enfant, l'artiste et l'œuvre d'art. Les enseignants qui, malgré une tâche très lourde, réussissent à maintenir une production personnelle ou à garder avec le milieu de l'art une relation privilégiée peuvent fournir au milieu scolaire un encadrement régulier permettant des contacts avec des œuvres et des artistes. Les témoignages d'un tel engagement se multiplient surtout chez les jeunes professeurs ; deux colloques tenus à l'UQAM en avril 90 et 91, le premier tentant de définir l'artiste-enseignant, le second décrivant les expériences faites dans les classes à partir de l'art contemporain fournirent de nombreux exemples du dynamisme qui règne actuellement chez les enseignants des écoles visant à familiariser et intéresser l'élève à l'œuvre d'art actuel [2].

2/ Les actes du colloque d'avril 1990 sur les thèmes de *L'artiste/enseignant et l'enseignement de l'art et les nouveaux médias* sont actuellement disponibles au Département d'arts plastiques de l'UQAM. Le bilan du colloque d'avril 1991 sera prêt à l'automne 1991.

L'art et le public scolaire

La diversité des médias d'expression dans l'art contemporain, incluant la vidéographie et l'image médiatisée, la performance, la fascinante rencontre entre la culture de masse et l'art savant depuis le pop art, le retour à la figuration et à la narration du postmodernisme, l'engagement social de nombreux artistes à l'intérieur même des œuvres, autant d'aspects que plusieurs artistes-enseignants s'empressent de discuter avec leurs élèves en leur permettant d'orienter leur travail d'atelier à partir des propositions contemporaines. J'ai eu l'extrême plaisir de visiter quelques expositions remarquables tenues récemment dans des écoles (écoles Eulalie-Durocher et Marie-Médiatrice, CECM) et les résultats étaient tout à fait étonnants. Je pourrais citer une liste impressionnante d'enseignants et d'enseignantes qui investissent dans cette forme d'engagement artistique.

La caractéristique de cette implication, qui mise beaucoup sur le travail expressif des élèves à partir de propositions contemporaines, nous rapproche du modèle français qui promeut avec vigueur l'art contemporain et la sémiologie visuelle appliquée à l'ensemble de la production visuelle d'une société. Notre programme d'arts plastiques du secondaire se divise en deux volets (Arts plastiques et Arts plastiques/communication) et permet à l'élève de se familiariser avec les codes visuels liés à la fois à l'expression artistique et à la communication visuelle.

La recherche universitaire

Tant à l'UQAM qu'à l'université Concordia, on compte plusieurs mémoires de maîtrise et quelques thèses de doctorat qui dissertent sur la présentation de l'œuvre d'art aux enfants. Certes, les perspectives sont multiples et on pourrait difficilement affirmer qu'on y trouve une seule perspective théorique. Quelques étudiants affirment le primat de l'objet, tandis que d'autres s'intéressent surtout au récepteur et que certains s'attardent aux modes d'intervention péda-

gogique. Dans une publication récente, Lise Robichaud a rédigé un chapitre qui fait la synthèse des différentes méthodes de présentation des œuvres d'art qui circulent actuellement aux États-Unis et au Canada[3]. D'importants projets de recherche, portant sur les musées et l'école et dirigés par Michel Allard, de l'UQAM, et Colette Dufresne-Tassé, de l'université de Montréal, accordent une place aux institutions artistiques. Il s'agit de pistes nouvelles et il est encourageant de constater que les instances éducatives s'intéressent aux rapports que l'école entretient avec le milieu culturel.

Conclusion

Chacune des perspectives que j'ai timidement décrites pourrait être largement commentée et discutée. Il m'importait en priorité de faire état des formes diversifiées où s'articule un rapport actif entre les arts plastiques et sa diffusion auprès d'un jeune public dans les écoles. On remarquera qu'il s'agit généralement d'initiatives promues par des individus actifs à la périphérie et dans le système scolaire alors que les concertations officielles sont peu nombreuses et surtout peu soutenues. Les volontés politiques sont généralement énoncées du bout des lèvres, sans véritable plan d'action alors que les projets individuels abondent mais risquent de tomber quand les initiateurs auront épuisé leur énergie à recommencer sans cesse les mêmes démarches. Il y a encore beaucoup à écrire sur l'intérêt et la validité de ces initiatives, leur effet à court ou à long terme, les conditions de leur insertion stable dans le système scolaire. Certains intervenants visent à former des visiteurs de musées avertis, d'autres souhaitent que les jeunes puissent apprécier l'art contemporain, parmi eux plusieurs espèrent sans doute augmenter le bassin actuellement trop petit des acheteurs d'art contemporain. Plusieurs misent sur la valeur existentielle du contact

3/ Lise Robichaud, *Voir l'art*, Michel Henry éditeur, Moncton, 1990.

avec l'art et sa pratique, la connaissance de l'art et sa pratique permettant d'enrichir son imaginaire, d'élargir sa vision du monde et la qualité de sa vie personnelle. On serait bien mal venu de chicaner quelqu'un ou quelqu'une de ne pas remplir tel ou tel objectif quand on connaît le désert culturel dans lequel ces intervenants agissent. Le fait de considérer l'élève comme un public à intéresser tant à l'art actuel qu'à celui du passé est certainement trop récent pour nous transformer en juge. Il serait peut-être plus pertinent de mieux identifier les forces vives, de les faire connaître et de s'inspirer des qualités indéniables des initiatives actuelles pour réfléchir sur la mise en place de politiques générales visant à intéresser le jeune public aux choses de l'art. Défier l'apathie et l'ignorance des communautés régionales constitue actuellement un objectif important à atteindre mais ceux qui œuvrent dans le domaine des disciplines artistiques vivent sous la menace constante de la disparition lente des arts dans le régime pédagogique. Les programmes d'arts existent et ils sont riches et intéressants mais la répartition des matières dans les grilles d'horaires et la hiérarchie des options où les arts apparaissent au bas de l'échelle réduisent continuellement l'espace des arts à l'école. Entre la vitalité et la diversité des innovations que l'on décèle depuis une dizaine d'années dans les écoles du Québec quant à la connaissance de l'art et des artistes et cette lente dégradation de la place des arts dans le système scolaire, il y a place pour un très sérieux questionnement. Il ne s'agit pas de réécrire le rapport de la commission Rioux sur l'enseignement des arts au Québec (1968), mais de le relire attentivement et de mesurer l'ampleur de ce qui nous reste à faire collectivement.

JEANNE PAINCHAUD

Le public lecteur en Belgique... et la littérature québécoise à l'étranger

C'est un secret de Polichinelle : la conquête d'un public lecteur n'est jamais chose aisée, encore moins lorsqu'il s'agit d'un public étranger ! Au cours des années, c'est ce qu'ont pu constater certains auteurs et éditeurs littéraires québécois qui ont tenté des percées en France. Il semble que pour plusieurs, les résultats ont été plus ou moins satisfaisants, et qu'en définitive, le marché français est plus imperméable qu'on ne le croyait.

Mais pourquoi la littérature québécoise ne cherche-t-elle pas à atteindre d'autres publics que les seuls lecteurs et lectrices de l'Hexagone ? Pourquoi ne pas choisir un pays plus petit qui semble avoir, de prime abord, plus d'affinités avec le Québec ? La Belgique, par exemple. Le Québec et la Communauté française de Belgique présentent des similitudes : pays francophones hors de la France, de population restreinte et en situation de bilinguisme, ils ont chacun à ses portes un voisin aux tendances plutôt impérialistes. Par ailleurs, il y a de nombreux échanges informels entre auteurs et universitaires québécois et belges francophones. Et les grammaires et les bandes dessinées belges sont bien accueillies ici, tout

comme les livres de recettes québécois peuvent l'être dans le plat pays ! N'y aurait-il pas lieu d'exploiter davantage ces réseaux interpersonnels et commerciaux, particulièrement à l'aube de ce grand rassemblement que constitue la francophonie et qui pourrait devenir le pendant du Commonwealth ?

C'est en partant de ces réflexions qu'une enquête [1] a été menée auprès d'une trentaine de personnes, au Québec et en Europe, sur la distribution et la diffusion de la littérature québécoise en Communauté française de Belgique (la littérature est ici la littérature générale qu'on présente en librairie, c'est-à-dire roman, poésie, théâtre et essai).

Avant le départ pour l'Europe, un rapide tour de reconnaissance dans les principales librairies de Montréal a permis de constater que la présence de la littérature belge se mesure au compte-goutte. Un court questionnaire a aussi été posté à une dizaine d'éditeurs littéraires québécois. Selon les réponses obtenues, il y a peu de collaboration concrète avec la Belgique (sauf peut-être une coédition entre Le Noroît et Le Cormier). Ce qui frappe davantage, c'est que les éditeurs questionnés réclament à grands cris un diffuseur permanent en Europe, une personne ou un organisme consacré à la littérature québécoise et qui assurerait un lien continu outre-Atlantique.

Arrivé en terre belge, il a été assez facile de constater que la littérature belge se confond allégrement avec la littérature française. (Bernard Gérard, directeur de l'Union des éditeurs belges, rappelle qu'en trois heures, n'importe quel livre français est rendu en Belgique !) Il faut dire que le concept même

1/ Cette enquête, parrainée par l'Agence Québec-Wallonie/Bruxelles, a été menée par l'auteure du présent article et Danielle Henripin, jeune traductrice. Il s'agit de *Lettres québécoises, lettres françaises de Belgique : destins croisés ou deux solitudes ? — Enquête sur la diffusion et la distribution des œuvres québécoises en Belgique et des œuvres francophones au Québec*. L'enquête s'est échelonnée entre juin et octobre 1989 et quelques entrevues se sont rajoutées par la suite.

Le public lecteur en Belgique... et la littérature québécoise à l'étranger

de littérature *belge francophone* est assez nouveau, même pour les Belges. La situation de la littérature québécoise et de la littérature belge n'est donc pas sur ce point comparable, comme nous l'ont expliqué les personnes interviewées. Par exemple, si la littérature québécoise a servi de ferment au nationalisme, ce n'est pas le cas en Belgique, où on enseigne encore timidement la littérature belge dans les écoles.

Les trois firmes majeures qui distribuent (distribuaient ?) la littérature des maisons d'édition québécoises en Belgique sont Academia, Distique et Vander. Academia se spécialise dans les ouvrages scientifiques et a une trentaine de points de chute en Belgique, au Luxembourg et aux Pays-Bas, essentiellement dans les bibliothèques universitaires et publiques. Academia distribue les éditeurs québécois Guernica et Remue-ménage.

Distique, installée en banlieue parisienne, est une maison spécialisée dans la distribution, sur l'Europe, de petits et moyens éditeurs. Elle distribue une grande quantité de titres en très peu d'exemplaires. Elle distribue... et ne diffuse pas, c'est-à-dire qu'elle voit à ce que les livres se retrouvent en quantité suffisante dans les librairies, mais ce n'est pas à elle que revient la responsabilité de s'occuper des relations de presse et autres promotions pour mousser le livre et rejoindre le public lecteur (par l'intermédiaire des critiques littéraires, des émissions télévisées où on traite de littérature, etc.). Distribution et diffusion sont donc deux choses bien différentes.

Nicole Magniez, de Distique, explique que sa maison a déjà distribué les livres d'une dizaine de maisons d'édition québécoises dont l'Hexagone, Québec/Amérique, VLB, L'Étincelle, Trois, mais qu'elle ne s'occupe plus que de Boréal, qui n'avait pas engagé à ce moment-là de diffuseur particulier. (Boréal ne fait maintenant plus affaire avec Distique et a des ententes de coédition et de diffusion avec le

Seuil.) Le problème, précise Mme Magniez, c'est que la diffusion coûte cher et que cela décourage bien des éditeurs. Par ailleurs, la littérature québécoise ou belge ne se vendent pas en France comme littérature étrangère, elles n'ont pas de place particulière dans le champ littéraire francophone, et, selon Mme Magniez, ce serait une erreur de croire qu'il est possible de vendre davantage de titres en France parce que la masse du public lecteur est plus importante. Sans compter que dans le cas du livre québécois, il coûte plus cher (coûts de fabrication, de transport, etc.) en librairie par comparaison à un livre européen similaire, ce qui a pour effet de réduire le profit du distributeur.

Chez Vander, dont le siège social est à Bruxelles, M. Vandermeulen est surnommé « Monsieur Québec » parce qu'il a été un des premiers, sinon le premier, à distribuer des livres provenant de maisons d'édition québécoises, notamment de la catégorie littérature. Mais il se consacre désormais aux auteurs très connus (*Juliette Pomerleau*, d'Yves Beauchemin, réédité chez Fallois, par exemple) et il continue depuis les années 60 à distribuer des ouvrages pratiques ou de psychologie populaire qui ont beaucoup de succès (cuisine minceur, yoga, sexualité, etc.) venus entre autres des Éditions de l'Homme.

Côté distribution, le bilan belge n'est donc pas très encourageant, et une visite dans certaines librairies de Bruxelles et de Liège (où se trouve le Centre d'études québécoises de l'université de Liège) a permis de conclure dans le même sens. Mentionnons que les problèmes se posent dès que le livre se retrouve en librairie : l'éditeur permet-il que son livre soit mis en dépôt, ou le libraire doit-il acheter tout de suite le livre, sans avoir aucune garantie de le vendre ? Les éditeurs craignent toujours qu'un dépôt ne se traduise par des profits inexistants ou pire : par une absence de vente. Au prix qu'il en coûte pour retraverser l'Atlantique... !

Côté édition, il faut rappeler qu'une maison d'édition bien connue (française donc) a un certain impact sur le futur lecteur. Le lecteur choisira souvent cette maison-là plutôt qu'une autre, faisant ainsi confiance au choix éclairé d'un éditeur plus en vue. Sans compter que les grandes maisons littéraires (toujours françaises) bénéficient d'un réseau de distribution et de diffusion à l'avenant [2].

C'est notamment pour avoir une plus large diffusion que plusieurs auteurs, québécois ou belges, décident de se faire éditer en France. C'est le cas de Pierre Mertens, auteur belge et prix Médicis 1987 pour *Les Éblouissements* (les prix littéraires ont aussi leur impact sur le public lecteur !). Il a choisi de faire publier, entre autres, son roman *Terre d'asile* chez Grasset plutôt qu'en Belgique, ce qui a représenté 15 000 lecteurs potentiels plutôt que les 3 000 prévus si l'ouvrage avait paru dans son pays. Selon lui, il est plus urgent et plus tentant pour un auteur belge de se faire publier à Paris que pour un auteur québécois. Il faut être masochiste pour se faire publier en Belgique, dit M. Mertens, qui a fait paraître deux de ses quinze ouvrages chez lui (dont *Nécrologie*, éditions Jacques Antoine). Il fallait attendre à chaque fois que les médias parisiens réagissent avant que la Belgique daigne s'intéresser au livre, raconte-t-il. Cet auteur fait pourtant partie de la première génération d'auteurs belges à écrire sur les réalités de son pays. Quant aux écrivains québécois, M. Mertens pense qu'ils doivent tenter l'aventure d'une publication québécoise puisqu'ils sont compris et appréciés de leurs compatriotes, sans qu'il soit nécessaire de passer par Paris.

M. Mertens connaît bien la littérature québécoise pour l'avoir fréquentée. Dans les milieux avertis de France et de Belgique, il y a eu un boom autour de la génération de Réjean Ducharme, avec les Marie-

2/ Jacqueline Gerols, *Le Roman québécois en France*, Hurtubise HMH, 1984, pp. 71-174 (chapitre III « L'édition en France »).

Claire Blais, Anne Hébert, etc. Mais selon lui, il n'y a pas eu de relais si ce n'est par Jacques Godbout, qui vient d'ailleurs souvent en Belgique, ce qui fait que le public s'habitue à entendre sa « parole ». Quand on s'est habitué au visage d'un homme, on va vers ses livres ; c'est ce qui explique le relatif succès de Godbout en terre belge, commente Mertens.

En 1987, *Terre d'asile* a été réédité dans la collection internationale Babel, une entreprise de coédition d'Actes Sud et Labor (auxquels s'est maintenant ajouté un troisième partenaire, L'Aire, de Suisse). Actes Sud est cette petite maison d'édition installée dans le sud de la France et dirigée par Hubert Nyssen, un Belge. Quand à Labor, il s'agit d'une firme belge fortement subventionnée qui se consacre à la littérature belge en réédition (ou édition d'auteurs décédés), avec quatre collections dont Un livre/une œuvre, Espace Nord et Archives du futur.

Pour plusieurs experts, la coédition serait une bonne porte d'entrée pour s'attaquer à un marché littéraire étranger. Mais encore faut-il s'entendre sur le terme. Trop souvent, il s'agit de réédition, ou encore de coédition boiteuse où deux éditeurs étrangers s'entendent pour publier le même ouvrage sous deux couvertures différentes (où souvent, même le nom de l'éditeur et le titre seront différents !).

Selon Lise Gauvin (*Lettres d'une autre*, une coédition VLB/Le castor astral), qui est membre du comité de rédaction de *Possibles*, un éditeur doit s'assurer, pour réussir une coédition, de s'associer à une maison qui a la même envergure et les mêmes visées que les siennes. Le travail et les sommes investis, comme les risques et les bénéfices, doivent être partagés équitablement entre les partenaires.

Rencontrée en mars 1990, l'équipe de Leméac Éditeur (anciennement Les Éditions Leméac) a raconté ses débuts de collaboration prometteurs avec Labor et Actes Sud. Cette collaboration s'est d'abord

traduite en une coédition avec Actes Sud (où les noms des deux éditeurs se retrouvaient sur la page couverture), projet qui a plutôt bien fonctionné puisque l'œuvre publiée a mérité le prix Québec-Paris en 1989. Il s'agit évidemment du *Vieux chagrin*, de Jacques Poulin. Puis un autre projet a abouti à l'automne 1989 : la collection Cactus, résultat du travail commun de Labor, Actes Sud et Leméac Éditeur. C'est la collection Cactus qui est vendue, et non un éditeur en particulier, explique Lise Bergevin, directrice générale. Cactus est une collection où les auteurs du monde entier sont accueillis, en traduction pour la plupart, et où les textes doivent, notamment, avoir du piquant ! Les éditeurs se sont entendus pour distribuer chacun de leur côté les cinq ou six titres édités annuellement. Depuis la fin de notre enquête, deux coéditions Actes Sud/Leméac Éditeur sont apparues dans la collection de textes de théâtre « Papier » : ce sont *Les Reines*, du Québécois Normand Chaurette, et *Peer Gynt*, d'Ibsen, dans une traduction de Marie Cardinal.

Les collections Cactus et Babel sauront-elles séduire le public francophone ? Et à l'aube du grand rassemblement de la francophonie, n'y aurait-il pas lieu de se tourner vers les publics des pays francophones d'Afrique, d'Asie et d'ailleurs ? Jacques Carion a expliqué ses vues sur la question. Il était alors directeur de l'Association Promotion des lettres belges de langue française, organisme qui, comme son nom l'indique, promeut la littérature qui se fait en Communauté française de Belgique. Il a assisté à la formation de l'Agence de coopération culturelle et technique où de nombreux sujets étaient à l'ordre du jour, dont le livre de poche... qui venait en dernier ! En effet, de nombreuses urgences tiennent le haut du pavé : l'écologie, la santé, la formation continue. Sans compter l'alphabétisation. Les manuels scolaires mis à part, l'importation de livres de littérature générale n'est donc pas nécessairement une priorité pour certains pays en voie de développement et c'est bien normal, a précisé M. Carion.

Une dernière rencontre, à Paris cette fois, a été l'occasion de faire connaissance avec le poète belge Werner Lambersy. Il venait d'ailleurs d'apprendre qu'il serait le prochain lauréat du prix Canada-Communauté française de Belgique (pour l'année 1989), distinction qui couronne en alternance l'œuvre d'un écrivain canadien et celle d'un Belge francophone. M. Lambersy a pour fonction de représenter à Paris l'Association Promotion des lettres belges de langue française, qui a pignon sur rue en face du très dynamique Centre Georges-Pompidou. Ce lieu se nomme Beau-Nord.

M. Lambersy suggère que les pays francophones (et tant pis si la France ne suit pas !) s'unissent pour faire traduire à l'étranger quelques fleurons de leur littérature dans une collection en langue anglaise, espagnole ou autre. Cette entreprise n'a-t-elle pas déjà réussi dans le cas des œuvres majeures de la littérature latino-américaine qui ont été traduites en français ? Une idée qui pourrait faire du chemin. En effet, qui sait, peut-être que le public francophone n'est pas nécessairement le public potentiel de la littérature québécoise à l'étranger, ni de la littérature belge ?

FICTION

HÉLÈNE RIOUX

Chambre, avec baignoire (extrait de roman)

(...)

Je m'étais approchée doucement.

— Je suis désolée du retard.

— Ça ne fait rien. J'ai tout mon temps... aujourd'hui. Qu'est-ce que vous proposez ?

— On erre ?

— Air ?

— Erre. Du verbe errer. Aller sans but. Flâner. Se promener. Vagabonder. Batifoler.

— En voiture ? À pied ?

— En voiture. Ou à pied.

— Alors en voiture. À la campagne.

— Non, à pied. En ville.

— On peut dire que vous avez l'esprit de contradiction, vous.

— Non.

On avait marché sans but dans les rues du centre-ville, il n'avait pas l'habitude, pour lui, c'était un peu l'école buissonnière, on était entrés dans une galerie d'art, on s'était arrêtés boire un café au lait à une terrasse, puis on avait pris la voiture, roulé dans les routes de campagne, regardé les maisons, je lui confiais que je rêvais d'en posséder une à moi, un jour, avec des lucarnes et des pignons, un toit en pente et une grande véranda, du lierre agrippé à ses flancs, une cabane à oiseaux abritant une famille de mésanges, une balançoire et un hamac entre deux peupliers. À chaque écriteau « À vendre », je lui demandais d'arrêter, on sortait de la voiture, on faisait le tour de la maison, s'il n'y avait personne, on glissait un œil par les fenêtres. J'étais tellement sous le charme des yeux bleu rivière que, dans mon enthousiasme et ma fébrilité, je nous imaginais déjà un avenir ensemble dans un de ces cottages centenaires, à lire au coin du feu.

Eh oui, voilà comment j'étais. À vingt-neuf ans.

C'est pour dire qu'aux âmes mal lunées, la candeur se balance du nombre des années.

À la fin du jour, on était allés souper dans une auberge au bord du Richelieu, on avait demandé une table près de la fenêtre. En jetant un coup d'œil dehors, on voyait l'eau noire de la rivière, et la barre rouge à l'horizon avec la boule ardente du soleil qui se couchait dedans, dans l'eau noire, je veux dire, puis on avait vu un croissant de lune apparaître en filigrane dans le ciel si pollué que les étoiles pâlottes semblaient s'y allumer par intermittences comme des lucioles dans un sous-bois, une nuit d'été.

Il avait voulu qu'on parle de moi. Il avait voulu savoir qui j'étais, ce que je faisais, « Différentes

Chambre, avec baignoire (extrait de roman)

choses », mais encore, « Je ne suis pas dans un ministère », il avait souri, « Je m'en doutais, vous n'avez pas vraiment le genre... vous préférez ne pas le dire ? »

— Rien d'inavouable, rassurez-vous. Si ça peut vous faire plaisir, je fais des piges.

— Ah oui ?

— Des traductions, des corrections, des révisions.

— Mais quoi au juste ?

— C'est un interrogatoire en règle ?

Il avait pris un air contrit.

— Je vois que je vous ennuie. Changeons de sujet.

— Des romans. D'amour. Des histoires à l'eau de rose. La collection Duo, ça vous dit quelque chose ?

— Pas vraiment, mais...

— C'est conçu pour les femmes et ça se vend dans le métro, les gares et les parfumeries. C'est traduit dans une cinquantaine de langues et vendu partout dans le monde. Je fais ça depuis deux ans et demi et je viens de commencer le neuvième.

— C'est un bon contrat donc ?

— À vie. Ça me familiarise avec l'amour. Je passe ma vie entre des midinettes et des machos richissimes qui brûlent de tendresse sous leur carapace. Sans bouger de chez moi, je me trimbale entre l'Australie et les paradis tropicaux, je séjourne dans des ranches, les suites princières d'hôtels cinq étoiles, je monte à cheval, je me balade en limousine et j'ai des serviteurs on ne peut plus dévoués.

Puis il avait voulu savoir si j'écrivais aussi.

— Oh ! moi, non. Pas encore.

— Pourquoi pas ?

— Parce que... Rien de spécial à dire. Pas de talent spécial.

— C'est drôle, je vous verrais très bien...

Il me connaissait à peine et déjà, il prétendait qu'il me voyait. Moi, je ne me voyais pas, je ne m'étais jamais vue. J'aurais dû comprendre et m'en aller. On était trop loin, je ne pouvais pas partir à pied, seule dans la nuit. J'aurais dû me lever et lui demander de me raccompagner. Une urgence, un manuscrit à remettre le lendemain à la première heure. J'aurais dû comprendre qu'il parlait pour ne rien dire. Juste pour parler, pour meubler le silence. Il me voyait : quelle affirmation vide. Vous avez des mains d'artiste. Pianiste, sans doute ? Non, concasseuse de gravier, poseuse de tuiles, pelleteuse de nuages. Oh pardon, je croyais... Pas d'offense. Vous avez un regard inspiré. Poète, sans doute ? Non, chercheuse de poux. Et pourtant, au-delà des apparences, n'avons-nous pas tous ce désir de posséder les mots, les notes, les couleurs, pour exprimer ce que nous sommes ? Transfert, sublimation, pour emprunter le vocabulaire des psychologues et autres thérapeutes. Vanité des vanités, peut-être. J'aurais dû comprendre, j'aurais dû comprendre qu'il ne comprendrait pas, que c'était peine perdue, mais voilà, j'avais rêvé d'un ange, et il lui ressemblait.

— Mais tout a déjà été écrit, vous ne croyez pas ? Ça commence à être difficile d'arriver avec quelque chose de neuf.

— À mon avis, le neuf est dans la forme.

— Même dans la forme, c'est difficile d'innover. Les mots sont toujours les mêmes, la syntaxe ne

change pas, sujets, verbes, compléments, adjectifs, articles. Même la réforme de l'orthographe n'y changera pas grand-chose. Certains auteurs essaient de transgresser les règles en écrivant à d'autres temps, futur, conditionnel, infinitif; d'autres abolissent les articles ou la ponctuation.

— Ces tentatives tiennent davantage de l'exercice de style. Ce n'est pas très convaincant. Trop froid, systématique.

Oui, nous étions là, assis face à face devant notre entrée de truite fumée au coulis de fenouil, en train de discourir pompeusement de l'utilité de la littérature et d'autres sujets tout aussi édifiants.

— Pour vous qui affectionnez les formes classiques, avais-je repris, vu son profil digne d'un sénateur romain.

Il avait protesté qu'il n'était pas le passéiste que j'imaginais, qu'il ne se limitait pas à Hugo et à Maupassant. En le voyant hésiter sur les noms, j'avais compris que les écrivains en général et en particulier ceux d'expression française, ne lui étaient pas très familiers. Il avait ajouté que s'il avait peu de temps pour lire, il avait quand même apprécié certains contemporains résolument modernes, il cherchait désespérément à se souvenir d'un nom, je le voyais intimidé soudain, je comprenais qu'il lisait peu et ne voulait pas l'avouer devant moi, je suggérais Djian, Duras, Sollers? Il saisissait au vol le dernier nom, ah oui, Sollers, bien sûr, puis se hâtait de quitter ce terrain dangereux pour revenir à moi, il insistait, il fallait que j'écrive.

— Un jour peut-être. Quand j'aurai une idée.

— Vous en avez des millions.

J'avais insinué que c'était actuellement une époque très dure pour les écrivains.

— Je croyais que c'était beaucoup plus facile de publier, de nos jours.

Trop facile. Trop de subventions, trop de livres parus, trop de livres mal distribués, jamais lus. Trop de forêts décimées pour imprimer trop de livres. Qui seront par la suite vendus au poids. Soldés. Retournés à l'entrepôt, incinérés au four crématoire, écrasés au pilon, réduits en bouillie. Pour les chats. Trop de livres et trop de mauvais livres. Le papier récupéré, l'encre effacée, les mots disparus puis remplacés. Quels mots ? Toujours les mêmes. Pour raconter que quelqu'un a vécu, qu'il a tenté d'aimer, qu'il a souffert, qu'il a baisé. La belle affaire. Pour raconter quelque saga familiale. La recette infaillible : situer l'action au début du siècle à la campagne, le lecteur aime bien cette illusion de retrouver ses sources, imaginer une héroïne jolie et courageuse, plutôt pauvre, la faire, après quelques rebondissements, épouser l'homme qu'elle convoite depuis le début, lui donner des enfants dont au moins un mourra en bas âge de la tuberculose ou emporté par les rapides de la rivière, tout cela pendant que la guerre menace de l'autre côté de l'Atlantique. Pondre ensuite un second tome où les enfants de l'héroïne auront grandi, la guerre aura été déclarée, le mari, le frère ou le fils aîné sera appelé sous les drapeaux. Il me semble en avoir lu des dizaines comme ça. J'ai entendu dire qu'on avait répertorié vingt-trois situations possibles. Pas une de plus. Seuls les décors peuvent être différents, et encore. Lui et elle, elle et lui, dans un lit, un ascenseur, une gondole, un champ de blé. Lui et elle quelque part dans l'univers, à Sainte-Anne de la Pérade ou sur la planète Mars. Lui sur elle, elle sur lui, par derrière, par devant. Lui en elle, par tous les orifices. On en fait tout un plat. Il se sont désirés puis quittés, quelle tragédie, quelle dérision. Il sont morts, d'autres viennent et recommencent. Elle sur elle, lui en lui. Leurs maladies, leurs insomnies. Peste, phtisie, sida, seuls les mots changent. La grande faucheuse, elle, est toujours au bout de l'aventure, avec sa cape noire et son masque de squelette.

Chambre, avec baignoire (extrait de roman)

Et trop de textes médiocres pour quelques rarissimes pages de qualité. La qualité se noie dans la médiocrité. Une fois que Flaubert a traqué ses personnages, les a, sans aucune indulgence, acculés au pied du mur, les a décortiqués, on sent bien qu'il ne reste plus rien à dire sur les femmes un peu trop gorgées de romanesque, les maris bonasses et les amants médiocres, que le sujet de l'adultère au dix-neuvième siècle dans une petite ville de province est clos. Même chose quand, dans *Un amour de Swann*, Proust analyse la jalousie.

— Je croyais que vous n'aviez pas lu Proust, avait-il interrompu.

— Pas besoin de l'avoir lu pour savoir ça. Mais où je voulais en venir, surtout, c'est que l'écrivain n'a plus de rôle.

— Comment ça, plus de rôle ?

— Dans les années soixante, soixante-dix, au Québec, je veux dire, l'écrivain devait avoir l'impression de participer au changement. Il prenait position. Nationaliste, fédéraliste, féministe. Il y avait des polémiques, des controverses, des discussions.

— Ah ! Vous êtes de ceux qui croient que l'écrivain doit être engagé politiquement ?

— Non, mais ça devait être stimulant d'être un écrivain, alors. Les poètes étaient visibles, la foule se déplaçait pour aller les entendre aux Nuits de la poésie. Bien révolue, cette époque. Maintenant, c'est l'enlisement. Surproduction, surconsommation. Engloutissement dans la masse. Ça ne vous donne pas le vertige quand vous entrez dans une librairie ? Moi, si.

Il avait hoché la tête.

— Vous êtes une femme si passionnée et il faut de la passion pour écrire. Juste la façon dont vous m'avez abordé, la nuit dernière. C'était tellement... particulier. Vous êtes une femme originale.

J'avais souri. Que savait-il de ma passion ?

— Je vous ai expliqué que ce n'est pas dans mes habitudes. C'est parce que c'est le 20 avril et le 20 avril, moi... Mais le jour s'achève et je vais redevenir moi-même.

Il avait eu l'air intrigué, puis la lumière s'était faite.

— Je comprends. Le 20 avril, date de la naissance d'Hitler. Ça vous bouleverse, c'est ça ?

J'ignorais totalement que c'était l'anniversaire du Führer. Mais j'avais fait comme si, ça m'évitait d'entrer dans les explications. J'avais murmuré « Oui, c'est ça. » J'avais baissé les yeux. C'est ça, c'est une date qui fait mal. Un jour noir.

— Vous voyez bien, vous êtes plus sensible que la moyenne des gens. Vous pourriez écrire, j'en suis certain, je le sens.

— Je pourrais. Prenons un sujet d'actualité. Mettons que j'écrirais sur la violence faite aux femmes. Et aux enfants. Mais qu'est-ce que j'écrirais ? Il suffit d'ouvrir le journal. Tout est là , tous les jours. Ce matin encore, vous lisiez des horreurs sans broncher. Moi, les journaux, les nouvelles à la télé, je ne peux plus. Ça me donne la nausée.

Et j'aurais pu lui raconter une histoire, n'importe laquelle, je n'avais qu'à piger au hasard dans mes souvenirs, tout le monde sait que la réalité dépasse la fiction. Mettons que je m'arrête sur cette fois où, assise sur un banc près de la fontaine du complexe Desjardins, j'avais laissé un pauvre type s'installer à côté de moi, me faire ses confidences — seul, sans amour, frustré, déçu, habitué de bars de danseuses

Chambre, avec baignoire (extrait de roman)

nues, frustré, sans amour, seul. Ils sont des milliers comme lui qui hantent les villes. Un pauvre type, vraiment pas beau, vraiment pas brillant, rien pour plaire aux femmes, rien qu'un pauvre type. Je l'avais écouté pendant une heure, lui prodiguant mes sourires, quelle générosité était la mienne, je m'émouvais moi-même. Et quand je m'étais levée pour partir — la distribution des menus objets est terminée, la dame du monde quitte l'hospice des miséreux pour rentrer à sa résidence secondaire dans un froufrou de soie, cliquetis de bracelets, ne laissant dans la salle commune que l'évanescent souvenir de son parfum — il avait voulu que je reste et j'avais refusé, il avait voulu m'inviter à prendre un verre et j'avais décliné, il m'avait alors suivie dehors en m'abreuvant d'injures, putain, sale putain, maudite chienne sale, pour qui tu te prends avec ton accent français, maudite chienne, m'avait saisie par le bras sous l'œil des passants qui regardaient ailleurs, tu t'en iras pas, maudite putain, et j'avais eu beau crier, il ne lâchait pas prise sous l'œil des promeneurs, le courant de haine était si tangible, son désir de me violer, de m'écraser, de m'anéantir. Le tueur révélé en pleine lumière et les passants qui passent, l'œil ailleurs.

J'aurais pu lui raconter cette histoire ou d'autres encore, et lui m'aurait répondu qu'au Liban, en Israël, à Auschwitz pendant la guerre. Et si facilement, nous aurions pu devenir démagogues, c'est si facile. J'aurais dit, par exemple, que Marguerite Duras avait été battue par sa mère et qu'elle était devenue écrivain alors qu'un type avait été battu par son père et qu'il était devenu un tueur. J'aurais mis des points de suspension. Démagogie. Les femmes sont moins violentes que les hommes. C.Q.F.D. C'est si simple de tirer des conclusions. On n'a qu'à se laisser glisser sur la pente. En fin de compte, on justifie n'importe quoi : meurtres, guerres, génocides, toutes les intolérances. Mais il avait semblé mal à l'aise et nous avions changé de sujet. Au moment du dessert, il m'avait dit que j'étais douce, « Ah ! vous croyez ? » oui, il croyait que j'étais

douce, il aimait les femmes douces, la douceur est une qualité si rare, vous savez, et au moment du café, il m'avait dit qu'elle s'appelait Cecilia, qu'ils vivaient une situation très difficile, une sorte de crise, et qu'il voulait, oui vraiment, il le voulait, me revoir.

GILLES PERRON

La bienséance

Je me sens tout drôle. Comme si j'allais m'évanouir. Il ne faut pas, c'est sale ici. Bon, ça y est : je tombe. Tant pis, alors. C'est trop tard. On pourrait croire que j'ai trop bu. C'est vrai que j'ai pris quelques verres chez Ginette, un peu plus que d'habitude. Mais je ne suis pas ivre. J'ai toujours su me tenir. Dans mon métier, ça vaut mieux : je suis debout toute la journée.

Après le travail, j'étais invité chez Ginette. Faut pas croire. C'est une amie, seulement une amie. Évidemment, si les choses évoluent autrement, on ne sait jamais. Je ne dis pas. Mais la question n'est pas là. On m'attendait pour six heures. Je termine ma journée à cinq ; juste le temps de passer chez moi, me doucher et m'habiller pour l'occasion. À six heures dix, je sonnais. Dix, parce qu'il ne faut jamais arriver à l'heure pile, c'est encore pire qu'être en avance. Trop en retard, ce n'est guère mieux, c'est entendu. Il faut savoir doser. Elle n'a pas ouvert elle-même, occupée qu'elle était, des trucs de dernière minute, je suppose. C'est Marcel qui m'a accueilli, souriant comme toujours, s'excusant presque de n'être pas Ginette qui, m'a-t-il dit, était dans

la cuisine. Je suis entré et j'ai entendu la voix de Ginette qui criait pour être bien sûre que je l'entende, qui disait entre donc Nicholas, ce ne sera pas long, je suis dans la cuisine.

Dans le salon, il y avait aussi Julie, assise sur une causeuse de cuir noir où il fallait faire un effort pour la distinguer, elle-même étant vêtue couleur fauteuil, sans cuir. Marcel s'est rassis vivement à côté d'elle, comme s'il craignait que je ne lui vole la place. Marcel est ce genre de type très peu sûr de lui, qui a peur de tout et de son ombre. Personnellement, je le trouve même un peu idiot, mais c'est un ami de Ginette, et force m'est de constater que Julie l'aime bien également. Lui, en tout cas, a beaucoup d'attentions pour Julie. Mais à ma connaissance, il ne se passe rien de ce côté-là, je ne crois pas qu'il y ait réciprocité. Qu'il s'assoie près de Julie, je n'y vois aucune objection. Si ça le rend heureux. Moi, de toute façon, j'aime voir les gens à qui je parle ; je n'aime pas m'adresser à des profils. J'ai donc, à l'invitation à m'asseoir que m'a transmise Ginette de sa lointaine cuisine, répondu en choisissant un des deux fauteuils qui complètent l'ensemble de salon. Je n'aime pas le cuir. Ça colle aux vêtements et je trouve ça plutôt désagréable. Je ne l'ai jamais dit à Ginette. Au contraire, j'ai toujours vanté son goût à propos de la décoration de son appartement. Ils sont très beaux, ses meubles en cuir.

Si Julie se confondait avec le noir de la causeuse, Marcel, pour sa part, était visible comme un point rouge sur le bout du nez. Un pantalon crème, une chemise beige et un veston blanc. Le tout assorti d'une très jolie cravate rouge. Avec ça qu'il est bronzé comme un chômeur. L'horreur, quoi.

Ginette est venue nous rejoindre au salon en s'excusant encore de ne pas s'occuper plus de nous, mais tout est presque prêt, ce ne sera pas long, a-t-elle dit alors. Elle a peut-être l'air de s'excuser souvent, mais je crois qu'elle a raison de le faire,

c'est une excellente hôtesse. Lorsqu'on reçoit des gens à souper, il est important de s'excuser aussi longtemps que le repas n'est pas dans l'assiette du convive. Et même alors, il faut s'excuser de ne pas avoir ceci à offrir, de n'avoir pas tel vin à boire, telle autre entrée qui aurait pu être servie à la place de celle que l'on mange et même le dessert qui ne saurait jamais être le meilleur. Évidemment, si Ginette devait manger en tête-à-tête avec Marcel, ce serait bien inutile de faire des frais : il ne saurait pas les apprécier. Julie, elle, a une certaine classe. Je ne la connais pas beaucoup, mais elle est certes plus au courant des usages que Marcel.

Ginette m'a offert à boire, puis a demandé à ses deux autres invités si elle devait remplir leurs verres, ou voudraient-ils autre chose? À ce moment précis de mon souvenir je tente de me relever et réussis à me dresser sur mes genoux. Pendant un moment, le corps bien droit comme pour une ultime prière, il me vient l'idée de tenter de marcher. Je me vois plutôt esquisser un mouvement qui, de loin, pourrait laisser croire que je fais un numéro de cirque où j'imiterais un nain. Un genou s'avance, mais l'autre ne suit pas. Je me retrouve face contre terre et pendant un instant, tout ce que je vois ressemble à une immense tache rouge dans la nuit. Je ne pourrais dire combien de temps s'écoule. La ruelle est déserte à cette heure avancée de la nuit. Ma montre est certainement quelque part à mon poignet. Je me retourne lentement sur le dos, grimaçant, en ramenant instinctivement mes deux mains sur mon ventre. Il y a une détente qui se fait, je me sens un peu absent et, derrière mes yeux fermés, je retrouve le fil de la soirée.

Nous sommes en train de manger. C'est très bon d'ailleurs. Il me semble que je goûte encore la sauce qui donnait toute sa saveur au plat de flétan. Au dessert, nous avons eu une charlotte russe. Ginette sait que j'adore ça, et elle l'a faite elle-même. J'ai beaucoup apprécié, plus encore la gentillesse que la charlotte, excellente au demeurant. C'est beau,

l'amitié. Pendant le repas, nous avons discuté de choses et d'autres, rien de bien précis. De littérature. De cinéma, aussi. C'était assez intéressant. Julie connaît bien le cinéma de répertoire français, un peu l'américain. Quant à Ginette, elle est comme moi, une vraie maniaque. C'est comme ça qu'on s'est mis à se fréquenter, au début. Ginette travaille à la même galerie d'art que moi. Une fois, par hasard, on s'est vus à la sortie de la Cinémathèque, après un film d'Eisenstein. Le lendemain, à la galerie, nous en avons parlé, et on s'est découvert ce goût commun pour le septième art. Il suffit de parler cinéma pour nous lancer pour la soirée. Dans ce contexte, le pauvre Marcel ne disait pas grand-chose. Une fois, pendant le dessert, alors que notre hôtesse nous versait du café, quelqu'un a mentionné Humphrey Bogart et Marcel a dit ah oui, de l'air entendu de celui qui enfin connaît ce dont on parle. Il a dit que Bogart était un bon acteur, et sa participation s'est arrêtée là. De temps en temps, Ginette lui demandait son avis, ou alors c'était Julie qui lui expliquait qui était tel réalisateur que tout le monde connaît ; sauf lui, évidemment.

Le repas terminé, nous sommes retournés au salon. Je me suis retrouvé sur la causeuse avec Julie, pendant que Ginette et Marcel occupaient les fauteuils. Il y a eu alors quelques secondes de silence, disons plutôt un court moment où personne n'a parlé, une période de transition. Ginette, hôtesse aussi prévenante que charmante, a aussitôt proposé :

— On ouvre ta bouteille, Nicholas ?

J'ai dit oui, évidemment. J'avais apporté un bon petit vin, plutôt modeste, mais tout de même du genre qui se laisse agréablement boire. Un vin californien ; je trouve qu'on néglige les vins américains au profit des français, et je fais toujours un effort pour faire connaître la Californie. Comme Ginette allait chercher les verres, je l'ai suivie à la cuisine pour y prendre la bouteille afin de la déboucher moi-même.

Ça m'a permis de vivre un petit moment d'intimité silencieuse avec elle, quelque chose de simple, de tellement anodin et à la fois extrêmement précieux. Ginette est retournée au salon avec quatre verres. L'instant d'après, j'y étais aussi, la bouteille dans une main, le bouchon dans l'autre, au cas où quelqu'un aurait voulu le sentir. J'ai tout de suite remarqué que Marcel était retourné sur la causeuse, et qu'il semblait vouloir faire la conversation à Julie, en lui servant des banalités terribles. Je n'ai pu m'empêcher de laisser voir un regard où quiconque pouvait lire à quel point je trouvais cette attitude infantile. Comme s'il n'avait pas pu lui parler d'où il était assis auparavant, il s'était empressé encore une fois de se rapprocher physiquement de Julie. Sa manœuvre était évidente, tellement que ça en devenait gênant : il la draguait, l'imbécile.

Je me sens tout engourdi. Les images sont un peu floues, je dois faire un effort pour tout mettre en ordre. Il me semble bien que j'ai versé du vin à tout le monde ; nous avons bu. Nous avons surtout parlé d'art durant le reste de la soirée. Je ne sais trop ce qui s'est passé à ce moment-là, si moi ou quelqu'un d'autre a dit quelque chose qui ait été de nature à le choquer, toujours est-il que Marcel nous a tous pris par surprise.

— Nicholas, dis-le franchement !

Plutôt interloqué, je n'ai pas compris de quoi il voulait parler. Comme je ne répondais pas, il a continué :

— Va, dis-le ce que tu penses de moi. Tu me trouves con, c'est ça ?

Il me regardait droit dans les yeux. Je déteste ça. J'ai les yeux fragiles, alors j'ai regardé ailleurs.

— Mais qu'est-ce que tu racontes, Marcel ? T'as un problème ? Est-ce que je t'ai déjà dit que je te trouvais con ? Est-ce que je t'ai déjà dit ça ?

Alors, il m'a expliqué, très calmement et somme toute, dans un vocabulaire et une syntaxe bien meilleurs que je ne l'aurais cru, qu'il avait bien compris que je le méprisais, que je le prenais pour un imbécile sans culture. Il m'a dit que de toute la soirée, je l'avais à peine regardé et que ce n'était pas la première fois.

— Tu déconnes, Marcel ! Là, tu es con, c'est vrai. Tu te racontes des histoires et tu les crois. Comment veux-tu que j'aie une opinion sur toi, je ne te connais presque pas. Non, sérieusement, tu te fais des idées et ça, excuse-moi, mais c'est ton problème. Je ne peux rien y faire.

J'ai essayé de lui expliquer qu'il se trompait, que tout ça, c'était dans sa petite tête, mais je ne suis pas certain d'y avoir réussi. D'autant plus que les filles se sont un peu rangées de son côté. D'abord Julie.

— C'est tout de même vrai que tu ne lui as presque pas adressé la parole, a-t-elle dit.

J'ai protesté que si tel était le cas, ce que je ne croyais pas, c'était absolument sans intention. Que sûrement c'était le hasard qui avait voulu que nous parlions de choses qu'il connaissait moins, ce qui sans doute avait pu faire illusion. Je parlais à tout le monde et à personne en particulier, ai-je expliqué.

Gentiment, mais tout de même, Ginette a suggéré que peut-être, inconsciemment, j'avais un préjugé parce que Marcel était ingénieur. Elle me trouvait des excuses, mais me faisait quand même des reproches.

Marcel a recommencé en disant que peut-être j'étais un peu snob et que je n'avais pas à prendre les autres de haut simplement parce que j'avais vu quelques films ou parce que j'avais lu un livre ou deux. Il a ajouté que les toiles qui étaient exposées dans la galerie où je travaillais auraient pu être exécutées par des enfants de cinq ans et que lui, au

moins, il faisait quelque chose d'utile et de constructif.

Son ton ne m'a pas tellement plu. Je l'ai regardé sans rien dire, mais comme il soutenait mon regard, l'air mauvais, j'ai à nouveau détourné les yeux. Je lui ai dit qu'il se trompait sur une chose.

— Jamais je n'ai pensé, pas même un instant, que tu pouvais être con. Mais maintenant, je le pense, et pour me convaincre du contraire, tu auras un sacré travail à faire.

Il était, je crois, quelque peu fâché. Il s'est levé sans dire un mot, a salué poliment, puis s'est excusé après des deux filles, disant en particulier à Ginette de le prévenir, la prochaine fois qu'elle l'inviterait, qu'il puisse refuser si le fasciste allait être présent. C'est de moi qu'il parlait. Ginette a bien tenté de le convaincre de rester, que tout cela était un malentendu, mais il n'a rien voulu savoir.

J'avais envie de lui dire qu'on ne le retenait pas, mais je me suis abstenu, par égard pour Ginette. Cet imbécile avait jeté un froid sur la soirée et il était trop tard pour revenir en arrière. Comprenant que la séance était levée, Julie s'est également excusée et après avoir embrassé l'hôtesse, puis moi, elle a dit à Marcel de l'attendre, qu'ils pourraient peut-être faire un bout de chemin ensemble. Je suis resté seul avec Ginette.

Tranquillement, nous avons bu le reste de la seconde bouteille, gracieuseté de Ginette et débouchée juste avant cette dispute idiote. Nous avons discuté de tout, sauf de l'incident. Tout compte fait, ce tête-à-tête pour terminer la soirée a complètement effacé de ma mémoire la crise de paranoïa de Marcel. Je ne m'en suis souvenu qu'au moment du départ, et je m'en suis excusé auprès de la charmante Ginette, laquelle m'a rassuré en m'embrassant affectueusement, en me serrant tout contre elle, me disant qu'elle savait bien que ce n'était pas ma faute.

Le pauvre Marcel n'était pas en forme ces temps-ci, et ça déteignait sur son humeur. Merci pour la soirée, ai-je dit. Et je suis sorti.

Je n'habite pas très loin de chez Ginette. À peine vingt minutes, à pied. L'air frais de la nuit était agréable, alors j'ai décidé sans vraiment y penser de prendre mon temps. Je marchais du pas serein de celui qui a toute la nuit devant lui. Pendant un instant, je me suis demandé si j'étais amoureux de Ginette. Mais j'ai vite chassé la question insidieuse. Rien ne sert de tout compliquer, il faut laisser faire le temps. Ne jamais rien provoquer. Les choses arrivent, il faut attendre sans bouger. Ainsi philosophant, j'étais parvenu à une assez longue ruelle qui me sert de raccourci pour me rendre chez moi. Je m'y suis engagé en regardant d'un œil distrait les lieux, me rendant compte que malgré l'heure tardive, il y avait encore quelques fenêtres allumées. Devant moi, un chat qui m'examine, deux billes jaunes derrière une poubelle renversée. Je me suis baissé pour tenter de l'apprivoiser, j'avais envie de lui faire une caresse. Mais lorsque j'ai approché ma main, il a émis un petit miaulement, très bref. À ce moment-là, j'ai entendu quelqu'un qui arrivait en courant derrière moi. Je me suis relevé, me suis retourné, et j'ai senti quelque chose comme une grosse crampe qui me prenait à la hauteur du nombril. L'homme a dit quelque chose, mais ne s'est pas arrêté, et en me retournant, je l'ai vu s'éloigner dans la même direction qu'avait prise le chat avant lui.

Je peux voir, lorsque j'arrive à ouvrir les yeux, qu'il y a des tas d'étoiles dans le ciel. C'est une nuit très claire. J'essaie de reconnaître la Grande Ourse. C'est drôle, je n'y arrive pas. Je ne vois pas la lune, mais elle est sûrement là, puisqu'elle fait briller le manche verni sur lequel mes mains se sont mollement refermées. D'instinct, il me semble que je devrais le retirer. Essayer de l'arracher de mon ventre. Mais je n'ai plus de force, mes mains retombent de chaque côté. Je ne peux que voir, soulevant la tête dans un

terrible effort, que l'objet qui semble surgir de mon ventre est bien un couteau. On dirait un couteau de cuisine. Un couteau à viande, peut-être. Puis, ma tête retombe. Je n'arrive même plus à ouvrir les yeux. Je pense que je vais mourir.

Tout à coup, je me souviens de ce qu'a dit l'homme avant de disparaître. J'en suis presque certain, il a dit : « Mille excuses. »

SUSY TURCOTTE

Veilleur de nuit

Je m'étais étendue contre le veilleur de nuit. Il ne croyait pas que tant de lumière allait traverser mon corps jusqu'au sien. J'étais prête à défoncer toutes les portes de la nuit.

Je m'étais jetée dans son corps pour échapper à d'amers paysages. Il me recevait comme une eau torrentielle. Les phrases et les gestes déferlaient avec violence ; il me laissait cracher ma rage. Vomir ma révolte. Il demeurait silencieux. Il m'enserrait, anneau précieux, et le vertige était tellement vaste. Il tremblait tout entier avec moi comme si nous n'étions qu'un seul spasme infini. J'étais bien, là, vibrante et vivante. J'étais prête à défoncer toutes les portes devant lesquelles j'avais jadis trébuché ou vacillé, ces portes tellement noires.

Je me liais et me déliais dans ce lit de désir, cette terre plaintive et douce où prendre feu. Je m'allongeais, vive écorchée, à l'affût de l'onde sauvage qui voyageait en lui. J'étais armée contre la fatigue et la bêtise humaine, fascinée que j'étais par ses yeux noirs granit et ses mains aimantées. Et aimantes.

L'angoisse est tellement lourde, si tu savais. Je suis maintenue dans tous ces bruits intérieurs, ces forages fantômes qui me fêlent et me fouillent. Ma faim, ma soif, que sauront-elles façonner maintenant ? Des failles, toujours des failles ? Je m'interroge encore sur cette vie qui m'enchante et m'anéantit. Peu importe que le dos ou le ventre soient déchirés, je ne sais plus que comprendre, que voir dans tout ce fracas. La poussière s'est installée sur mon poing, fixant la haine entre mes doigts. Apaise-moi avant que la souffrance ne vienne trop heurter l'étrange cercle moulé à mon cœur. Je veux m'étioler et m'étoiler avant que les mots ne me dénudent, me déchaîner et me déployer pour effacer les faux râles et la fureur qu'un homme a un jour enfouis en moi. Je transporte le feu comme une eau en furie. Ramène-moi vers les hautes lames, ces vagues brûlantes où déjà j'ai su m'irradier.

J'aimais cette menace sans relief, cette route invisible, ce tracé imaginaire entre ici et Dublin. La vie reprenait enfin vie. Je chutais parfois dans le regard de cet homme, j'ignorais jusqu'où j'irais. Je m'imaginais naufragée, surgie des nuits noires, lui offrant mille chants de détresse. J'avais écrit dans l'un de ses carnets : « Ta musique erre maintenant dans l'océan, fureur délicate et sauvage, lierre infini entre nous. »

Et quand la nuit se relâchait, il sentait que je désirais fuir mon corps inerte, l'accompagner lui, me rebeller contre tous les hivers imprégnés en moi, le fol engourdissement inscrit à jamais.

J'étais seule sur cet échiquier infernal, échiquier du silence, et le mutisme de cet homme m'atteignait comme s'il s'était agi de cris décapants, noirs ou blancs, des cris de noyé s'entremêlant à mes visions féroces. La douleur qu'il ressentait lorsqu'il se logeait lui aussi dans ma blesssure, cette douleur me touchait au ralenti. Il imaginait alors que ce que je vivais n'était qu'une erreur d'aiguillage, un injuste dérapage. Parfois il ne disait rien mais je savais la moindre de ses pensées : il voulait m'éloigner des brouillages quotidiens. « Cesse de t'agiter. Voici un peu de chaleur », murmurait-il quand mes frissons commençaient à l'envahir.

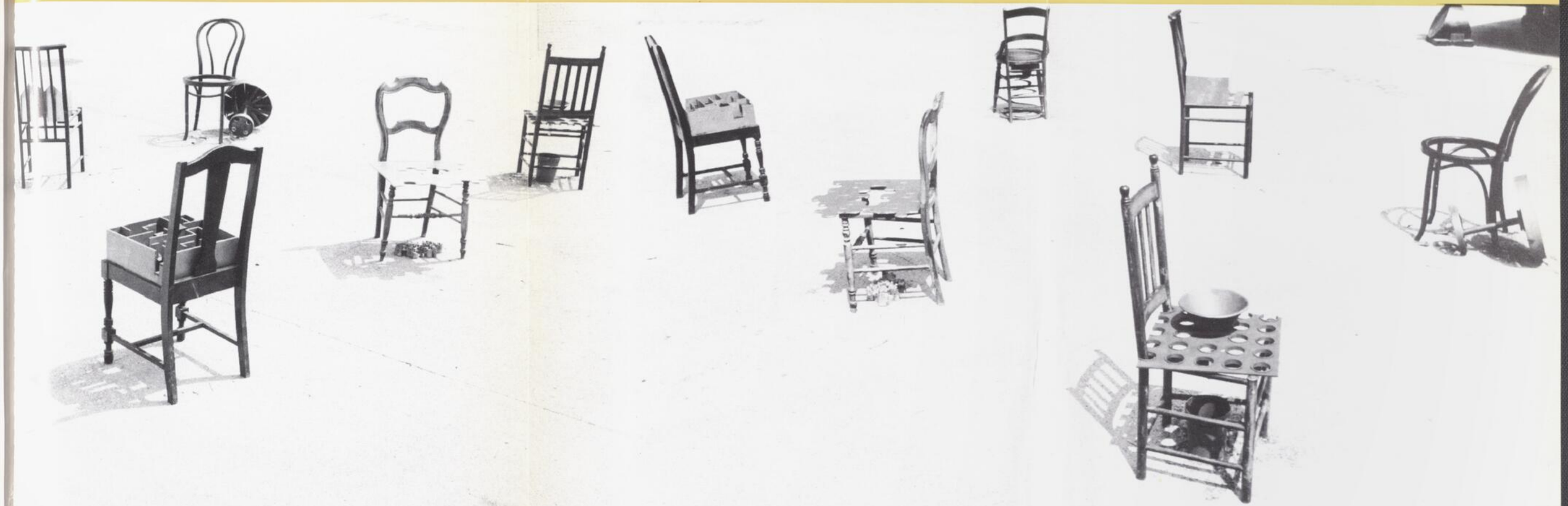
Et quand le jour allait arriver, nous aurions endormi l'amertume. Nous aurions aiguisé nos tourments, isolés que nous étions l'un contre l'autre. Il était rivé à ma dérive et nous dérivions. J'avais tellement peur de me déformer et de lui échapper.

Sa voix creusait le ciel et son chant emplissait la ville. Il avait entraîné la foule dans une danse infinie ce soir-là. J'étais là immobile au centre de toute cette vie et je regardais cet homme qui s'envolait avec ses accords fous. Je fuyais ses yeux et je fixais ses pieds nus qui ne touchaient plus la scène. Mes bracelets tintaient dans la nuit. J'étais ensorcelée, prête à danser dans l'orage, frôlant les ailes de l'ange lumière. Il m'offrait un appui invisible, une vision très douce de l'envers : son épaule jusqu'à l'aube.

Plus tard seulement, je pourrais le suivre dans un corridor blanc. Il n'y aurait plus d'éclats de vitre sur le sol. Une vague de chaleur nous emporterait.

IMAGE

LES LEÇONS SINGULIÈRES (PARTIE 1)
MICHEL GOULET
Sculpture installation (bronze et acier inoxydable), Place Roy, Montréal — 1990
Photo : Daniel Roussel, Centre de documentation Y. Boulerice.



SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

SYLVAIN AUCLAIR

L'écologie politique et les Ami-e-s de la Terre

Même si on est un ami de la Terre tout entière, il faut bien s'enraciner quelque part. C'est ainsi que j'œuvre au sein du groupe de Montréal des Ami-e-s de la Terre, et accessoirement au niveau du Québec. Mais je ne perds pas de vue la dimension mondiale de ce mouvement établi dans près de quarante pays. D'autre part, force m'est de constater qu'un mouvement international, et de surcroît aussi décentralisé que les Ami-e-s de la Terre, ne peut manquer d'être hétérogène. C'est ce dernier aspect qui m'incite à vous brosser un court tableau de l'histoire des Ami-e-s de la Terre, de leur réflexion et de quelques-unes de leurs réalisations.

Un grand détour

Les Ami-e-s de la Terre sont tout d'abord nés du radicalisme croissant et contrarié du président d'une importante et vénérable association de défense de la nature. Cela se passait, comme il se doit, aux États-Unis et à la fin des années 1960. Les membres conservateurs du Sierra Club refusant de suivre leur président dans une prise de conscience plus globale

des problèmes écologiques et dans une certaine dénonciation de la société industrielle, celui-ci préféra fonder un nouveau groupe, qui connut rapidement beaucoup de succès. Un *success story*, quoi ! (Pour sa part, le Sierra Club évoluera lui aussi, mais un peu plus tard...)

Dès le début, l'approche globale a été primordiale pour l'action des Ami-e-s de la Terre : ce n'est pas pour rien qu'ils se sont nommés ainsi ! À ce moment déjà il ne suffisait plus de protéger telle espèce en voie de disparition ou tel espace naturel en danger de développement, démarches encore utiles mais moins « prioritaires » dès que l'on s'est rendu compte de l'aspect interrégional, voire international, des problèmes environnementaux : émanations acides qui contaminent nos forêts et nos lacs depuis des centaines de kilomètres en amont, D.D.T. présent en Arctique, et pour longtemps encore, etc. Et je n'ai pas parlé des problèmes plus actuels tels l'amincissement de la couche d'ozone ou le réchauffement de la planète. C'est dire que les barrières naturelles des écosystèmes ne suffisent plus à les protéger.

Des États-Unis, les Ami-e-s de la Terre ont rapidement essaimé vers le Canada (je n'ai pas dit le Québec) et la Grande-Bretagne, où ils jouissent aujourd'hui d'une excellente réputation et d'un très grand *membership*. Après s'être exercés à la traversée de l'Atlantique, celle de la Manche leur semblait facile et ils se sont aussi répandus en Europe (puis dans certains pays d'Asie). C'est par ce détour évident que des groupes québécois se sont finalement formés ici.

Quant aux Ami-e-s de la Terre du Canada [1], ils ont aussi, depuis des années, des membres au Québec. Sans cela, leur représentativité « nationale » en pâtirait fortement, de même que leur lien avec le gouver-

1/ Qui se présentent bien souvent tout simplement comme *les Ami(e)s de la Terre*, sans indication de lieu, causant ainsi parfois une certaine confusion.

nement du Canada. Mais ces membres québécois sont anglophones en grande partie. Quoi qu'il en soit, quand quelques Québécois (de Québec) ont voulu fonder leurs propres Ami-e-s de la Terre, l'existence d'un groupe canadien « concurrent » ne les a aucunement gênés et ils n'ont entretenu aucunes relations avec lui.

Un changement d'optique

C'est qu'en passant par l'Europe, la pensée des Ami-e-s de la Terre s'était enrichie de nouveaux aspects. Les groupes états-unien, canadien et anglais sont de grandes associations, apolitiques, avec bureau et personnel dans la capitale, et qui cherchent tant à transformer la politique de l'État par du lobbying qu'à atteindre la population. Sans doute inspirés par le slogan « Penser globalement, agir localement », (à ma connaissance, ce slogan est celui d'un assez grand nombre de groupes écologistes : ce n'est sans aucun doute pas une marque déposée), Les Amis [2] de la Terre français ont préféré mettre sur pied un réseau de groupes actifs un peu partout, et ne se sont pas empêchés de présenter des candidats aux élections municipales, législatives, présidentielles. Leur ancien président national, Brice Lalonde, est d'ailleurs actuellement ministre de l'Environnement (mais sans avoir été élu député : ainsi fonctionne la constitution française), et ce, même après s'être présenté contre François Mitterrand en 1981.

Par ailleurs, certains intellectuels français et européens ont bâti toute une théorie socio-politique pour soutenir l'action du mouvement écologiste moderne. Pensons à André Gorz et Michel Bosquet, Alain Touraine, Ivan Illich, et même René Dumont. Ces auteurs ont permis une théorisation plus poussée et plus large de l'aspect social de la crise écologique.

2/ On remarquera que les Français sont moins avancés dans la désexisation de la langue.

Des termes comme *technocratie, écofascisme* et *écosocialisme, productivisme, contre-productivité, valeur d'usage, convivialité, autogestion, nouveau prolétariat, alternative, non-violence* sont progressivement entrés dans le vocabulaire des militants et analystes écologistes. Des thèmes comme *le féminisme, le pacifisme* et *le tiers-mondisme* se sont alliés aux thèmes plus nettement environnementaux et en ont amené certains à rechercher une forme de convergence dans les efforts, respectueuse des différences entre divers groupes progressistes : *la convergence alternative.*

L'arrivée à Québec

L'ancrage des Ami-e-s de la Terre de Québec dans ce discours plus européen est sans doute en partie dû à leur fondateur, l'écologue d'origine wallonne Michel Jurdant. Mis sur pied en 1978, peu après une manifestation anti-nucléaire à Gentilly, en octobre 1977, les Ami-e-s de la Terre de Québec se sont principalement organisés autour de la personnalité et du discours de Jurdant. Foncièrement anti-technocratiques — un de leurs slogans préférés est : « Pour la conquête de notre pouvoir de vivre... » — et doutant souvent de la capacité de changement social de nombreux groupes environnementaux, qualifiés d'*environnementalistes* par opposition aux groupes *écologistes*, les Ami-e-s de la Terre de Québec entendent faire connaître une manière plus ou moins cohérente d'appréhender la crise actuelle dont la détérioration de l'environnement naturel n'est qu'un aspect. À cette fin, la collaboration avec d'autres groupes progressistes est une nécessité à la fois théorique et pratique. Dans leur dépliant de dixième anniversaire, ils décrivent ainsi leur action :

> ...le groupe rassemble des personnes préoccupées par les questions écologiques et intéressées à développer des alternatives réalistes concrètes à la crise de société que nous vivons. Notre action vise à améliorer

notre environnement social et culturel, et à favoriser une meilleure qualité de vie dans notre milieu.

L'exposé le plus complet de l'optique écologiste des Ami-e-s de la Terre de Québec est sans contredit le livre-testament de Michel Jurdant, *Le Défi écologiste*[3]. Cette brique de plus de 400 pages (dont les droits d'auteur vont aux Ami-e-s de la Terre de Québec) présente de manière imagée et émotivement engagée la vision écologiste de la crise actuelle envisagée selon ses divers niveaux, l'intérêt de chacun (ou presque) à participer à la révolution écologiste, la peur de la récupération, en particulier de la récupération environnementaliste, qui ne verrait de problèmes qu'au niveau des outils de production et de la pollution qui s'ensuit. Plus important encore, il s'agit d'un livre québécois, et les exemples qu'il donne sont enfin d'ici. À titre d'illustration, j'aimerais vous en présenter deux extraits contradictoires : les définitions de *productivisme* et d'*écologisme*.

> Le productivisme est cette conception suivant laquelle le progrès se mesure par la quantité[4] de biens et services produits de manière hétéronome (par le travail salarié), indépendamment de leurs valeurs d'usage. (p. 203)

> L'écologisme est un mouvement, un comportement, une façon de vivre, une philosophie, une éthique, une théorie politique, un projet de société ou tout cela à la fois, qui propose et expérimente de nouveaux modes de vie, sur les plans individuel, économique, culturel et politique, qui garantissent l'épanouissement et la souveraineté à la fois de tous les écosystèmes et de tous les êtres humains de la Terre. (p. 68-69)

Voilà tout un programme, n'est-ce pas ?

3/ On pourra en lire une recension dans *Possibles*, vol. 9, n° 3, printemps 1985.

4/ Vous êtes allés voir dans le livre et c'est écrit : *qualité*. Mais c'est clairement une erreur, qui a été corrigée dans des citations reprises par les Ami-e-s de la Terre (mais pas dans les éditions subséquentes du livre, qui ne sont que des réimpressions !).

De la théorie à la pratique

Malgré cette prise de position assez radicale, l'action des Ami-e-s de la Terre ressemble, à première vue, à celle de tous les groupes verts, qui sont tout à la fois semblables et différents. Michel Jurdant est mort en 1984, le groupe de Québec (alors encore le seul groupe au Québec) s'en est trouvé désemparé pendant un certain temps, le discours s'est fait plus conciliant envers d'autres groupes verts, quoiqu'il reste cependant plus orienté vers le discours que vers l'action concrète. Ce ne sont pas les Ami-e-s de la Terre de Québec qui ramasseront bénévolement du papier à recycler ou qui planteront un arbre symbolique. Ils seront plutôt ceux qui exigeront de la Ville qu'elle organise la cueillette du papier, ou qui critiqueront un projet d'incinérateur — évidemment installé dans un quartier populaire, souligneront-ils plus clairement que d'autres. S'ils étaient dans leur jeunesse plus portés vers les manifs, ils se sont assagis et préfèrent maintenant la présentation de mémoires ou la participation à des audiences.

Enracinés dans leur quartier — Saint-Jean-Baptiste —, ils partagent le local d'un groupe de quartier et participent à deux radios communautaires. Mais cet enracinement ne les empêche pas de prendre position, par exemple, sur les vols à basse altitude au-dessus des territoires montagnais du Québec-Labrador. Toujours le « Penser globalement, agir localement ».

Montréal et Sherbrooke

En dehors de Québec, pendant ce temps, c'était le désert. Les Ami-e-s de la Terre de Québec avaient bien des membres — notion longtemps assez floue — un peu partout au Québec, surtout suite à la publication du *Défi écologiste*, qui fournissait l'adresse du groupe en guise de conclusion, mais leurs activités restaient concentrées à Québec. Des émissions à la

radio communautaire, des réunions hebdomadaires de travail et de discussion, ce n'est pas très accessible si l'on est de Montréal.

Par ailleurs, les vicissitudes de la vie ont amené quelques membres des Ami-e-s de la Terre de Québec à s'installer à Montréal. Ce sont eux qui ont décidé de mettre sur pied un groupe dans la métropole. Ils ont reçu un coup de pouce de la part de Québec et ont continué à coopérer étroitement avec leurs anciens collègues. Le groupe de Montréal s'est organisé assez lentement, avec des hauts et des bas, et l'essai plus ou moins concluant de diverses formules de participation démocratique par des membres « ordinaires » mais actifs, qui se sont avérés presque impossibles à trouver.

Le groupe s'est donc plutôt organisé autour de projets subventionnés, ce qui n'étonnera personne qui soit le moindrement familier avec ce milieu. Il s'agit non seulement de subventions liées à des programmes d'employabilité, mais aussi de subventions pour des projets précis, en particulier de vulgarisation, d'éducation populaire sur les questions d'environnement et d'écologie auxquels a contribué, notamment, le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science. Cette situation a fait dire à certains que les membres de Montréal ne sont que des fonctionnaires sous-payés, puisque cette vulgarisation ne devrait-elle pas être assumée par le gouvernement? Ainsi a été monté un fichier pédagogique sur le rapport Brundtland, qui a connu une très bonne diffusion. Il ne s'agissait pas simplement de résumer le rapport, mais aussi de décrire la situation au Québec et dans le monde, et d'apporter certains éléments critiques, *écologistes*. Ce fichier n'est pas tant un document d'écologie — branche de la biologie — que de sociologie politique avec accent sur l'environnement.

Les Ami-e-s de la Terre de Montréal datent de 1988. Mais, un peu plus tôt, en 1987, naissaient les

Ami-e-s de la Terre de l'Estrie/Eastern Townships' Friends of the Earth. Il ne s'agissait pas ici de transfuges de Québec, mais plutôt de personnes ayant lu *Le Défi écologiste* et/ou de membres des Ami(e)s de la Terre du Canada. Reposant beaucoup plus sur des bénévoles que, par exemple, le groupe de Montréal, le mouvement estrien a rapidement acquis une bonne réputation dans son milieu. D'autre part, représentant peut-être le seul groupe sherbrookois se préoccupant d'écologie globale, sa visibilité — kiosques, revue trimestrielle bilingue — l'a parfois amené à jouer un rôle qui devrait plutôt être celui du MENVIQ [5] et à répondre à des demandes très ponctuelles d'aide ou d'information.

Bientôt, à l'initiative des Ami-e-s de la Terre de Montréal, des représentants des trois groupes se sont réunis « en famille » dans le but de se connaître et, éventuellement, de se concerter. L'idée leur est alors rapidement venue de fonder *les Ami-e-s de la Terre du Québec*, nom qui s'est ensuite changé, à cause du risque de confusion, en celui de *Réseau des Ami-e-s de la Terre du Québec*. Personne ne voulant vraiment créer une nouvelle organisation, où des permanents décideraient sans consulter les membres, on n'a mis sur pied qu'une forme de structure de coordination entre les groupes, qui restent entièrement autonomes dans leurs actions et leurs prises de positions. Deux dossiers prioritaires ont rapidement émergé : *Le Socié-Terre*, revue des Ami-e-s de la Terre de l'Estrie, est devenue *Socié-Terre*, revue unilingue du Réseau ; un comité énergie a été mis sur pied, vu que tous les groupes locaux s'intéressaient déjà au dossier de la Baie James.

Par ailleurs, ont commencé des démarches d'adhésion auprès du réseau international des Ami-e-s de la Terre et des discussions avec les Ami(e)s de la Terre du Canada. Là encore, le réseau québécois est représenté par des délégués des groupes locaux.

5/ Ministère de l'ENVIronnement du Québec.

Et l'écologie politique ?

L'écologie globale, sociale, politique, où est-elle dans tout cela ? Ni les subventions, ni les dons des fondations ne permettent d'être aussi critiques qu'on pourrait l'être sans eux. Même au sein du réseau, qui compte maintenant cinq groupes (les trois dont j'ai parlé plus Portneuf et l'Île d'Orléans), les différences peuvent parfois sembler importantes. *Socié-Terre* permet la libre expression des opinions, même les plus critiques, mais sa diffusion reste restreinte, limitée pratiquement aux membres des groupes locaux.

C'est pourquoi on a récemment proposé l'idée d'une fin de semaine de réflexion sur le projet écologiste : que voulons-nous vraiment ? de quoi aurait l'air un Québec écologiste ? comment y arriver ? avec quels groupes ou partis faire alliance ? quels dossiers privilégier ?

Il s'agit surtout de sortir de la vie quotidienne, de la gestion au jour le jour de son groupe ou du réseau, avec toutes leurs contraintes, et de parler un peu d'idéal et d'utopie. De ce qui nous fait agir, quoi !

DOCUMENT

MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Identité(s)

Ainsi, en pensant, sans trop y penser, en pensant vite...
Je pense à identité, je pense à la carte
Je pense à la carte, je pense au menu
menu à la carte
en y pensant, je pense à la bouffe
Je pense à la bouffe, je pense à la nature morte
Je pense à la nature morte, j'arrive à la peinture
Je pense à la peinture, je pense à mon identité
Je pense à la peinture, je pense à ma pratique artistique.

Tout cela, cependant, est de l'ordre de la petite pensée, de la pensée rapide, de la pensée de surface, du glissement.

Il faut donc y repenser et en y repensant bien, on se rend compte qu'*identité* et *pratique* sont à repenser, constamment.

Processus continu et vivant où tout arrêt signifierait un arrêt de mort.

* * *

En reprenant la notion d'identité et en l'illustrant par sa plus simple manifestation sociale et, parfois aussi la plus insidieuse, la carte (d'identité), on retrouve énumérées les données suivantes : nom, prénom, sexe (ou genre) nationalité et parfois langue.

C'est donc très vite qu'on déduira qu'associée à identité, il y a l'absence de choix.

On ne choisit pas son identité génétique. Voilà un code qui nous est imposé et avec lui notre genre, nos couleurs, notre physique.

On ne choisit pas ses parents, eux-mêmes porteurs de notre code génétique et également responsables, dans une certaine mesure, du lieu de notre naissance et porteurs de notre identité culturelle : la nationalité, la langue et autres mentions portées à la carte, au menu.

D'ailleurs, les découvertes scientifiques qui jalonnent la dernière décennie de recherches en génétique assènent un sérieux coup de vieux à toute une réflexion philosophique datant de plusieurs siècles.

Quand il s'agit d'identité, c'est seulement dans l'acceptation ou le rejet de telle ou telle identité qu'une certaine liberté de choix peut encore s'exercer.

Par ailleurs, quand il s'agit de pratique artistique, le choix s'exerce de manière en apparence beaucoup plus libre (je dis en apparence parce qu'il s'agit souvent, en différé, d'effets secondaires de l'identité). Enfin, je me plais à croire et je veux continuer de croire que la pratique artistique permet l'exercice d'un choix libre, d'une certaine liberté.

* * *

Mon identité est porteuse de couleurs dont je ne suis pas responsable :

le blanc d'une peau
le bleu changeant d'un regard
le châtain tout aussi changeant d'une chevelure
(au demeurant, ici je me vois forcée d'admettre qu'au fil des ans, j'ai choisi d'intervenir sur cette couleur-là. Je sais pourtant qu'un jour, bon gré mal gré, on écrira : « gris » sur la carte.)

Ma pratique, elle aussi est porteuse de couleurs dont je suis cette fois responsable et dont vous êtes témoins. J'ai choisi dans mes œuvres récentes tantôt le rouge, tantôt le noir, couleurs qui me sont naturelles et auxquelles j'ai toujours été particulièrement sensible, pour des raisons multiples, peut-être culturelles et sûrement génétiques et cachées. J'ai aussi choisi le rose et le jaune serin, parce que ces couleurs me sont contraires, difficiles, et qu'en ceci elles relèvent du défi... Il y a encore là des raisons culturelles évidentes et des raisons génétiques qui le sont beaucoup moins.

En reprenant le mot identité et en fouillant mon passé, ma formation, etc., je retrouve *idem*, c'est-à-dire « le même », le « pareil à ».

Par mon identité de femme, je suis pareille à toutes les femmes. Par mon identité nationale, prenons ici la québécoise, suis-je pareille à toutes les autres Québécoises ? et par celle de francophone, pareille à tant d'autres francophones ?

Il y a là quelque chose de rassurant : je ne suis pas seule dans cette galère.

Mais il y a là quelque chose d'affolant aussi : comment assumer la totalité de la responsabilité de l'identité de femme ou de femme québécoise ? Le concept d'identité au singulier est englobant et général mais réductif. Au singulier il est simple. C'est son pluriel qui permet l'individualisation, la distinction, la

différence, la dissociation. Son pluriel est plus complexe ; il permet une certaine part de choix et de liberté, là où la carte ne le permet jamais.

* * *

En reprenant le mot identité, d'une autre manière, moins passéiste, plus aventureuse et plus ouverte, en jouant avec le mot et en le déconstruisant librement, nous obtenons

l'*id*
l'entité et
l's
c'est-à-dire le pluriel.

En ce qui me concerne, l'id *, l'entité et la pluralité me ramènent invariablement à la pratique artistique.

Pratique artistique, c'est-à-dire le lieu où les identités sont dévoilées, énoncées. Le lieu de reconnaissance et d'application d'une multitude d'identités. Le lieu de questionnement et d'approfondissement de ces identités. Un lieu d'activité et d'action.

Ici, les identités se dévoilent en peinture, en couleurs, au mur, au sol. Les identités se dévoilent ICI, dans un lieu identifié d'art et de femmes.
De quoi donc témoigne ce dévoilement ?
De quoi donc témoignent cette peinture et cette pratique ?

Elles témoignent d'abord d'une multitude de choix libres posés dans l'exercice d'un métier et d'une pensée qui lui est reliée.

Elles témoignent d'une multitude d'identités assumées ou rejetées, perdues ou retrouvées et qui, chacune à sa manière, aura laissé des séquelles, des cicatrices ou, si l'on préfère, des traces, qui ont toutes

* l'*id* = le flot instinctif, la satisfaction libidinale chez Freud.

une importance relative selon qu'on les regarde d'une manière ou d'une autre, selon qu'on les lit ou qu'on les analyse à la faveur d'une grille plutôt que d'une autre.

Petit inventaire d'identités ou clefs pour la lecture d'une pratique

J'aurai donc, à certaines époques, en d'autres temps qui sont les miens, à tour de rôle, pressenti, sinon compris et assumé, une série d'états et d'identités, identités acquises ou apprises, à commencer par celle d'enfant. Enfant du *baby boom*, qui suivit une très grande guerre, un holocauste. Cela, je l'ai appris après. Identités apprises, comme beaucoup d'autres. Identités qu'on vous donne, identités qu'on se donne.

Mais, il y a encore aujourd'hui des identités claires et limpides dans le souvenir.

Une identité de format, de genre et d'idéologie.

ANECDOTE #1

Une petite
une petite fille
une petite fille catholique

et qui se gave de modèles auxquels elle s'identifie pleinement ou partiellement.

Les petites filles... modèles étaient pour moi Madeleine et Camille de Fleurville, la petite Marguerite, la malheureuse Sophie de Rénan dite Fichini, sœur de Gribouille, parfois princesse parfois pauvresse, au gré des bons sentiments. La France.

...Et toute cette ribambelle de cousines vêtues de taffetas et de mousseline aux couleurs chatoyantes,

chaussées de brodequins, à qui des bonnes servaient des goûters exquis de gâteaux, de crème fraîche, de cerises et de fruits confits...

...Une vie de château, encadrée par la prière du matin et celle du soir et sur laquelle veillait l'émissaire d'un Dieu bon, l'Ange gardien. Une vie de bonté, de générosité, de pardon et de sainteté... Et pourtant... Combien plus intéressante était la désobéissance de Sophie, plus amusante la méchanceté et la colère de Madame Fichini (une rousse, vêtue avec mauvais goût de volants violets, une rousse au nom sans particule, au nom pas très français). Et alors, que dire de l'hystérie du Russe, général de son état, Dourakine de son nom. Tout cela, je l'ai fait mien alors que la réalité quotidienne ne m'offrait en fait que le bon Dieu, l'Ange gardien, la prière du matin et celle du soir.

Mes vêtements étaient plus simples que ceux des petites filles modèles et souvent ils me venaient de cousines, distantes et inconnues, certes plus fortunées que moi. Vêtements de seconde main, reçus grâce à la charité chrétienne des riches. Pour ce qui est de la crème fraîche, des fruits confits et de la France, il m'aura fallu vingt ans avant d'y goûter.

Une désobéissance bien calculée et planifiée, un peu à la Sophie Fichini, m'aura valu à cette époque une magistrale volée, la seule de ma vie, administrée au moyen d'une cuiller de bois, par ma mère. On ne choisit pas ses parents, ni, à cet âge-là, ses lectures. Ma mère avait, elle aussi, adoré la comtesse de Ségur. Dans ces lignes et dans ma pratique artistique on reconnaîtra une tendance à la colère, un goût pour les vilains et pour la démesure, un goût pour... la crème sûre et...

quand Ségur somnolait, c'est Rostopchine qui veillait à la lueur de l'incendie de Moscou.

Une identité de format, de genre, d'idéologie, de culture et de territoire.

ANECDOTE #2

Une grande
une grande fille
une grande fille catholique
une grande fille catholique canadienne
une grande fille catholique canadienne-française

Coule le fleuve géant

coulent les jours paisibles au confluent du fleuve et d'une rivière, jolie, portant nom d'homme, cardinal et politicien.

Coulent certaines histoires.

Une, sainte, où la désobéissance et la curiosité changent les filles en statues de sel.

Une autre, du Canada, où les Marguerite éduquent, où les marguerites poussent à profusion, simples et délicates, dans une saison trop courte et dans un sol riche quoique hostile.

Une histoire où les hommes décident et guerroient :

...car ton bras sait porter l'épée

où les femmes soignent, enseignent, enfantent et prient :

...il sait porter la croix

Une histoire de forêts, de pêche et de chasse, une histoire de panaches et de lièvres fièrement rapportés et grands comme des renards, une histoire à la cuisine

histoire de coquine,

nappes blanches et repas du dimanche

Une histoire, une épopée, une toute petite histoire, dans un lieu d'engelure et de démesure

histoire, à sa manière, tout aussi édifiante que la littérature de la comtesse de Ségur :

...la *terre des aïeux*

...les *fleurons glorieux.*

Mais voilà... grande

grande fille.

Le corps couvert puis découvert force à des découvertes nouvelles et insoupçonnées.

Dans les histoires de la comtesse, pas d'histoires de fesses.

L'adolescence et avec elle, la crise.

De cette identité-là la pratique témoignera par voie de démesure, toujours et encore, elle témoignera d'un goût pour l'histoire, pour le sel, pour les histoires salées et pour le gibier, d'une tendance à la désobéissance et à la curiosité, d'un penchant pour le dégel.

J'ai dit crise d'adolescence, autant dire crise d'identité.

La crise est un moment avant tout politique qui impose des changements radicaux.

La pratique artistique est ponctuée de crises dont elle témoigne, crises qui agissent sur elle et qui la font agir.

La pratique, dans ce qu'elle est porteuse de crises, est, comme elles, politique. Tout changement au sein de la pratique et tout changement de pratique est une décision, un choix et un moment politique.

La pratique se veut et se doit d'être farouchement libre, toujours politique. Qu'elle le soit directement ou indirectement, dans sa manière ou dans son propos, dans sa forme ou dans sa stratégie, la pratique artistique relève de la conscience de la crise, actuelle ou imminente, elle relève de la résistance et du choc. Elle est politique.

Crise d'adolescence

Crise d'identités

Pertes d'identités

Au sortir de cette crise-là, j'aurai perdu quelques plumes et des identités : la catholique, la canadienne. Au sortir de cette crise-là, une femme. Identités nouvellement constituées en éternelle mouvance.

* * *

Je me rends compte que plus je m'approche d'identités nouvellement constituées, plus il m'est difficile d'en parler.

Je me suis longtemps demandé quel chemin, quelle forme, quelle tournure, quelle allure prendrait l'identité de mère au sein de ma pratique artistique.

Je me suis souvent demandé si cette identité prendrait jamais le chemin de la peinture tant elle est complexe et enchevêtrée, remettant en question tant de choses qui semblaient acquises... assises. CRISE D'IDENTITÉ...

Je me suis même demandé si cette identité-là, ne trouvant ni place, ni manière au sein de la pratique

artistique tout en venant la compliquer à plus d'un égard, n'exigerait pas un abandon de la pratique. CRISE. La pratique souffre mal l'oblitération.

Je me suis pas la seule à m'être heurtée à cette question..., c'est un sujet qui dérange. Il est névralgique, profondément personnel et très politique.

C'est que nous entrons de plain-pied dans la mythologie. Un univers sublime, de grandeur et de sacrifice où deux mythes qui ont la vie dure se font la vie dure. Le mythe de la mère affronte celui de l'artiste. La fertilité affronte la liberté. Le lièvre.

L'identité de mère. En voilà une qui se situe au delà des idéologies, des cultures et des territoires et qui n'appartient qu'aux femmes. Elle est agissante, menaçante un peu comme un volcan dont on sait qu'il a le sommeil léger.

On ne choisit pas ses parents et voilà qu'on choisirait de l'être... imposant ainsi un code, une langue, un territoire, des lectures..., s'imposant aussi un questionnement nouveau et fragile et qui ne cesse de bouger. Cette identité traîne avec elle la colère d'un silence qu'on lui impose et du silence qu'elle s'impose.

De cet état de crise la pratique artistique témoigne sûrement de maintes manières pas du tout évidentes mais peut-être, finalement, moins difficiles à détecter qu'il n'est facile d'en parler. Car nous voici dans le champ du non-dit, celui qu'aucune anecdote ne saurait éclairer de façon qui soit satisfaisante et qui, du même coup, démontre l'infinie limite de l'anecdote dans les propos et les pratiques d'art. Il n'y aura donc pas d'anecdote numéro 3.

Après le cri des bêtes
le silence des mots
le silence de mort
zone d'ombres
zone sombre

Identité(s)

zone noire
de rupture
de bavures
de dégoulinures...

Identité avouée et pourtant enfouie. Identité blessée. Les identités blessées ne se racontent pas, elles ne se montrent pas..., elles se sentent..., elles se voient.

Je n'ai pas tiré de trait au bas de ma pratique artistique pas plus que mes identités n'ont cessé de se constituer et de me questionner... Ce texte qui n'est qu'une observation incomplète de leur interaction ne peut donc que rester ouvert et trouver sa fin ici en dehors de toute conclusion.

MARILYN BURGESS

Comment « je » entre dans le texte

Corps estompé

En tant que femme, je ne nomme pas le monde. Telle l'Autre qui réclame toujours d'être entendue, je suis une ombre qui vacille dans l'obscurité du discours masculin, signifiant une absence. Dans ce sens, exposer mes œuvres n'est jamais chose facile, comme ce serait si le discours m'appartenait. C'est plutôt comme si je criais du fond du silence. Et quand on crie pour combler le vide du silence, on se donne en spectacle, on se fait remarquer. Et puisqu'ainsi on a osé, il vaut mieux avoir quelque chose à dire, quelque chose de plus beau, parce que plus vrai, que ce que disent nos confrères. C'est pourquoi je me sens rarement à l'aise dans les salles où mes œuvres sont exposées.

Bien sûr, quand la parole d'une femme arrive à percer le silence, elle peut à son tour étouffer la parole d'autres femmes. Même si je parle en tant que femme, je ne suis pas pour autant conforme à l'image commune et acceptée de « la femme » : je suis lesbienne, Blanche. Quelle que soit la communauté culturelle, la différence propre aux femmes

noires, aux femmes immigrantes, aux lesbiennes, disparaît sous le signe de « la femme » qui domine les discours sur l'art. C'est avec ma voix de lesbienne que je parle avec le plus de témérité, la voix d'une Autre qui ne peut que renvoyer à une Autre.

Afficher ma sexualité devant mes collègues, professionnels et artistes, demeure la partie la plus difficile de ma pratique artistique. Mais il m'est plus ardu encore de m'aventurer dans la langue française, comme je le fais ici, et comme dans ma vidéo *Une fille de ma gang*. La langue de ma vie privée, de mon enfance, avec ses rythmes et ses accents ruraux, ses mots mal prononcés, cette langue se retrouve enfin dans ma parole publique, venant ainsi ré-inscrire dans mon corps une autre identité qui s'ajoute à celle d'Anglaise.

Mon corps blanc et lesbien, issu de la classe moyenne, qui n'a aucun savoir essentiel, ne se dit pas spontanément, de façon extra-culturelle. Qui je suis est une histoire que je me raconte, un récit construit dans l'imagination. « Je » est le site où nos grands récits sont tissés ensemble pour produire mes récits, irréductibles à mon corps, même s'ils finissent par s'y loger, tout au fond. Comme un texte, mon corps s'écrit aussi par les récits de la misogynie et de l'homophobie, ma peau énonce le *white privilege*, et pendant ce temps mes langues se font la guerre.

Je vous fais part ici de quelques-uns de ces récits par lesquels je me raconte en lesbienne, en vidéaste, théoricienne et même, reculant dans le temps, enfant, pour vous montrer à quel point ma pratique artistique est liée à la négociation constante de ces identités, qui leur donne un sens pour moi.

Inscription du « je » dans le texte

Dans ma démarche d'artiste et de théoricienne, ce qui me motive c'est l'empathie et le désir. L'empathie

Comment « je » entre dans le texte

m'est nécessaire parce que je travaille à partir de l'expérience des autres, pour arriver à quelque chose qui compte pour moi : obtenir des témoignages de femmes qui répondent intensément à ma propre émotivité. Par exemple, la voix hors-champ d'Aline Blais qui raconte les péripéties de son expulsion des Forces armées canadiennes parce qu'elle est lesbienne. Ce qui prend sens ici pour moi, c'est l'idée d'expulsion. En effet, dès que nous devenons lesbiennes, nous vivons toutes une forme d'expulsion de la « normalité » hétérosexuelle.

Le désir constitue pour moi une motivation intense : je veux voir avec mes yeux lesbiens des femmes puissantes et courageuses sur la scène publique. Des sortes d'amazones, figures parfaites, avec qui les spectatrices puissent s'identifier. C'est pourquoi je travaille maintenant avec les images d'Isabelle Miller et d'autres *cowgirls*, très *butchs*, dans ma nouvelle bande vidéo encore inachevée.

Dans certains cercles critiques, ce désir d'une identification transparente est présentement mal vu, parce que les mécanismes psychiques d'identification ont été assimilés aux comportements et regards dominateurs mâles qui fixent le corps féminin dans une attitude de spectacle. Mais *regarder* peut être bien des choses. Et *regarder en tant que lesbienne* est tout autre chose qu'un jeu de pouvoir. Loin du plaisir sadique du voyeurisme, il y a aussi le plaisir de la reconnaissance qui vient de se voir réfléchie dans le miroir de la culture (même s'il faut s'approprier le sens de l'image pour ce faire). Pour nous, artistes et spectatrices lesbiennes, fantômes invisibles sur la face aveugle du miroir, ce plaisir est politique, car selon la proscription du regard jouissant, la lesbienne qui regarde, d'un œil autre, est hors-la-loi.

Inscrire le regard lesbien

Pourtant, c'est en regardant que je me constitue, car on construit une identité lesbienne dans l'art comme dans la vie, à partir de récits, mais aussi d'images. Dans *Une fille de ma gang*, je me suis servie de l'histoire d'Aline Blais et d'images de soldates retrouvées dans les archives de l'ONF. Le désir s'exprime par le regard, et moi, en tant que lesbienne, j'ai fixé le mien sur la vie sororale de ces femmes. Je me suis laissée séduire par ces images d'amazones qui tirent à l'arc et jouent à la balle, ou encore, qui se laissent tomber dans l'eau en éclatant de rire. Par mon choix d'images, et de témoignage, j'ai développé ma sensibilité lesbienne dans cette vidéo. L'histoire d'Aline Blais, sa solitude, sa peine, sa joie, je les partage. Et les images de femmes assises côte à côte à la cafétéria militaire, ou en tête-à-tête dans leurs dortoirs, sont des témoignages dans lesquels je peux me reconnaître. Comme Aline Blais à son époque, moi aussi j'aimerais vivre l'intimité permise aux filles de cette *gang*.

Aujourd'hui, c'est le monde féminin des *cowgirls* qui me passionne. Ces femmes se sentent mieux entre elles, ou avec leur chevaux, qu'avec les hommes. C'est par leurs désirs que je vous parlerai des miens. Encore la reconnaissance, ou la bonne connaissance. L'œil jouissant reste collé à l'objectif.

Inscrire la voix maternelle

Mais si le regard est insistant et sans remords, la parole, elle, hésite. Ma langue maternelle, à moitié perdue dans l'assimilation à l'anglais, j'hésite à l'utiliser. C'est une langue immature, tronquée dès l'école publique. Un français que je porte mal, qui signifie l'Autre, la mère Canadienne française, contre laquelle je me suis constituée en *Burgess* et non en *Laframboise*. Tel est le pouvoir de l'assimilation.

Comment « je » entre dans le texte

Il y a dix ans que je tente de re-négocier cette histoire perdue. Perdue car je n'ai pas su l'intégrer en moi, créant une désolation là ou il devait y avoir appartenance. En quittant sa langue, on ne quitte pas son histoire. On la traîne en-dedans de soi, et on crève de ne pas pouvoir la revendiquer. Mes quinze ans à l'école anglaise m'ont appris à oublier mes sept grand-mères Canadiennes françaises : les Marie-Clara Garand, Émerise Legault, Antoinette Legault, Marie Chauret, Josette Renaud, Louise Bigras et Marie Frein, arrivée de Boston à la fin du XVII^{e} siècle. Oubliée aussi, Irène Laframboise, celle qui m'apprenait mes premiers mots. Une telle ascendance vaut peut-être quelque chose dans la haute société. Pour moi, elle représente une enfance qui me colle au corps. C'est pourquoi, tranquillement, prudemment, je reconstruis mon récit, pour me dire Québécoise. Et ma langue, figée au moment de la Révolution tranquille dans un Québec rural, se remet enfin à dire à nouveau ses « ben voyons donc ! », « pis envoye ça presse ! », des expressions « du fin fond d'la campagne, quoi. » Et encore plus prudemment je la lance, ma parole d'enfant « habitante », dans la société, emportée par le timbre de la voix d'Aline Blais, la narratrice hors-champ d'*Une fille de ma gang*.

Si je vous parle de langue maternelle et de mon ascendance, je vous parle aussi de choix, le choix de me raconter ainsi, maintenant, à cette étape de ma vie. Là où identité culturelle signifie alliance politique, je tourne mes pas vers ma mère, l'Autre suspendue en moi, site de différences irrésolues et inexpugnables.

Si je suis contente de cette dernière vidéo, c'est parce que mon identité de lesbienne québécoise y est inscrite. Et que cette inscription permet d'amorcer un mouvement positif qui combat le silence étouffant qui m'entoure. Mais je sais que mon action est risquée : créer de nouveaux espaces l'est toujours, surtout quand on s'y place au centre.

Site contesté de différences sans solution, Autre des discours masculins et hétérosexistes, je souffre d'insécurité. Lorsque je produis un nouveau *texte* dans son acception large, ma réaction immédiate est de le dévaluer, et de m'en dissocier. Le publier, l'exposer me rend mal à l'aise. La relation si intime qui existe entre mon sens du moi et ma démarche créatrice en est peut-être la cause. Guidée par mes tripes, là où les sédiments de mes expériences quotidiennes sont logés, je prends mes décisions dans mon corps. Ce qui surgit alors dans ma conscience, c'est ce qu'on appelle l'« intuition féminine ». À moins que cette insécurité soit due à quelque chose que nous partageons toutes, nous les femmes, malgré que l'expérience soit différente pour chacune : je veux dire la perception que nous avons parfois d'être des étrangères, en dehors du langage de la critique de l'art, du langage du marché, et même du langage des *shoppes*.

Pour revenir au silence qui étouffe la parole des femmes dont j'ai parlé tout au début, des fois quand je parle, j'ai l'impression que ma voix résonne avec une étrange dissonance. Et à ces moments-là, je me sens disparaître derrière mon étrangeté. Étrangeté que ressentent les hommes des collectifs de production auxquels je participe, les hommes avec qui je partage les salles de montage, les hommes qui travaillent avec moi dans les universités où j'étudie et où j'enseigne, les hommes avec qui je siège à des comités, les hommes dont je lis les articles dans les pages des revues d'art, les hommes qui sont parmi le public quand je me produis. Tous ces hommes perçoivent dans ma voix une menace qu'ils appellent « radicalisme » ou « séparatisme », s'en servant pour légitimer leur surdité. Pour d'autres, il suffit que nous exercions nos droits humains pour qu'ils lâchent *lousse* leur haine et leur violence, comme nous le voyons avec consternation ici à Montréal. Pour moi, parler n'est pas seulement me faire entendre, c'est une question d'existence.

Parmi nous, il y en a qui ont minimisé leur étrangeté en renversant les discours et les pratiques sexistes des institutions qui nous encadrent, créant des espaces alternatifs de plus en plus valorisés et recherchés pour la création. Ces espaces, nous les avons obtenus par de nombreux moyens : galeries féministes comme La centrale, collectifs de production et de diffusion, centres populaires et académiques qui se spécialisent dans l'information sur les artistes féministes. Nous nous sommes aussi emparées de stratégies d'expositions et de production qui privilégient l'entraide et la confiance, par la formation d'équipes techniques féminines, par le biais d'expositions de groupes, et par la publication des résultats de nos expériences et de nos recherches. Si ces succès sont impressionnants, il faut aussi se souvenir qu'il y a eu des exclusions : les récentes revendications d'artistes autochtones, lesbiennes, et femmes de minorités visibles (ayant surtout eu lieu au Canada anglais) attestent l'insuffisance de la victoire du féminisme (comme s'il n'y en avait qu'un) dans le monde des arts masculins.

Ma première expérience au sein d'un organisme féministe a été de participer aux activités d'un collectif de distribution qui m'a encouragée à continuer à produire, en s'intéressant à mes vidéos. Le collectif est composé presque entièrement de lesbiennes francophones, ce qui fait que leur intérêt pour ma création, où j'ai tant investi mon identité, est doublement significatif. À l'intérieur du groupe, je me suis trouvée à animer ou à assister à de nombreux ateliers où des artistes lesbiennes et hétérosexuelles (« *straight* ») venant de partout dans le monde ont tenté d'examiner les multiples stratégies pouvant rendre compte de nos différences. Parce que j'ai besoin de rencontrer d'autres artistes lesbiennes et féministes, pour mieux connaître les différentes préoccupations artistiques et politiques qui nous inspirent, j'ai participé à la création d'espaces où ces « autres » femmes peuvent prendre la parole, pour se placer au centre des discours sur l'art, sur l'humanité,

ce qui provoque pour nous, dans le monde riche et Blanc, un changement de perspectives dans notre manière de dire la sororité des femmes.

C'est donc avec la conscience aiguë de mes différences comme femme, lesbienne, franco-anglophone que je travaille, que j'écris, que je fais de la vidéo. Je veux faire connaître ces spécificités de mon expérience, comme membre d'une de ces nombreuses communautés qui constituent le monde des arts visuels. Et pour ce faire, je parle avec tout mon corps féministe où sont inscrits les grands récits de la sexualité et de l'appartenance culturelle venus se loger dans mes tripes et d'où surgit l'expression spontanée de ma création.

MIREILLE PERRON

L'impossibilité d'une ou des identités féministes

Lorsque j'enseigne la théorie, suis-je une théoricienne, ou l'histoire, une historienne, ou la sculpture, sculpteure, la céramique, céramiste ? Cette session, je donne aussi un cours qui s'intitule *Art Fundamentals* ; pourvu que cela ne fasse pas de moi une fondamentaliste ! Lorsque je travaille dans mon atelier, que j'expose mes œuvres ou que j'en discute, suis-je une artiste ? Si oui, suis-je une artiste féministe qui enseigne ? Lorsque j'écris pour une revue, que je rédige un catalogue, suis-je une critique ? Si oui, suis-je critique féministe ? théoricienne ? historienne ? sculpteure ? céramiste ? Je n'enseigne pas le féminisme, mais comme plusieurs, j'enseigne la théorie, l'histoire, la sculpture, etc... en tant que féministe. Mais peut-être serait-il préférable de me définir comme féministe poststructuraliste de la troisième génération-historienne d'art contemporain-sculpteure techniques mixtes-artiste qui fait des installations et qui enseigne.

Je m'imagine aisément, autour d'une table, entourée d'ami(e)s un dimanche après-midi, ou lors d'un panel par un beau vendredi soir, me présentant ainsi. Mais je m'imagine encore mieux à la banque,

négociant un emprunt ou dans ma perpétuelle quête d'emplois, me définissant de la sorte. Lorsqu'une institution financière s'interroge sur mon crédit ou qu'un établissement quelconque cherche à employer une historienne, le malaise des gens chargés de me rencontrer devient vite évident devant mon identité à la dérive.

Aussi suis-je portée à croire qu'on ne possède ni n'acquiert d'identités multiples mais que l'on actualise différentes possibilités par ses pratiques, et que la multiplication des pratiques invalide la notion même d'identité.

L'interpellation est le procédé selon lequel une représentation sociale est acceptée et intériorisée par un sujet comme sa propre représentation. Dès lors, cette représentation devient pour ce sujet réelle et immuable, même si elle est socialement construite, donc susceptible de se transformer. Par exemple, au niveau de la sexualité, le procédé d'interpellation aboutit à la croyance généralisée que nous sommes des êtres, hommes ou femmes, majoritairement hétérosexuels et minoritairement homosexuels, lesbiens et bisexuels, et que ces différences sont inscrites au niveau biologique et non historique et sociologique. Cette croyance pousse ainsi certaines féministes à réclamer l'égalité des catégories femme et homme au lieu de les mettre en doute.

Plusieurs travaux féministes, scientifiques et artistiques des dernières décennies ont proposé que le sujet se construit et est construit à travers les modes de représentation. Ainsi la construction de l'identité sexuelle est à la fois un produit et un procédé de sa représentation. Par extension, il en va de même de la construction de la pratique féministe qui est elle aussi à la fois le produit et le procédé de sa représentation. C'est ce qui explique que les femmes continuent de se conformer en partie à une image de la femme et cela même si, en tant que féministes, elles ont rejeté cette construction imaginaire en faveur d'autres modèles

tout aussi fictifs mais beaucoup moins contraignants. Cette contradiction doit être comprise et acceptée. Il n'y a pas de méta-position possible. Une fois résorbée par la pratique, cette contradiction peut tout simplement devenir une équivoque mais user d'équivoques n'est pas un mode valable de communication féministe.

Les pratiques féministes et artistiques se construisent à travers une multiplicité de discours qui sont très souvent en conflit entre eux. L'action féministe est par là socialement et historiquement excessive. Elle peut difficilement être définie. Par conséquent elle ne peut que très malaisément servir de définition à un sujet. Elle est un procédé, une façon de conceptualiser, de comprendre et de construire des modèles alternatifs. L'exercice féministe, tout comme d'autres pratiques, en remettant en question certaines identités ou représentations des femmes, a donné le coup de grâce à la notion même d'individu et par extension à la notion même de réalité qui lui est intimement liée. Pendant qu'on se questionne sur le sexe des anges ou des individus, on oublie que l'enjeu de cette identification est nécessairement hiérarchique. Que le jeu même de l'individualisation est à la base de la société patriarcale et que de donner une valeur essentielle à un sujet, le transformant ainsi en individu, n'est qu'une manifestation de la croyance en une réalité intrinsèque du monde. Autrement dit, la certitude de la présence de valeurs propres chez un individu confirme la conviction de l'existence d'une sexualité fixe qui à son tour appuie la croyance en une réalité immuable.

Le principe d'individualisation est de la sorte lié à toute l'entreprise patriarcale et il ne peut être réintroduit par la porte de service qu'au risque d'un statu quo déguisé. C'est pourquoi la notion d'essentialisme liée à la montée féministe des années 70 a été vigoureusement remise en question dans les années 80 et 90. Centrée sur la reconnaissance et la construction d'un nouvel individu, toujours biologi-

quement *femme*, elle s'est avérée structurellement conservatrice. Cette nouvelle *femme* « essentialiste » ne pouvait pas menacer à long terme le système établi, justement parce qu'elle était un nouveau type d'individu, « une individue » très dérangeante sans aucun doute, mais un individu quand même.

Si on donne un certain pouvoir à des pratiques marginales en tant qu'éléments de rupture des discours dominants, c'est qu'on croit qu'elles ont la possibilité de créer de nouveaux objets et modes de connaissance chez différents sujets. La conscience de soi comme féministe en termes sociaux et politiques demande une révision, une réévaluation et une théorisation constantes de la condition féminine en relation avec une compréhension de la position des autres sujets sociaux. Être féministe ne définit pas une identité mais une relation sociale mouvante avec son entourage.

D'où l'extrême validité d'une pratique féministe mais l'impossibilité et le danger d'une identité féministe, qui consisterait à se faire une représentation de soi en tant que femme féministe. Le carcan résultant d'une certaine représentation de *la femme* a emprisonné les femmes pendant plus de deux mille ans. Il est dès lors difficile d'accepter le poids de nouvelles identités, et les multiplier ne change rien au problème. Il serait sans doute plus productif, si l'on veut tenter la construction de sociétés radicalement différentes de la société patriarcale, de ne pas chercher à se définir comme des individus femmes ou hommes : homosexuels, hétérosexuels, lesbiens et bisexuels mais comme des sujets pouvant occuper ces différentes positions à différents temps et dans différents espaces de leur existence. Il est en effet beaucoup plus troublant de proposer l'invalidation des catégories femme et homme et de leurs positions sexuelles respectives que de réclamer leur égalité.

La pratique féministe n'est pas facilement identifiable parce qu'elle est interactive, elle est l'objet et le

sujet de son activité. Elle se doit pour être efficace et s'insinuer dans les interstices des discours et institutions dominants, d'être en constante mutation et hautement adaptable. La pratique féministe est une pratique qui n'est ni réelle, ni conceptuelle, ni imaginaire ou fictive mais en position transversale par rapport à ces structures. Elle agit en interaction avec les intervalles et la complexité des discours dominants.

La pratique féministe qui m'intéresse est virtuelle, potentielle. Elle n'a pas d'identité et de destinée. Elle ne peut se présenter comme un sort inéluctable, un destin qui nécessairement devra se produire. Elle est désirs et mouvements intentionnels. Pour moi, être féministe, ce n'est pas avoir une ou des identités mais c'est accepter de la et de les perdre pour les voir se transformer en des désirs mutants, cruciaux, qui ne s'actualiseront pas nécessairement mais potentiellement. J'ajouterai ici qu'il ne s'agit pas de désirs inassouvissables, de désirs se manifestant dans l'absence et qui sont selon moi les formes du désir hétérosexuel mâle par excellence.

Non, l'assouvissement de mes désirs fait partie de leur mutation.

What's like a message ? *

Jeune fille, j'aimais danser à la corde. J'aimais aussi me balancer sur une balançoire ou plus simplement me balancer pendue par les mains dans l'espace. Je grimpais dans mon arbre favori et de cette place magique j'étais convaincue de voir tout ce qui constituait mon monde.

Femme adulte, il m'est aisé d'imaginer le plaisir que me procuraient en ces activités même si je ne les

* Ce texte accompagnait un récent projet artistique du même nom.

pratique plus que très rarement. Et plus je me suis éduquée, plus je suis devenue myope. Quand je porte mes lunettes, le monde est plat et précis. Lorsque je ne les porte pas, le monde est flou et profond. Je ne porte jamais mes lunettes dans mon atelier ou lorsque je fais l'amour.

Un jour, lunettes sur le nez, je lisais un essai qui traitait de la vie des femmes en Grèce antique. Je me suis arrêtée sur ces lignes : « Il est difficile d'imaginer une meilleure façon de symboliser la mort d'une femme qu'en la séparant de la terre ».

Qui est cette femme et quelle est cette terre ? « *What's like a message ?* » (À quoi ressemble un message ?) questionne la façon dont on acquiert la connaissance de soi. Y a-t-il par exemple, un lien entre se balancer, danser à la corde, se pendre et faire l'amour ? Dans quels théâtres sociaux pratiquons-nous ces activités, et pour qui ?

CHRONIQUES

GABRIEL GAGNON

Hommes de parole

« C'est un beau titre que celui d'homme de gauche. On s'en apercevra encore au détour du chemin. »

Pierre Vadeboncoeur, 1990

On attend souvent la disparition de ceux ou celles qu'on aime ou qu'on admire pour leur rendre un hommage posthume et glacé. Ce ne sera pas mon cas. La sortie remarquée du film *Un homme de parole* qu'Alain Chartrand consacre à son père, Michel, et la parution plus discrète à la CSN des *Souvenirs pour demain*, de Pierre Vadeboncoeur, me permettront de dire ici ce que doivent à Michel Chartrand et à Pierre Vadeboncoeur beaucoup de gens de ma génération qui, au début des années 1960, cherchaient au delà de la Révolution tranquille une société plus humaine et plus solidaire.

Mes amis et moi avons appris notre métier de sociologues auprès d'Yves Martin, Arthur Tremblay,

Fernand Dumont et Gérald Fortin : c'est pourtant Michel Chartrand qui nous fit faire une partie de nos travaux pratiques dans le cadre du Parti social-démocrate (CCF), ancêtre du NPD, qu'il dirigeait alors au Québec. À l'automne de 1959, nous avons participé avec lui à l'élection provinciale partielle du comté de Lac Saint-Jean où il affrontait un candidat de l'Union Nationale et un représentant de Jean Drapeau qui tentait alors de s'implanter sur la scène provinciale. Avec un des mes amis, j'étais chargé d'aller de village en village pour organiser des assemblées publiques que nous devions animer en attendant l'arrivée du candidat qui visitait chaque soir plusieurs localités. Nous y avons appris les dures réalités de la politique et la richesse du milieu populaire québécois. Chartrand n'était pas tendre pour nous : à un étudiant en médecine qui, bénéficiaire d'une bourse discrétionnaire de Duplessis, prétendait garder sous le boisseau ses convictions de gauche, il rétorquait : « Trou de cul dix ans, trou de cul tout le temps ». Je me souviendrai toujours de cette scène.

Plus tard, dans les diverses organisations politiques où je l'ai accompagné de près ou de loin, j'ai rencontré de nombreuses victimes, amies ou adversaires, du discours prophétique de Michel Chartrand qui ne laissait jamais beaucoup de place à la réplique ou au dialogue serein. Je ne lui en ai pas gardé rancune et demeure encore fasciné par ses dénonciations de toutes les injustices, son défi constant aux autorités constituées et son souci pour les plus démunis d'ici ou d'ailleurs. Partout où il est passé, de la Trappe au cachot, de la politique à la CSN, Michel Chartrand nous a prouvé qu'on pouvait demeurer un homme libre en toutes circonstances. Le message trop bref que nous livre *Un homme de parole* devrait stimuler ceux et celles qui rêvent encore d'un socialisme à visage humain dont notre époque a encore bien besoin.

Autant Michel Chartrand tonnait, autant son ami Pierre Vadeboncoeur se faisait discret, se réservant

pour l'écriture et le militantisme quotidien, toujours présent dès qu'il s'agissait de socialisme, d'indépendance, de langue ou de culture. Cet intellectuel hors pair, avocat par surcroît, a passé vingt-cinq ans de sa vie, de 1950 à 1975, comme conseiller syndical à la CSN, tout en publiant ces livres indispensables que furent *La Ligne du risque* (1963), *L'Autorité du peuple* (1965), *Lettres et Colères* (1968), *Indépendances* (1972). Son amour de l'art et sa quête spirituelle qui, depuis sa retraite, nous ont révélé dans des œuvres d'un type différent sa personnalité profonde, ne l'ont jamais vraiment éloigné de ses camarades de combat syndical à qui il rend encore hommage aujourd'hui dans *Souvenirs pour demain*.

> « Si j'ai travaillé dans les syndicats, ce n'est pas d'abord parce que les vicissitudes de l'humanité me remuaient, sans quoi je n'aurais peut-être pas duré longtemps, car on se fatigue de plaindre et de panser. Au contraire, j'y suis resté parce que j'admirais. » (p. 25)

Les souvenirs de Vadeboncoeur nous rappellent de façon vivante et affectueuse, le plus souvent autour de portraits de militants parfois oubliés, la contribution du syndicalisme, particulièrement de la CSN, à l'élaboration d'« une société bâtie pour l'homme ». Chez lui, la recherche d'une pensée heureuse malgré la tristesse de notre époque s'est toujours ancrée dans l'amour, l'amitié et la solidarité.

Au moment où le « merveilleux monde des affaires » nous propose comme héros les Malenfant, les Campeau et les Péladeau, il est bon de se faire rappeler que le syndicalisme ne peut se contenter de « qualité totale », de concertation et de conventions collectives à la coréenne. En nous faisant mieux voir le chemin parcouru, Michel Chartrand et Pierre Vadeboncoeur nous indiquent aussi les pistes de l'avenir.

ROSE-MARIE ARBOUR

Chronique sur l'art

Si les plaques de Gilbert Boyer, fixées aux murs dans certaines rues de Montréal mais aussi sur la montagne (Mont-Royal), peuvent ne pas passer pour de l'art mais pour des inscriptions poétiques elles-mêmes confondues avec des plaques commémoratives, d'autres œuvres au contraire, situées dans l'espace public et même dans un lieu muséal, provoquent de l'opposition justement parce qu'elles sont explicitement classifiées comme *art*. Dans le premier cas, à quelques expressions près, si des œuvres n'ont pas l'air d'être de l'art et si elles ne sont pas identifiées officiellement comme telles, elles sont habituellement tolérées parce qu'à peine remarquées. Dans le deuxième cas, qui fait l'objet de cette chronique, il est intéressant de creuser les motifs d'opposition et de rejet de certaines formes d'art actuel (mais aussi d'art plus traditionnel) aujourd'hui : elles éclairent le climat artistique mais aussi politique dans lequel nous vivons, pour épidermiques que soient certaines de ces oppositions.

Nous allons donc parler de **scandales**. Car il faut comprendre que ce qui *sort* dans le grand public, à propos de l'art actuel et du milieu actuel de l'art,

ressort plus souvent qu'autrement du spectaculaire. Le scandale constitue la nature spécifique du spectaculaire de l'art dans la société occidentale actuelle. Rappelons-nous de *Corridart* (1976) dont les œuvres encadraient la rue Sherbrooke d'est en ouest et qui furent démantelées quelques jours après l'inauguration des Jeux olympiques. Le maire Jean Drapeau jugeait ces œuvres « obscènes ». Le public n'a pas eu même le temps de réagir, ni même la critique d'art. Peut-être que si *Corridart* ne s'était pas identifié comme *art* mais comme une entreprise d'aménagement quelconque, pourrait-on imaginer que certaines des œuvres qui le constituaient seraient encore aujourd'hui sur le site ? Sûrement pas ? Peut-être pas mais on peut conserver un doute.

Dans un tout autre contexte que celui d'il y a quinze ans, dans un lieu actuel et muséal — celui du Musée des beaux-arts d'Ottawa — eut lieu l'hiver dernier une rétrospective de l'œuvre de l'artiste Jana Sterbak. Cette exposition comprenait une sculpture qui, parmi les vingt-quatre exposées là, consistait en une robe faite avec de minces tranches de beefsteak épinglées sur un mannequin. Les tranches étaient renouvelées lorsqu'elles séchaient. Scandale. Le mot « obscène » ne fut pas prononcé, on ne contesta pas non plus que ce fût là de l'art — arguments qui auraient été assénés quinze ans plus tôt. Aujourd'hui, ni le sens ni l'absence de quoi que ce soit n'est évoqué mais seulement *l'argent que cela coûte*. Le scandale est d'ordre monétaire, le scandale est affaire de gros sous. Il faut dire que c'est relativement normal : même les débats constitutionnels dans lesquels les médias baignent actuellement, n'évoquent quasiment rien d'autre. Pour se légitimer, pour se donner de la crédibilité, pour se faire prendre au sérieux. Pour défendre les *intérêts* publics. Le terme de *public* est fort commode quand un discours est unidimensionnel, sans projet de société, sans valeurs collectives à défendre, sans conscience sociale qui puisse justifier toute cette entreprise à l'échelle canadienne. En plus, aucune femme n'est partie prenante

de ces débats, aucune personne ayant des propos d'ordre culturel dans son acception la plus large. Quant aux artistes, plus légers que l'air, ils et elles n'entrent pas dans ce virage historique.

Mais l'art n'échappe pas à sa situation historique, il est assujetti aux valeurs de son époque et de sa société (dans le sens de cooptation ou d'opposition) et il est donc normal que devant de la viande, disposée en forme de robe et présentée comme sculpture, la réaction n'aie pas été d'abord de se questionner et sur la forme et sur le propos. De réfléchir sur ce qui est là, proposé comme œuvre d'art.

Amèrement et crûment il fut reproché à l'artiste Jana Sterbak de coûter trop cher et de gaspiller de la bonne nourriture. Le pays est en récession, les gens manquent de quoi manger. Pourquoi ne pas leur donner cette bonne viande plutôt que de la gaspiller à faire de l'art ? L'artiste répondit à ses détracteurs que le Canada ne souffre pas d'une pénurie alimentaire mais plutôt d'une inégalité dans la distribution de la nourriture : « Ce qui manque, c'est plutôt la volonté politique et sociale de fournir à tous les ressources économiques nécessaires pour se [la] procurer ». En fait tout autre matériau aurait coûté aussi cher sinon beaucoup plus que celui-ci : combien de sculptures en bronze, en or, seront passées devant les yeux de ces mêmes détracteurs scandalisés sans susciter chez eux la moindre revendication pour mieux utiliser ces matériaux, pour le plus grand bien public ? En réalité, la surabondance, sur le plan monétaire, fait muter la quantité en qualité. Cela se vérifie sur l'actuel marché de l'art et le coût monétaire époustouflant des œuvres d'art est loin d'être toujours motif à scandale. Qui s'est opposé au fait qu'une toile de Van Gogh se soit vendue cette année cinquante-quatre millions de dollars US ? Tout le marché de l'art en profitait car cela moussait, via la figure mythique de l'artiste (oreille coupée, solitude déchirante, folie et tutti quanti), le mythe de l'art.

Justement, personne n'a poussé de cri, grand ou petit.

Il y a un an, le Musée des beaux-arts d'Ottawa avait déjà fait la manchette des journaux par le scandale de l'achat d'une toile grand format du peintre américain Barnett Newman. Pour un million six cent mille dollars US. Tollé. Tout le monde pourrait faire pareil, même sur une porte de grange avec quelques gallons de peinture Sico. Pourquoi payer cela si cher ? Pourquoi même payer pour cela, hormis le prix du gallon de peinture ?

Ce qui ressort de ces scandales et des controverses qui les alimentent, c'est que l'art peut coûter excessivement cher, mais à la condition que son auteur ne soit pas *n'importe qui*. Faute de grands noms, les experts eux-mêmes n'arrivent pas nécessairement à légitimer les œuvres d'art, surtout les abstraites, celles qui apparemment ne représentent rien, ou celles qui représentent trop comme cette robe en beefsteak. D'où les contestations de ce genre. Mais il y a tout de même des normes objectives qui doivent permettre de s'y reconnaître ? La réputation de l'artiste par exemple. Avec Van Gogh, il n'y a pas de problème, avec Picasso non plus. Mais avec Newman, c'est autre chose. Il ne serait connu que dans les cercles de spécialistes. De plus, sa peinture est si simple qu'on ne sait quoi regarder quand on la voit : une bande de couleur sombre posée à la verticale sur un fond rouge. N'importe qui peut faire cela. Ou bien encore une robe faite avec des tranches de viande : qui est-elle cette artiste pour se permettre cela ?

Ce *n'importe qui* est au cœur du motif de scandale car l'argent ne se justifie que là où il y a du spectacle, que par le spectaculaire d'une figure vedette — en l'occurrence de quelqu'un en tant qu'*artiste* (peut-on ignorer qu'on est à l'heure de Madonna ?). C'est alors qu'elle ou qu'il cesse d'être *n'importe qui*.

Il apparaît ainsi que la légitimité du coût de l'art ne soit pas reliée à des valeurs propres, intrinsèques aux œuvres, à ce qu'elles expriment, que le marché de l'art serait principalement fondé sur la figure de l'artiste et l'exploitation commerciale de cette figure médiatisée. Payer peu ou beaucoup pour de l'art, là n'est pas la question. La question est de bien placer l'argent pour qu'il rapporte bien. Voilà le fond des « débats » actuels sur l'art (présent et passé). Voilà comment de la viande aura fait se dévoiler les a priori et les clichés de toutes sortes à propos de la nature de l'art dont la plupart des médias, hommes publics et autres, se fichent éperdument d'ailleurs. On peut aussi tirer de ce spectacle des gens et des choses les quelques équations suivantes :

— l'art est coûteux quand il est légitime ;

— il est légitime quand il rentre dans les normes ;

— il rentre dans les normes quand il ressemble à ce qui est accepté comme art (il y en a donc pour tous les goûts, cher et pas cher) ;

— est accepté comme art, dans une époque donnée, ce qui l'exprime le mieux. La figure qui exprime le mieux notre époque, c'est l'argent. Elle l'exprime le mieux parce qu'elle est la figure dominante de notre univers mental, quotidien.

YVAN COMEAU

Chronique de la vie quotidienne

Dans sa chanson La Banlieue, Sylvain Lelièvre affirme dans un couplet : « Je suis de la classe moyenne, ça veut dire que je suis endetté ». On pourrait même changer le couplet, et dire : « Ça veut dire que je suis taxé. » La banlieue de Lelièvre existe toujours et sa prospérité apparente permet aux chantres du libéralisme de pavoiser.

Notre adaptation de la chanson veut rappeler que les contribuables se font berner à mesure qu'on annonce de nouvelles taxes. Déjà en 1988, les particuliers contribuaient à 58 % des revenus de l'État fédéral, alors qu'en 1984 ils n'en assuraient que 50 %[1]. Plus récemment, une étude de Global Economics publiée en juin 1991 établissait que, comparativement à 1984, les ménages moyens paient chaque année 1 500 $ de plus en impôt. Cette recherche situait le Canada au premier rang parmi les 7 pays industrialisés quant à la part du produit intérieur brut consacré à l'impôt.

1/ Maurice Jannard, « Le gouvernement Mulroney a surtout favorisé les riches et l'Ontario », *La Presse*, samedi, 3 septembre 1988.

La TPS (« Taxe Pour Siphonner ») a accentué la contribution de la taxe de vente aux revenus du fédéral, qui comptait pour 16,4 % des recettes fiscales avant 1984, puis 20,1 % en 1988[2]. À Québec, l'annonce du dernier budget confirme cette tendance à aller chercher de nouveaux revenus par les taxes à la consommation, par le transfert de taxes aux municipalités et par la hausse des tarifs d'Hydro-Québec.

En 1987, 90 000 compagnies ont encaissé 27 milliards de $ sans payer un sou d'impôt[3]. L'ex-ministre du Revenu du Québec, Michel Séguin, commentait le dernier budget des libéraux en disant que les profits non réinvestis des entreprises pourraient être taxés davantage. Ce n'est pas pour rien que les entreprises fournissaient 15 % des recettes fiscales de l'État en 1984 et ne contribuaient que pour 10,7 % de celles-ci en 1987[4]. D'ailleurs, l'étude de Global Economics prouve que les corporations canadiennes ont le fardeau fiscal le moins élevé des 7 pays industrialisés, à l'exception de l'Allemagne.

On a souvent illustré la situation idéologique de la classe moyenne en disant qu'elle se tenait inconfortablement entre deux chaises : ses aspirations matérielles et sa solidarité avec les exclus du marché du travail. De prototype de l'« american way of life », la classe moyenne s'est transformée en vache à lait, au profit des grandes fortunes. Pour ajouter à l'inconfort de la situation et précipiter plusieurs personnes de la classe moyenne vers le bas, les taux d'intérêt élevés ont provoqué une importante récession et un chômage élevé.

Quel sort peu enviable pour ces fidèles producteurs, consommateurs gourmands de surcroît ! Dans

2/ Denis Fortin, *Riches contre pauvres. Deux poids, deux mesures*, Les Éditions autogestionnaires, Québec, 1988, p. 150.

3/ « 90 000 compagnies n'ont pas payé d'impôts en 1987 », *Le Devoir*, 16 novembre 1989.

4/ Maurice Jannard, *op. cit.*

les associations de personnes bénéficiaires de l'aide sociale, on voit arriver ces « nouveaux pauvres » désillusionnés. Ce n'est pas toujours facile de survivre avec une allocation mensuelle qui constituait encore hier le salaire hebdomadaire. Si on nous permettait de transformer encore une fois la chanson de Lelièvre, on aurait : « J'habite maintenant le centre-ville, et je n'ai plus de jolie maison ! ».

UBALD H. NATTIER

Les médailles de *Possibles*

Comment n'y avons-nous pas pensé plus tôt ? Un de ces jours, notre médaille de plomb trimestrielle devait récompenser une des activités humaines qui de ce métal font le plus grand usage : la chasse. Les idéologies modernes nous ont fait abandonner les plus respectables archétypes. Heureusement, des disciplines comme la sociobiologie et certaines œuvres culturelles préoccupées de retour aux sources viennent nous rappeler la complémentarité naturelle de la proie et du chasseur !

Un juge de la Colombie-Britannique a renoué il y a quelques mois avec ces ancestrales traditions : à ses yeux, la proie qui résiste au chasseur ne veut pas nécessairement dire non et ce dernier lorsqu'il insiste joue simplement son rôle.

Et après tout, le « patrimoine » culturel universel ne s'est guère intéressé aux « hommes nouveaux » : Aphrodite n'a-t-elle pas épousé le robuste Vulcain, et ce renégat de Faust aussi bien que ce menteur de Don Juan n'ont-ils pas exercé sur les dames une séduction irrésistible ?

En toute justice, et pour bien montrer à quel point complémentarités et équité sont conciliables, nous attribuerons la médaille de plume aux virtuoses du plumeau, les *real women* qui ont su conserver au centre de leur vie l'habileté et la passion pour le nettoyage, ce qui équilibre harmonieusement l'aisance du chasseur à tout salir sur son passage.

P.S. Aux lectrices et lecteurs qui s'étonneront du virage conservateur dont témoigne notre chronique d'aujourd'hui, nous avouerons qu'elle résulte d'une recommandation de nos consultants en mise en marché : étant donné le vieillissement de la population, notre habituel point de vue critique et émancipateur nous positionnait de plus en plus en dehors des créneaux gagnants. J'attends avec anxiété de voir, par les ventes de ce numéro, si mon virage aura vraiment rejoint un nouveau marché.

COURTEPOINTES

L'inlassable appétit de beauté

Dans le folklore de leurs stéréotypes régionaux, les Américains peuplent les Appalaches de *hillbillies*, personnages querelleurs et incultes, parmi lesquels sévit une incidence élevée de problèmes de santé mentale. La classique bande dessinée *Li'l Abner* leur était entièrement consacrée, le film *Deliverance* en donnait des images saisissantes, et périodiquement les séries comiques y recourent comme faire-valoir à l'effet assuré (par exemple dans certains épisodes des *Pierrafeu*). Les folkloristes ont une autre vision : c'est dans cette région que se sont développées les formes les plus intéressantes de musique *blue grass*, et *Deliverance* nous gratifiait à ce propos d'une interprétation magistrale du célèbre *Dual Banjo*.

Plus au sud, les *marching bands* de la Nouvelle-Orléans, qui figurent parmi les sources importantes du jazz, réunissaient des populations pauvres, exclues des lieux de la culture savante, placées sous la surveillance des épidémiologues.

Autant de rappels que dans les conditions les plus contrariantes, l'imaginaire humain ne se fatigue pas de fabriquer de la beauté.

Ou de la percevoir là où elle est. Je me suis mis récemment à fréquenter les lieux environnants propices à la contemplation de la nature. Leur clientèle défie les classifications. Des groupes d'ex-psychiatrisés ou des classes dites « spéciales » y côtoient des chercheurs postdoctoraux en éthologie. Notre société, obsédée par les formes de performance qui font tourner la machine à fric, risque d'oublier dans son classement des individus que certaines aptitudes humaines sont réparties beaucoup plus largement que celles retenues pas les Services qui se considèrent experts en « ressources humaines ».

André Thibault

Les mythes se dégonflent

Ces temps-ci, il n'est pas besoin de tenter de dégonfler les mythes ; ils se dégonflent tout seuls... En voici quelques-uns qui ont connu une fin aussi prématurée que prévisible.

1- *Nos hommes d'affaires nationalistes.* Tellement nationalistes qu'aucun n'a eu le courage de se prononcer carrément pour l'indépendance du Québec, même pas un Claude Béland qui se cantonne dans une « souveraineté » qui ne veut plus rien dire. Attendons la campagne de peur du fédéral, nous verrons où ils logent...

2- *Le virage « vert » du gouvernement du Québec.* Ceux qui ont cru que Pierre Paradis était un défenseur de l'environnement ont sûrement pris des vessies (de porc) pour des lanternes. Lise Bacon vient de crever ce ballon vert en opposant, dans la plus pure tradition démagogique, le ventre vide des enfants pauvres à la sauvegarde des esturgeons. Le développement à tout prix est notre seul objectif réel (et notre seul projet collectif, hélas !) ; au diable l'environnement ! Que le ventre vide des enfants pauvres puisse être le

résultat de certaines réductions dans l'aide sociale, voilà une pensée qui ne saurait germer que dans un esprit tordu...

3- *Le virage (encore!) souverainiste de Robert Bourassa.* Il n'en reste pas la plus petite poche d'air. Robert Bourassa n'a jamais pris de virage. Il roule en ligne droite vers la reddition totale à Ottawa sur la route de l'aplatventrisme.

4- *Quatre-Saisons : une télé différente, un ajout à notre production culturelle.* HI ! HI ! HI ! (pardon, mon ordinateur s'emballe).

Voici quelques autres mythes en instance de dégonflement :

— Raymond Malenfant. Probablement complètement à plat au moment où ces lignes paraîtront.

— Les casinos qui vont sauver l'industrie touristique.

— *La Presse* du dimanche, une nécessité absolue.

— La TPS ne nuit pas à l'édition québécoise.

— Les fêtes du 350e anniversaire de Montréal auront lieu.

Chers(e) lecteurs(trices) ou chers lecteurs tristes (au choix), il ne vous reste qu'à compléter vous-mêmes cette liste beaucoup trop courte.

Suzanne Martin

Collaboration spéciale à ce numéro

Gilles Pronovost, Université du Québec à Trois-Rivières

Thierry Horguelin, membre du comité de rédaction de *24 images*

Lise Lamarche, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal

Carole Duhaime, École des Hautes Études Commerciales

Annamma Joy, Université Concordia

Christopher A. Ross, Université Corcordia

Suzanne Lemerise, Département d'arts plastiques, UQAM

Jeanne Painchaud, chercheure

Hélène Rioux, écrivaine

Gilles Perron, étudiant au doctorat en littérature québécoise, Université Laval

Susy Turcotte, poète

Sylvain Auclair, étudiant, Département de sociologie, Université de Montréal

Monique Régimbald-Zeiber, artiste

Marilyn Burgess, artiste

Mireille Perron, artiste

Michel Goulet, artiste et professeur, Département d'arts plastiques, UQAM

Suzanne Martin, étudiante, Département d'études littéraires, Université de Montréal

NUMÉROS DISPONIBLES

Volume 1 (1976-1977)
numéro 1 : 5.00 $
Tricofil ; sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin
numéro 2 : 5.00 $
Santé ; question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante
numéros 3/4 : 5.00 $
Les Amérindiens : politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête

Volume 2 (1977-1978)
numéro 1 : 5.00 $
Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard
numéros 2/3 : 5.00 $
Bas du fleuve/Gaspésie
Poème de Françoise Bujold
numéro 4 : 5.00 $
Mouvements sociaux, coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois

Volume 3 (1978-1979)
numéro 1 : 5.00 $
À qui appartient Montréal
Poèmes de Pierre Nepveu
numéro 2 : 5.00 $
L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland : la dégradation de la vie
numéros 3/4 : 5.00 $
Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : le JAL
Poèmes de François Charron et Robert Laplante

Volume 4 (1979-1980)
numéro 1 : 5.00 $
Des femmes et des luttes
numéro 2 : 5.00 $
Projets du pays qui vient
numéro 3/4 :
Faire l'autogestion : réalités et défis
Poèmes de Gaston Miron

Volume 5 (1980-1981)
numéro 1 : 6.00 $
Qui a peur du peuple acadien ?
numéro 2 : 6.00 $
Élection 81 : questions au P.Q.
Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir
Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt
numéros 3/4 : 6.00 $
Les nouvelles stratégies culturelles
Manifeste pour les femmes

Volume 6 (1981-1982)
numéro 1 : 6.00 $
Cinq ans déjà...
L'autogestion quotidienne
Poèmes inédits de Marie Uguay
numéro 2 : 6.00 $
Abitibi : La Voie du Nord
Café Campus
Pierre Perrault : Éloge de l'échec
numéro 3/4 : 6.00 $
La crise... dit-on
Un écomusée en Haute-Beauce
Jacques Brault : leçons de solitude

Volume 7 (1982-1983)
numéro 1 : 6.00 $
Territoires de l'art
Régionalisme et internationalisme
Roussil en question(s)
numéro 2 : 6.00 $
Québec, Québec : à l'ombre du G
Jean-Pierre Guay, Marc Chabot : un beau mal
numéro 3 : 6.00 $
Et pourquoi pas l'amour ?

Volume 8 (1983-1984)
numéro 1 : 6.00 $
Repenser l'indépendance
Vadeboncoeur et le féminisme
numéro 2 : 6.00 $
Des acteurs sans scène
Les jeunes
L'éducation
numéro 3 : 6.00 $
1984 -- Créer au Québec
En quête de la modernité
numéro 4 : 6.00 $
L'Amérique inavouable

Volume 9 (1984-1985)
numéro 1 : 6.00 $
Le syndicalisme à l'épreuve du quotidien
numéro 2 : 6.00 $
...et les femmes
numéro 3 : 6.00 $
Québec vert... ou bleu ?
numéro 4 : 6.00 $
Mousser la culture

Volume 10 (1985-1986)
numéro 1 : 6.00 $
Le mal du siècle
numéro 2 : 6.00 $
Du côté des intellectuels
numéro 3 : 6.00 $
Autogestion, autonomie et démocratie

Volume 11 (1986-1987)
numéro 1 : 6.00 $
La paix à faire
numéro 2 : 6.00 $
Un emploi pour tous ?
numéro 3 : 6.00 $
Langue et culture
numéro 4 : 6.00 $
Quelle université ?

Volume 12 (1988)
numéro 1 : 6.00 $
Le quotidien : modes d'emploi
numéro 2 : 6.00 $
Saguenay/Lac Saint-Jean : les irréductibles
numéro 3 : 6.00 $
Le Québec des différences : culture d'ici
numéro 4 : 6.00 $
Artiste ou manager ?

Volume 13 (1989)
numéros 1/2 : 6.00 $
Il y a un futur
numéro 3 : 6.00 $
[Droits de] regards sur les médias
numéro 4 : 6.00 $
La mère ou l'enfant ?

Volume 14 (1990)
numéro 1 : 6.00 $
Art et politique
numéro 2 : 6.00 $
Québec an 2000
numéro 3 : 6.00 $
Culture et cultures
numéro 4 : 6.00 $
Vies de profs

Volume 15 (1991)
numéro 1 : 7.00 $
La souveraineté tranquille
numéro 2 : 7.00 $
Générations 91
numéro 3 : 7.00 $
Bulletins de santé

. . . . . .

NOM . . . . . .

Adresse . . . . . .

Ville . . . . . .

Veuillez me faire parvenir le(s) numéro(s) suivant(s) :

. . . . . .

ci-joint un chèque . . . . . mandat-poste . . . . .

au montant de $ . . . . . .

ABONNEMENT

En dépit de l'augmentation de nos tarifs, un abonnement est toujours avantageux... Vous épargnez 7.00 $ 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. 8, no 4 : L'Amérique inavouable
☐ vol. 10, no 1 : Le mal du siècle
☐ vol. 10, no 2 : Du côté des intellectuels
☐ vol. 13, no 1/2 : Il y a un futur

Nom . . . . . .

Ville . . . . . Code Postal . . . . . .

Pays . . . . . Téléphone . . . . . .

Occupation . . . . . .

ci-joint :

chèque . . . .mandat-poste . . . .au montant de . . . . .

☐ abonnement d'un an (quatre numéros) : 21.00 $
☐ abonnement de deux ans (huit numéros) : 42.00 $
☐ abonnement institutionnel : 35.00 $
☐ abonnement de soutien : 35.00 $
☐ abonnement étranger : 40.00 $

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

prochain numéro : Les pouvoirs démocratiques à Montréal

LES PUBLICS DE LA CULTURE

Les conditions des moments de communication entre l'art et le public sont imprévisibles. Ces rencontres ne peuvent être stimulées que par des stratégies de mise en marché. Elles résultent plutôt d'un climat culturel valorisant le contact avec des expériences artistiques parce qu'elles nourrissent l'imaginaire de chacun, enrichissent sa qualité de vie. La question du public de la culture concerne donc la valorisation sociale de l'art. Dans ce numéro, sont exposés les éléments de ce débat qu'il devient urgent de poser en ce moment de redéfinition de l'avenir politique du Québec où l'imaginaire artistique occupe une place bien secondaire !

ESSAIS ET ANALYSES

Rêverie — un jour dans un musée scientifique
ANDRÉ THIBAULT

Du public
CHANTAL DUPONT, PAUL-ANDRÉ FORTIER, ALAIN FOURNIER, LISE GAUVIN, NICOLE JOLICOEUR, GUY VANASSE

Les publics de la culture
GILLES PRONOVOST

Circuits fermés
THIERRY HORGUELIN

Le public, c'est les autres. Quelques notes échevelées sur l'art public
LISE LAMARCHE

L'écrivain et son public
MONIQUE LARUE

Le plaisir des yeux, c'est aussi le plaisir du cœur
C. DUHAIME, A. JOY, C.A. ROSS

L'art et le public scolaire
SUZANNE LEMERISE

Le public lecteur en Belgique et la littérature québécoise à l'étranger
JEANNE PAINCHAUD

FICTION

Chambre avec baignoire
HÉLÈNE RIOUX

La bienséance
GILLES PERRON

Veilleur de nuit
SUSY TURCOTTE

IMAGE

Les leçons singulières — partie 1
MICHEL GOULET

SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

L'écologie politique et les Ami-e-s de la Terre
SYLVAIN AUCLAIR

DOCUMENTS

Identité(s)
MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Comment « je » entre dans le texte
MARILYN BURGESS

L'impossibilité d'une ou des identités féministes
MIREILLE PERRON

COURTEPOINTES