

a rtichaut

no.3

| la vie sauvage



artichaut

no. 3 (automne 2011) | la vie sauvage
tirage : 1200 exemplaires

DIRECTEUR GÉNÉRAL | Simon Levesque
SECOND GÉNÉRAL | Sébastien Ste-Croix Dubé
DIRECTRICE ARTISTIQUE | Marie-Hélène Goulet

IDENTITÉ VISUELLE | Mathilde Corbeil
GRAPHISME | Simon Jutras

RÉDACTEUR EN CHEF | Simon Levesque

Chefs de pupitres

ARTS VISUELS | Katherine Fortier
CINÉMA | Mathieu Rolland
DESIGN | Marie-Hélène Goulet
HISTOIRE DE L'ART | Jean-François Marquis
LITTÉRATURE | Sébastien Ste-Croix Dubé
THÉÂTRE | Frédéricke Chong

Rédacteurs

Marion Bérubé
Sandrine Champigny
Frédéricke Chong
Gina Cortopassi
Erika Faille
Teva Flaman
Katherine Fortier
Marie-Hélène Goulet
Simon Levesque
Jean-François Marquis
Mathieu Rolland
Sébastien Ste-Croix Dubé

Couverture

Concept | Simon Levesque + Marie-Hélène Goulet
Photographie | Marie-Hélène Goulet
Traitement numérique | Gabrielle Lisa Collard + MH Goulet
De gauche à droite | un véritable anarcho-communiste masqué,
Daria Mailfait, Sébastien Ste-Croix Dubé, Jean-François Marquis,
Simon Levesque

Comité de révision

Jean-François Marquis
Simon Levesque
Sébastien Ste-Croix Dubé

L'ARTICHAUT RECRUTE !

L'Artichaut est toujours à la recherche de rédacteurs et d'illustrateurs pour remplir ses pages et alimenter son site web.

Des postes sont aussi à combler au sein de l'équipe :
chefs de pupitre sections danse | design graphique | musique |
pédagogie des arts.

Contactez-nous pour plus de détails ou pour soumettre votre
candidature à l'adresse courriel suivante :
artichaut.uqam@gmail.com

3

artichaut | la vie sauvage

<i>Parade nuptiale</i> Andrée-Anne Carrier	2
Éditorial Simon Levesque	3
De l'essence de la cabane : trucs et astuces Marie-Hélène Goulet	4
Le Grand Évènement de la Création Citoyenne : quelle place pour l'art chez les indignés? Marion Bérubé	6
<i>Aigle</i> Adélaïde Klarwein	8
L'écriture du territoire Sébastien Ste-Croix Dubé	9
Un conteur à la chasse : portrait du peintre Nicolas Ranellucci Mathieu Rolland	14
Choisir ses illusions : portrait du peintre Manuel Mathieu Simon Levesque	21
Art des « Sauvages » Katherine Fortier	24
<i>Plumes</i> Katherine Fortier	26
Comment devenir le roi de la savane? Frédérique Chong	27
L'art «contemporain» et le statut de l'artiste Jean-François Marquis	31
<i>Homme animal</i> Karine Turcot	32
Art imprimé Concours	36
La mort de la petite Yue Yue : une expérience informationnelle Teva Flaman	41
« Vert » : le sublime technologique et la nouvelle écologie des milieux Gina Cortopassi	45
Le théâtre Aux Écuries : portrait d'un nouvel espace de création et de diffusion Sandrine Champigny	49
Mangaphilie Érika Faille	52
<i>Sans titre</i> Matteo Scardovelli	56



Éditorial

Simon Levesque

Chers lecteurs & lectrices, voici venue la nouvelle édition de l'Artichaut, plus savoureux que jamais maintenant qu'il compte davantage de pages couleur, imprimées sur un papier de meilleure qualité, des articles plus longs, plus d'entrevues; bref, tout est mieux cette année, et pour l'occasion, le tirage augmente encore : nous voilà à 1200 exemplaires pour ce troisième numéro. Maintenant que la revue des étudiantes et étudiants en arts de l'UQAM est bien ancrée dans son milieu et qu'elle est là pour y rester, il ne me reste plus qu'à souhaiter que le contenu de cette édition sache être à la hauteur du plus exigeant des lecteurs, afin que tout un chacun puisse prendre acte des talents et particularités développés par les étudiants en arts de notre université.

Longtemps, j'ai rêvé de faire une revue entière en code QR, ces fameux carrés pleins de carrés qu'il faut photographier avec son téléphone intelligent pour en soutirer des informations. C'est magnifique à sa façon, c'est intrigant et un peu magique – noir sur blanc, c'est parfait pour l'imprimé. Imaginez : chaque page mènerait vers un autre monde, un monde virtuel. La matérialité au service absolu du virtuel. Steampunk à fond, bien rétro-futuriste. Je rêve d'un vieux journal du 19e siècle rempli de codes QR; un journal malmené, déchiré, jauni, piétiné à la sortie de l'usine. Mais à défaut de vouloir voir se réaliser ce sort dystopique pour l'Artichaut, rêve sauvage de décomposition journalistique, je n'en ai imprimé qu'un seul, de code QR, que vous trouverez à la toute fin. Pour ceux qui ne possèderait pas la technologie nécessaire, visitez artichautmag.com pour consulter le magazine web de l'Artichaut : projets et initiatives étudiantes en matière d'art y sont présentés au quotidien, grâce aux nombreux collaborateurs qui y proposent des couvertures d'événements, des critiques, des réflexions théoriques, et plus encore.

Invasion de l'imaginaire sauvage sur nos écrans, nos affiches, nos vêtements : des loups, des lions, des tigres, des zèbres, partout. Dans nos oreilles des cris de chats sauvages, et pour paysage mental le désert ou la jungle superposé à l'urbanité rassurante et pourtant cruelle, avec ses ruses, ses malices, ses

viols et ses meurtres, la loi du plus fort, œil pour œil, dent pour dent, et pour le hobo la fausse commune. Pourquoi un tel regain de l'imaginaire sauvage alors que la planète s'urbanise? Un goût pour la féralité motive de manière significative les créations d'aujourd'hui. La vie sauvage, non domestiquée, encore inapprivoisée, peut-être inapprivoisable, admirable et dangereuse, parfois sympathique et d'autres toxique, animée de son souffle propre et assurément authentique. La vie sauvage, féroce esthétiquement. Elle est source d'inspiration et miroir révélateur de l'animalité du créateur. Elle est l'objet de ce numéro.

Chacun à leur façon, les rédacteurs de ce numéro ont su interpréter la thématique de manière originale tout en présentant des aspects particuliers de la vie artistique, du marché de l'art ou des dynamiques qui stimulent la transformation de nos conceptions sur le milieu. Frédérique Chong dépeint le paysage post-universitaire en ce qui a trait aux opportunités offertes aux finissants en théâtre; Mathieu Rolland et moi nous sommes entretenus avec deux peintres de la relève pour connaître les débouchés dans le milieu des arts visuels; Sébastien Ste-Croix Dubé propose, à travers un entretien avec Daniel Laforest, d'explorer l'écriture du territoire de Pierre Perrault; Jean-François Marquis dresse les paradigmes du financement des artistes et l'état du marché de l'art aujourd'hui; Katherine Fortier a rencontré des créateurs autochtones pour discuter de leur place dans le champ culturel; enfin, Marie-Hélène Goulet nous offre une leçon de design pour le camping sauvage. Ce n'est là qu'une part de ce que vous retrouverez en ces pages, qui font aussi une petite place aux récents soubresauts qu'a connus notre ville, à l'instar du monde, à travers le mouvement *Occupy*, comme la couverture a dû vous le laisser supposer. Voilà, il est là, disposé à se laisser dévorer tous crocs dehors, l'Artichaut no. 3 | la vie sauvage.

Simon Levesque
Rédacteur en chef

De l'essence de la cabane : trucs et astuces

Marie-Hélène Goulet

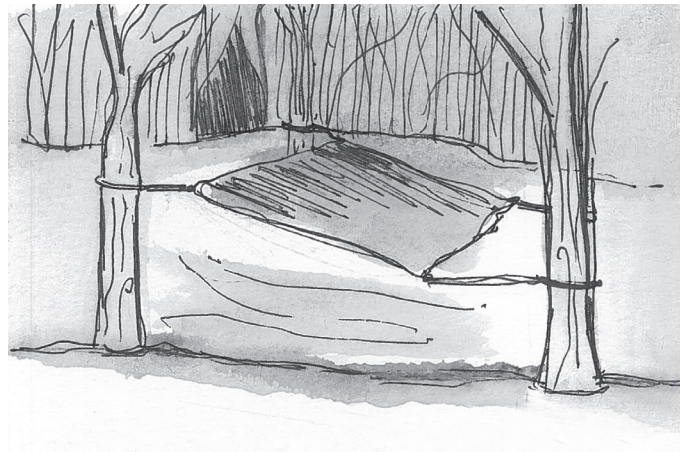
On dit que la cabane est l'archétype de la maison moderne. L'abri originel, le méta-abri. Certes, le premier besoin de l'Homme, outre celui de manger et de fourrer (possiblement avec la femme préhistorique du voisin, la tromperie, ça ne date pas de la dernière pluie), fut certainement celui de s'abriter. Bâtir une coquille entre nous et le monde, obscur, voilà toute une nécessité.

Or, j'ose affirmer que ce savoir ancestral s'est perdu. Dilué plutôt, oui, à grands coups de Tyvek, Gore-tex et GPS über-fonctionnel. Je vous dis ça bien fortement, sachez que je suis totalement inopérable dans le bois. En fait, surtout moi. Je ne puis monter le Mont-Royal sans me fouler la cheville, m'effondrer en boule sur le sol en attendant stoïquement ma fin, mangée par une meute de loups gris. Ouaip, je suis assez diluée pour croire qu'il y a des loups gris dans la montagne.

M'enfin, l'idée de l'architecture primitive m'attire malgré tout. Construire, de ses propres mains, comme dans un vieux roman, procure, je suppose, une grande satisfaction. L'essence du design et de l'architecture contenue en quelques rameaux et des tas de feuilles mortes, il y a de quoi s'exciter en mautadine. Alors si, tout comme moi, vous souhaitez renouer avec vos racines et tenter une vie de bon sauvage au fond des bois, déchirez ces quelques pages avant de partir vers les pays-d'en-haut.

N.B. : Oui, visez le Nord. Il est généralement plus aisé de s'abriter dans les conifères que dans les feuillus. Vous y trouverez pas mal de *jobs* aussi.

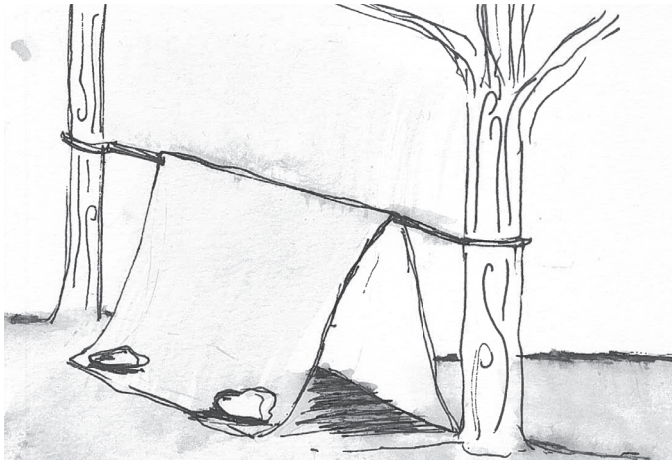
L'ABRI DE CORDE ET DE PLASTIQUE



L'abri de luxe, celui qui vient avec une bâche de plastique comme toiture. Vraiment, c'est pratiquement comme ne pas être dans les bois. Pratique pour ceux qui auront à loger plusieurs individus, cet abri consiste en un cadre, créé avec la corde, généralement rectangulaire, auquel on fixe la toile de plastique. Je vous conseille d'y aller avec un petit angle, afin de faciliter l'écoulement des eaux pluviales.

Contrepoint : aucune paroi latérale ne vous protège. Pensez à faire les feux en dehors de la surface couverte. Il y a possibilité de se sentir comme dans un abri Tempo.

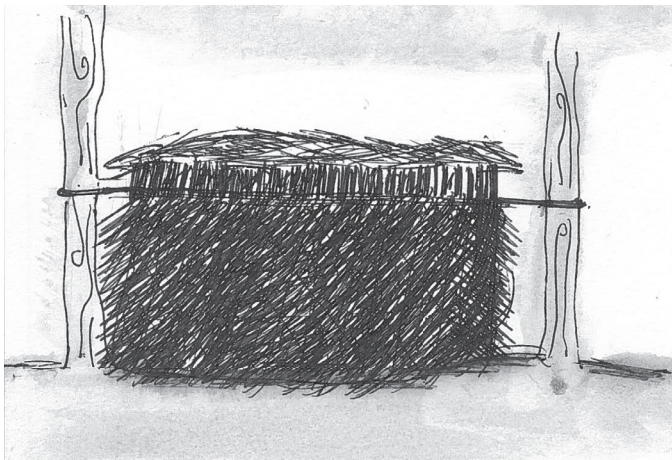
L'ABRI DE CORDE ET DE PLASTIQUE, VERSION TENTE



La variation pour les personnes seules. Grosso modo, il s'agit simplement de fixer fermement les deux extrémités de la corde à deux arbres (ou tout autre objet de votre choix, cependant je présume que les arbres seront prévalents dans la situation) et d'y suspendre la bâche en son centre. Ensuite, il suffit d'ajuster le plastique en une forme triangulaire à l'aide d'objets lourds (roches, souches, etc.) qui stabiliseront la structure.

Contrepoint : c'est étroit.

L'ABRI DE CONIFÈRES

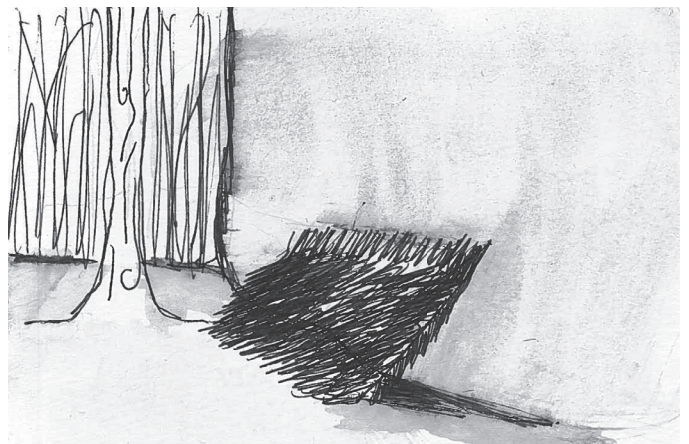


Ici, l'enchaînement devient un peu plus complexe. Cette structure nécessite de la corde qui, comme dans la figure 1, forme un cadre plus ou moins rectangulaire. Une forme triangulaire est également envisageable. La structure est construite à l'aide de grandes branches de conifères, préférentiellement de sapin ou de pin, ayant quelques pieds d'envergure. On enfle les branches, tige vers le haut, en exécutant un simple mouvement de rotation sur l'axe afin qu'elles soient placées en légère diagonale. Ainsi, elles obstrueront moins de surface interne et viendront s'appuyer les unes sur les autres, tel un treillis. Il est possible de venir ajouter

une tension à la structure en inversant l'axe de la dernière branche d'une section. Réservez un espace d'entrée. Finalement, il suffit d'empiler quelques branchages comme toiture. Cette cabane est très efficace.

Contrepoint : de grâce, ne faites pas de feu à proximité de l'abri, elle se consumerait en un battement d'aile d'hirondelle.

L'ABRI DE CONIFÈRE, VERSION PAROI ROCHEUSE



Construire sa cabane contre une paroi rocheuse est l'équivalent de gagner à la loterie. Des renforcements peuvent servir d'abri naturel, on y trouve du lichen et des sources d'eau minérale. La roche absorbera aussi une partie de la chaleur dégagée par votre feu de camp, vous la rendant tout doucement au cours de la nuit. Génial? Oui.

L'idée ici est de venir récréer la structure de la tente-conifère en l'adossant à la falaise. Des petits arbres poussent souvent au pied de la roche, il est correct de s'en servir. Plus humblement, il est possible de construire un abri en appuyant les branches contre la roche et le sol, en suivant un angle plus ou moins droit. La nature ne connaissant pas la géométrie euclidienne, servez-vous de votre sens pratique. Cet abri, très étroit, ne nécessite aucun type de fixation, cependant il ne peut accueillir qu'un logeur. Ou deux en étant vraiment très serré (ça garde au chaud).

Contrepoint : les couguars, mes amis, les couguars.

Le Grand Évènement de la Création Citoyenne : quelle place pour l'art chez les indignés?

Marion Bérubé

Ça y est. Ça devait arriver, c'était inévitable. La panne sèche. Celle qui arrive une fois dans la vie de tous les journalistes. Elle a sonné à ma porte et observe maintenant ma page blanche en riant par-dessus mon épaule. Elle était à mes côtés déjà quand on m'a attribué le mandat de déterminer la place des arts dans le mouvement Occupons Montréal (ou *Occupy Montreal* pour les puristes).

Au départ, je pensais que ma mission allait être du gâteau. Après tout, l'art, on le retrouve à chaque coin de rue à Montréal! C'est un lieu commun consommé, mais si rassurant. Alors trouver l'Art avec un grand A dans Occupons Montréal, pffff, un jeu d'enfant. Je l'avoue, je m'attendais presque à trouver l'art sous une poubelle ou dans un arbre, comme on trouve un indice dans une chasse au trésor. Ce à quoi je ne m'attendais pas, c'est que ces fameux indignés en ont des choses à dire, pas toutes en lien avec le sujet, ni toutes très cohérentes cependant.

Si tu saignes du nez à la lecture de ces mots, Occupons Montréal, laisse-moi d'abord partager ton contexte historique avec le lecteur. Originaire de New York, le mouvement *Occupy Wall Street* rassemble des « indignés » dénonçant les abus du capitalisme financier. Avec l'aide des réseaux sociaux, le mouvement a rapidement pris de l'ampleur pour s'installer dans plus de 900 villes partout à travers la planète, dont Montréal. On ne le cachera pas, Occupons Montréal, c'est la jungle. Un camp de réfugiés bigarrés, perdu entre les grands buildings carnivores du square Victoria. Ici, la faune indignée fait sa loi dans la savane des tentes. Pour ajouter à ma comparaison avec le monde animal, les requins de la finance,

qui se promènent en BMW avec des dents en diamants et du bling bling au cou, ce sont eux les gros vilains à qui on lance nos dards empoisonnés. Voilà pour la petite mise en contexte, un peu caricaturale, certes, mais revenons-en à nos moutons, l'art. Pour avoir été présente au premier jour de l'occupation, le 15 octobre dernier, j'ai commencé à dénicher l'art sur les pancartes, l'art rhétorique de la faune multiculturelle : « Nous sommes les 99% », ça sonne bien et ça donne presque envie de revêtir le béret de Che Guevara - made in China.

C'est ici que refait surface le syndrome de la page blanche, le grand blocage, ennemi de tout écrivain. En revenant sur le site, presque un mois après le début de l'occupation, j'ai cherché le lien des arts avec le mouvement. Oui, les pancartes attirent l'œil et transmettent leurs messages, mais ça ne va pas se faufiler sous la loupe du gouvernement. Même chose pour les artistes, itinérants ou musiciens du dimanche qui improvisent des *jams* entre eux. Même chose pour la bibliothèque ouverte à tous. Toutes ces installations divertissent, font passer le temps, mais ne clarifient ni n'enrichissent vraiment les revendications.

Il y a tout de même un comité artistique à Occupons Montréal. Le comité regroupe les artistes entre eux, met des couleurs sur le site, gère les artistes qui veulent performer, etc. Selon les indignés, le comité améliore le mouvement et le rend plus sympathique. « On est ici pour être créatif, pour ne pas être endoctriné, pour ne pas être pris dans un système capitaliste. Ça en prend de la créativité pour nourrir l'âme et la présence de l'art dans une société est fondamentale », mentionne un des indignés.

Voici mon bémol : sans figure de proue pour gérer le tout, le mouvement ne court-il pas à l'anarchie? Voilà le beau principe que prône Occupons Montréal : tout le monde est leader. Quand quelqu'un a une idée, la personne demande de l'aide, propose l'idée à l'assemblée et est automatiquement aidée. C'est ainsi que se sont créés les nombreux comités, dont celui des arts. Le pire, c'est que ça marche. Et oui, les sceptiques ont été confondus, et trois fois plutôt qu'une on a pu constater la popularité des dimanches musicaux, fort simplement baptisés le Grand Évènement de Créativité Citoyenne. Essayez de dire ça cinq fois de suite sans rire.

Les Zapartistes, Luc de Larochellière, Doba et une trentaine d'autres groupes et humoristes ont performé sur la scène du mouvement. Sans compter la présentation gratuite de documentaires, tel *République, un abécédaire populaire* de Hugo Latulippe (2011). Il faut avouer que ça confère au mouvement une certaine crédibilité. Mais laissez-moi néanmoins vous faire part de mes réserves. Une journée quelconque durant la semaine, en me frayant un passage parmi les déchets, je suis arrivée à un creux. À part une espèce de tricot en courtepointe qui orne un poteau du mobilier urbain, l'art est absent, c'est la grise semaine. Fini la belle musique et les spectacles du week-end : seuls les purs et durs restent au campement qui prend des airs de champ de bataille à demi abandonné. À quoi bon jouer devant cette infime populace? Je ne peux m'empêcher de faire un constat peu réjouissant : il semblerait qu'Occupons Montréal servent davantage de plateforme de diffusion pour n'importe qui se disant favorable ou se trouvant des affinités avec le mouvement que de lieu d'effervescence créatrice à proprement parler. Peu importe si tu manges secrètement du McDo, si tu dénonces les méchants capitalistes et la fasciste-économie ou si tu fais de la musique et que tu cherches à promouvoir ton dernier disque; les portes te sont grandes ouvertes.

Avant que mon papier ne subisse l'autodafé des indignés, je tiens à nuancer légèrement ma position : assurément, l'art a sa place dans le mouvement, mais sa place et son message demeurent encore à être développés. Pour l'instant, le constat est clair : Occupons Montréal diffuse (plutôt deux jours semaine que sept), mais ne produit pas d'art. Dessiner à la craie sur le trottoir, oui c'est une forme d'expression, mais ce n'est pas nécessairement de l'art. Offrir des *free hugs*, c'est *cute*, mais ce n'est pas de l'art. Faire du tricot comme Pénélope en attendant

que le système tombe, ça peut aider à garder au chaud pour l'hiver, mais ce n'est pas de l'art.

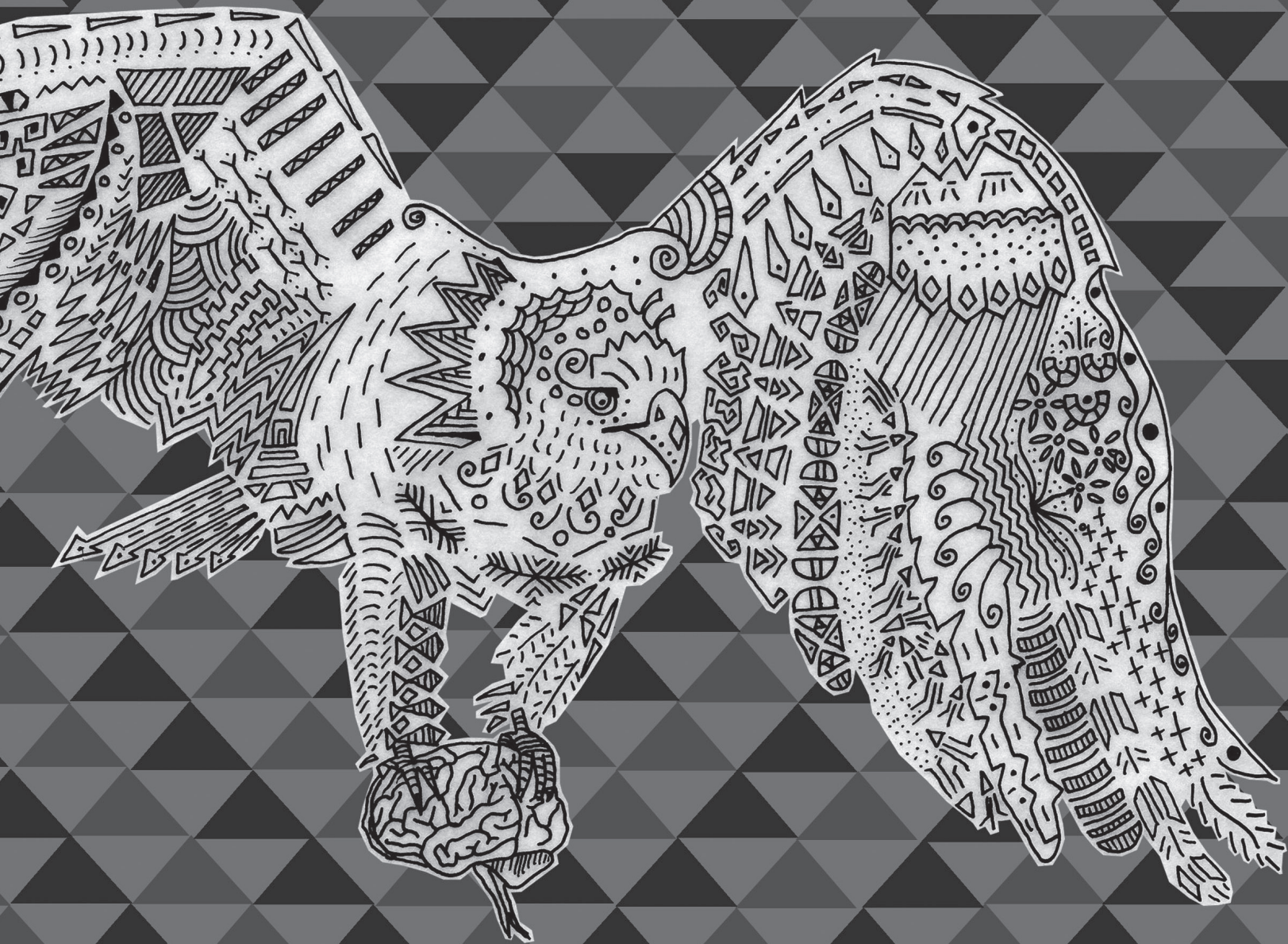
Assurément, les meilleures intentions demeurent au cœur du mouvement. C'est palpable et les témoignages le confirment : « Occupons Montréal nous inspire pour faire ressortir notre imagination, notre inspiration. On l'exprime ensuite de différentes manières, par la musique, le dessin, la sculpture, etc. », mentionne un des artistes du mouvement. Surtout, les spectacles donnent un prétexte aux gens qui ne savent pas ce qu'est Occupons Montréal pour s'y déplacer, et ensuite se familiariser avec les idées revendiquées. Dans mon livre à moi, c'est un bon coup de publicité.

Pour conclure en beauté, voici quelques perles de citations recueillies dans mes entrevues avec des indignés, trop ou peu inspirés :

« Mais là pour qu'on arrive et on voudrait abouter... » Aboutir : venir à bout de, en sacrifiant la langue française en chemin.

« On s'en va dans un système fasciste, mais ça ne se dit pas de même. » En fait ça ne se dit pas tout court.

Et finalement : « On a des rappeurs qui font de très belles rimes, on a des peintres qui font des toiles... » Lâche pas *Occupy*, t'es bien parti.



L'écriture du territoire *Pierre Perrault vu par Daniel Laforest*

Sébastien Ste-Croix Dubé

Perrault recherche les lieux de la voix et du geste. Il désire leur intrication et leur surimpression sur le territoire toujours déjà connu de la cartographie positiviste et de son imaginaire immobile.

Daniel Laforest, 2010.

Le prix et l'œuvre – « Le tambour est récit, le tambour est acte, et sans le tambour intérieur la marche insoutenable se briserait aussi bien qu'une danse sans tambour. » [Pierre Perrault, *Toutes Isles*]

Le 24 octobre dernier, le jury du prix Jean-Éthier-Blais 2011, présidé par Gilles Dupuis et composé de Patricia Godbout et Jean-François Bourgeault, a décerné le prix du meilleur essai québécois à Daniel Laforest. Au-delà de la justesse argumentative et de la plume irréprochable, le jury affirme que *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire* « comble une lacune importante dans les études consacrées au poète et cinéaste québécois, plus connu pour son œuvre cinématographique que pour son œuvre littéraire ». Murmures, discours et applaudissements nourrissaient la bibliothèque grinçante de la maison Lionel-Groulx dans un Outremont automnal.

Pendant que le récipiendaire prononçait ses remerciements, mes yeux se sont perdus du côté de la bruyante horloge. L'essai, le livre en question, était là, soutenu par un lutrin que partageaient également les autres œuvres attributaires. Que des noms marquants : de François Ricard à Gilles Marcotte en

passant par Ginette Michaud et Pierre Nepveu, ils étaient tous là, supportés par le bruit des aiguilles. Les titres, tous alignés, se partageaient beaucoup de littérature, beaucoup d'histoire et de personnalités marquantes, et cette constellation aboutissait à Pierre Perrault, cet « aventurier de la parole ». Aventurier dans son sens double : passif en ce qu'il écrit et réalise l'aventure du réel ; actif en ce qu'il la vit et la subit. Sa poésie instinctive et intuitive observe, expérimente et traduit la chair et le sang du territoire dans son état le plus pur, à la recherche d'un réel – d'un plan d'immanence au sens où l'entendant Deleuze. Ses écrits, discours et films s'orchestrent dans l'art du mot juste. Sans détour, à l'instar de celui qui a pétri et a ensemencé la terre ; il cueille mots et images pour les ajuster, les superposer et les affronter.

Daniel Laforest explore l'œuvre de Perrault à travers l'allégorie d'un Caïn qui a décidé d'écrire au lieu de tuer. La poésie perraultienne est une offrande qui refuse d'aller dans le sens du convenu, tout comme Caïn, elle n'est pas agréée par Dieu et refuse encore plus d'être formatée par une quelconque école esthétique. L'ensemble de sa production reflète donc une réalité intrinsèque à l'Homme, fondamentalement hors du politique. Dès les premières pages de l'essai, il est mis en parallèle avec cette figure mythique :

Le Caïn de la fable originelle n'a pas écrit un mot. Mais suivant sa rupture avec l'ordre divin, il a fondé la société de la terre. [...] Il a inventé les gestes et les signes de son appropriation, c'est-à-dire le territoire. La fable qui se déroule en filigrane chez Perrault est légèrement

différente. [...] Il s'agit d'un Caïn qui a choisi d'écrire. Son poème s'est aussitôt étendu sur la terre que d'autres avaient nommée avant lui, si bien qu'il a pu à nouveau se rêver comme une machine de découverte (p. 25).

Cette fraîcheur lyrique qui caractérise la poésie cinématographique et langagière de Perrault serait donc foncièrement liée à une ambition de (re)découverte. C'est qu'il « cherche la réalité de Cartier plutôt que le rêve de Colomb, la terre de Caïn plutôt que le passage vers les Indes » (p.62). Son œuvre offre à la mémoire collective l'opportunité d'un retour aux sources et plus encore, l'exploration d'un mince filet d'instinct connecté directement à la nature. Pour ce faire, il saisit en image l'espace (humain et naturel) comme de la cime d'un arbre : suffisamment haut pour en obtenir une vue d'ensemble et suffisamment près de lui pour en soutirer ses menus détails, son essence.

Adapté de sa thèse de doctorat, *L'archipel de Caïn* de Daniel Laforest explore et analyse cette thématique du territoire à partir du langage de Perrault. C'est-à-dire que l'essai n'impose pas un cadre théorique préétabli et suppose encore moins confiner l'œuvre à la poésie du pays. Au contraire, on y discerne une certaine volonté à l'inscrire dans un mouvement instable qui serait propre à « l'écriture du territoire ».

Entrevue écrite avec Daniel Laforest – « Votre indifférence nous réduit à la haine. Mais la haine est un territoire, une réalité qui donne un sens à l'avenir. » [Pierre Perrault, De la parole aux actes]

[Sébastien Ste-Croix Dubé] *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire*; qu'entendez-vous par « territoire » ?

[Daniel Laforest] Recommencer à lire et à visionner l'œuvre de Pierre Perrault à travers le territoire, c'était pour moi aller à l'encontre de l'idée du pays qu'on a toujours placé en *a priori* de ce qu'il a fait. Un territoire, c'est la manifestation géographique

de la dissension et du conflit; c'est un espace avec des frontières internes, des endroits où ça passe mal, des gens qui crient dans leur coin et que personne n'écoute. Bref si le pays relève de l'imaginaire, le territoire pour sa part est bien réel.

[S. S. D.] « Réel », effectivement l'œuvre de Perrault est souvent reconnue pour son « réalisme cru ». Mais dans votre essai, vous désamorcez cette catégorisation tranchante. Que peut-on dire de ce réalisme et quelle relation entretient-il avec l'idée d'un « état sauvage » ? État sauvage qui définit à mon sens le moteur créatif de la poésie, filmique comme écrite, de Perrault.

[D. L.] On s'est tué à dire que Pierre Perrault, c'est l'œuvre du réel par excellence. Alors, la question est devenue : pourquoi supposer que tous ses films montrent les habitants d'un même pays? Pourquoi supposer que tous ses livres se rapportent à un espace unique? Et pourquoi, de surcroît, supposer que cinéma et écriture sont chez lui deux projets distincts? Partant de cet état des faits issu de la critique, j'étais mal à l'aise parce que la sauvagerie que plusieurs voient dans cette œuvre finit, au fond, par n'être jamais vraiment sauvage. Je veux dire qu'elle risque sans cesse de se faire re-domestiquer sous les noms d'île, fleuve, appartenance, parole, geste, pays... Québec. Alors que la sauvagerie comme principe esthétique et poétique, ce devrait être ce qui distend les choses. Ce devrait être ce qui les écarte et montre au prix de quels efforts elles tiennent, toujours difficilement, ensemble. La communauté est une négociation constante qui commence à plus ou moins bien fonctionner quand on reconnaît que la sauvagerie ne cesse pas d'exister sous la surface des choses. De ce point de vue, il n'y a pas à mon avis d'œuvre plus sauvage que celle de Pierre Perrault.

[S. S. D.] L'« écriture du territoire », c'est en quelque sorte la transcription d'une condition sauvage intrinsèque à l'Homme qui impose la relecture des frontières de tout objet de partage. Autrement dit, Perrault ne cherche pas tant à filmer ou à écrire le paysage (humain et naturel) qu'à en parcourir ses états primaires, trouver ce qui le relie à lui-même, ce qui est réel.

Dans ce cas, à quoi se limite le territoire chez Perrault ? Au Québec ? À l'Amérique ? Ou encore, quoique réel, se délimite-t-il par des frontières imaginaires ?

[D. L.] On se doit de penser l'œuvre de Pierre Perrault à partir du Québec d'abord. Mais en même temps, je crois que les questions les plus brûlantes que l'on peut adresser au Québec proviennent dorénavant de l'extérieur. Parler de « l'écriture du territoire », c'est faire référence à une tradition diffuse, jamais vraiment consacrée, mais qui n'en informe pas moins toute une série de pratiques de l'espace nord-américain (et sans doute panaméricain). Ces pratiques ne se limitent pas aux frontières nationales. De plus, elles sont affectées moindrement – ou en tout cas différemment – par les cloisonnements culturels et les rapports de classes. Et surtout : elles agissent en deçà des catégories que l'on pose dans l'imaginaire entre des milieux de vie comme la campagne et la ville.

[S. S. D.] Dans ce cas, comment avez-vous abordé cette œuvre qui justement fuit le cantonnement à un genre et à un style particulier ainsi qu'à un territoire limité ?

[D. L.] Pour un chapitre de *L'archipel de Caïn*, j'avais commencé à m'interroger sur d'autres praticiens du cinéma direct en Amérique du Nord : Richard Leacock, Robert Drew, D. A. Pennebaker, les frères Maysles, etc. Je m'interrogeais sur la façon dont ils élaborent leur rapport à l'espace géographique, sur ce qu'ils choisissent de prendre et de laisser au sein du monde matériel, sur la conjoncture entre technologie, politique et esthétique qui les a vu naître, et sur ce qu'il peut y avoir de commun entre eux, Perrault, et le territoire. Il y a des affinités certaines entre ces entreprises d'après-guerre qui ont voulu enregistrer, en même temps, la vie quotidienne et le sentiment de la matérialité brutale du continent. Et ça ne se cantonne pas au cinéma. Les écrivains *beat* voulaient harnacher une énergie similaire; *idem* pour le journalisme *gonzo*, dont l'apparition est plus ou moins contemporaine à l'œuvre de Perrault. Au Québec, des originaux et détraqués comme Patrick Straram,

ou Paul Provencher, dont il reste encore tout à dire, ont, et ce malgré des pratiques fort différentes, touché aux mêmes intuitions territoriales. J'en suis venu bientôt à considérer les affinités entre Pierre Perrault et Alan Lomax par exemple, ce glaneur et prosélyte des traditions musicales afro-américaines en grande partie responsable du *blues-boom* dans la musique populaire à l'aube des années 1960. Je n'ai été qu'à moitié surpris, plus tard, de découvrir que Perrault en avait reconnu, à mots couverts, l'influence.

Toutes ces écritures du monde américain sont errantes et transgressives; ce qu'elles cherchent est non seulement une parole marginale, mais aussi une énergie et un rythme qui échappent, en quelque sorte, à l'histoire. Ou alors, pour reprendre les mots de la théoricienne américaine Lauren Berlant : ce qu'on trouve là sont des façons encore inexplorées de *produire le présent*. À nous de voir comment les faire parler en regard du monde dans lequel on vit désormais.

[S. S. D.] À la fin du dernier chapitre, vous affirmez que : « [Perrault] s'est fait le prospecteur de l'expérience exurbaine dans un monde en voie vers la couleur, l'échange et la centralisation des sensibilités. » Comment voyez-vous la relation de Perrault à l'urbain et l'exurbain ?

[D. L.] On associe la sauvagerie à la nature, et la ville à la civilité. Pourtant, dans la mesure où nous sommes tous devenus des urbains – à tout le moins dans nos modes de vie et de consommation – il me paraît difficile de penser encore selon ces clivages. Perrault a parcouru le Québec régional comme un territoire quasi inconnu. C'est moins évident avec l'île aux Coudres. Mais les films de l'Abitibi, et ceux du cycle autochtone traduisent ce sentiment. Et il y a bien sûr *Un pays sans bon sens*, un film où la forme même, le montage, est aussi sauvage que le contenu. Qui plus est la première grande œuvre de Perrault, à mon avis, a été réalisée en plein cœur de Montréal. C'est la série d'émissions radiophoniques *J'habite une ville*. Perrault y visite des abattoirs, des chantiers, des quais, la rue



Martin Leclerc

Saint-Laurent. C'est au début des années 1960. La modernité urbaine prend forme sous ses yeux. Et il choisit d'interviewer ceux qui en fabriquent les infrastructures. Nous sommes donc en plein centre, si on veut. Pourtant, c'est là que Perrault a appris à ensauvager le monde.

Dans le passage que vous citez, quand je parle d'un monde en voie vers la couleur, etc. je fais référence à la modernité québécoise d'après-guerre, surtout les années qui vont de 1959 à 1965 environ. Et je suis de plus en plus attaché à cette métaphore des infrastructures pour désigner les récits et les régimes imaginaires dont cette modernité n'a pas encore livré les clés. C'est là une des tâches qui incombent à la génération de penseurs et d'écrivains qui prend le relais aujourd'hui : examiner ces choses et phénomènes dont on hérite et que ceux qui nous précèdent n'ont pas su, ou pas cru bon, nommer.

[S. S. D.] En terminant, qu'est-ce qui vous intéresse maintenant, après avoir traversé, analysé et critiqué cette œuvre singulière ?

[D. L.] Ce qui me paraît désormais le plus fascinant et que j'ai commencé à pressentir avec Pierre Perrault, c'est combien les imaginaires liés aux modes d'habitabilité contemporains sont prompts à effacer les traces de leurs origines. J'ai parlé du caractère inopérant des catégories de l'urbain et du rural. Mais ça ne veut évidemment pas dire que les campagnes et les villes n'existent pas. Ce qui m'intéresse après avoir côtoyé l'œuvre de Perrault, c'est l'*urbanisation* en tant que chaînon manquant entre le dedans et le dehors, ainsi qu'entre le passé et le présent. Et je crois que c'est désormais en périphérie des villes que sa nature se laisse le mieux appréhender, au milieu de ces formes d'habitation que l'on connaît tous, mais qu'aucun d'entre nous ne sait vraiment décrire. L'urbanisation, c'est le véritable lieu dans lequel on habite. C'est le déplacement continu des frontières, l'impermanence des foyers subjectifs, et la projection des images de l'avenir sur le territoire. C'est également le chemin par lequel la mémoire, les aspirations et les problèmes de ceux qui nous ont précédé sont en mesure de parvenir jusqu'à nous.

L'essai – « La terre parle. Je n'entends pas son discours. Dialogue de sourds. Je regarde sous mes pas. Tout est dit. Tout est écrit. Mais je ne sais pas déchiffrer ce grand mutisme horizontal. » [Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*]

Perrault découvre, vit et transmet les images et les mots d'un monde géographiquement voisin, mais très éloigné de notre sophistiqué moderne souvent aveuglé de toute réalité primitive. Il montre un espace, un cadre, où les forces naturelles se dressent contre l'Homme et où le temps industriel est dérisoire, absurde. La poésie, celle de *Toutes Isles* et de *Portulan* ou encore de ses films comme *La bête lumineuse* et *Le retour à la terre* (enfin, tout!), juxtapose des images arbitraires à des expressions qui tournent parfois en jeu d'esprit et qui s'articulent à travers un kaléidoscope intuitif. Aux mots de Daniel, « la particularité du messianisme perraultien est de ne pas connaître d'emblée l'objet de son attention, et donc d'avoir à la construire de bric et de broc. Le point focal de la poétique se trouve là » (p. 284).

L'idée d'état sauvage constitue le véritable terreau nourricier où a germé l'œuvre de Perrault et à partir duquel *L'archipel de Caïn* entreprend une discussion avec les écrits et productions disparates de l'auteur. À travers un fil narratif originalement mené, l'essai parcourt les fondements artistiques de ce pilier de la culture québécoise afin d'y trouver l'élément qui, au-delà de la simple confirmation d'une identité culturelle, affirme un degré zéro de l'écriture du territoire, de son imaginaire et de sa poésie.

Notes biographiques

Professeur adjoint d'études françaises à l'Université d'Alberta, Daniel Laforest mène des recherches sur les transformations des milieux de vie depuis l'après-guerre (urbanité, banlieues, ruralité), et sur leurs représentations dans les littératures et les discours culturels au Québec et au Canada. Il travaille actuellement à l'élaboration d'un nouveau projet : « De la banlieue au sprawl. Le roman québécois et la périurbanité nord-américaine ». Il s'intéresse également à l'histoire des traditions du réalisme dans la théorie, la littérature et les médias visuels. Il a publié des articles sur ces sujets en Europe et en Amérique du Nord. Il a aussi réuni et mis en forme des textes inédits de Pierre Perrault publiés sous le titre *J'habite une ville* (Hexagone, 2009). Il a été *Fulbright Fellow* à la University of California (Santa Cruz) de 2006 à 2008. Il est membre exécutif du Centre de Littérature Canadienne à l'Université d'Alberta. En 2010, il co-fondé avec trois collègues la revue bilingue en ligne *Imaginations : Journal of Cross-Cultural Image Studies / Imaginations : Revue d'études interculturelles de l'image*.

Daniel Laforest, *L'archipel de Caïn*. Pierre Perrault et l'écriture du territoire, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, 304 p.

Un conteur à la chasse : portrait du peintre Nicolas Ranellucci

Mathieu Rolland

La première fois que j'ai vu le travail de Nicolas Ranellucci, c'était à l'exposition des finissants de l'UQAM, *Entre deux feux*. Quatre grandes toiles s'accaparaient littéralement l'espace et sortaient de leurs cadres pour se prolonger sur le mur par le biais du dessin. Trois tableaux illuminés et illuminant qui projetaient une force complexe et riche. Il y avait de la vie, de la mort, c'était sauvage. J'étais resté marqué par ces toiles sans exactement comprendre pourquoi. Au cours de la soirée, Nicolas et moi avons échangé quelques mots en italien dans une ambiance cacophonique et confuse, typique des vernissages. Sans plus. Cependant, son œuvre avait laissé en mon esprit une marque bien distincte.

Ce n'est que quelques mois plus tard que je l'ai revu pour m'entretenir avec lui de son travail. Nous nous étions donné rendez-vous à son atelier rue Masson. J'étais en partie excité à l'idée d'entrer dans l'antre du peintre, mais surtout curieux de connaître l'homme derrière la peinture.

Nicolas Ranellucci a terminé en 2011 son baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'UQAM. En tant que finissant, il a pris part à l'exposition étudiante *Entre deux feux* et y a présenté une série de tableaux intitulée *Quand le chasseur revient de la chasse avec des champignons, on ne lui demande pas de nouvelles de la chasse*. Il a participé à d'autres expositions collectives comme *La nostalgie du présent* au centre d'exposition Circa, l'évènement *Peinture fraîche et nouvelle construction* de la galerie Art Mûr ainsi qu'à l'exposition *Paramètre*, présentée à la galerie de l'UQAM l'année dernière et pour laquelle il a obtenu la bourse d'excellence en peinture

de la fondation McAbbie. Du 9 novembre au 4 décembre 2011, c'est à la galerie Dominique Bouffard qu'on a pu admirer ses dernières créations dans une exposition nommée *Mourir pour des miettes*.

Armé d'une bouteille de vin et d'une enregistreuse, je me suis rendu à l'atelier du peintre. L'endroit, plutôt grand, est parsemé d'images de toutes sortes; affiches de westerns italiens, livres d'histoires, d'art et de contes, ainsi que de nombreux croquis étalés un peu partout. Des tableaux sont empilés dans le coin de la pièce et des petits soldats de plomb montent la garde sur le bord de la fenêtre. Nicolas ouvre la radio, me demanda si j'aimais le hockey. La deuxième période commence. Une demi-bouteille de vin plus tard, l'entrevue commence...

[Artichaut] À l'exposition *Entre deux feux*, tu as présenté une série de tableaux dont le titre était *Quand le chasseur revient de la chasse avec des champignons, on ne lui demande pas de nouvelles de la chasse*. Pourquoi le thème de la chasse?

[Nicolas Ranellucci] L'idée provient d'un livre. C'est l'origine de toute cette série. En réalité, c'est basé sur un dessin lombard, du treizième siècle, qui s'appelle *Scène de chasse*. C'est là que j'ai découvert qu'il existait des peintures qui avaient été faites sur le thème de la scène de chasse. Je suis un amant de la peinture et de tous les genres, mais je n'avais jamais réalisé qu'il y avait déjà eu un constat fait par un peintre à propos de la chasse. J'étais intrigué, je me demandais comment un peintre se devait d'interpréter, de représenter la chasse. J'ai alors beaucoup regardé les œuvres de plusieurs peintres

comme Courbet et Rubens pour en venir à la conclusion que, dans la chasse en soi, il y a quelque chose de très intéressant par rapport aux éléments qu'on peut en retirer. C'est-à-dire que dans la chasse il y a un territoire, un paysage, des personnes qui sont là pour chasser des animaux dans une nature. Il y a un silence, un climat d'attente. En fait, c'est tous ces éléments pensés de cette façon qui m'ont intéressé ainsi que le côté un peu mystique de la chose; d'attendre dans la forêt dans l'espoir de pouvoir manger.

Tous ces éléments m'ont donc intéressé en tant que peintre parce qu'il y avait de tout, tout ce dont j'avais besoin pour lier l'univers que j'avais déjà créé en peinture (mon langage) avec la nature. En réalité, je désirais faire évoluer ma peinture vers un contexte plus immersif. La personne qui regarde le tableau est *dans* cet instant, celui de la chasse, elle est témoin de ce moment.

Je me suis aussi beaucoup intéressé à la peinture chinoise, dite orientale. L'homme y est souvent sous-représenté, et ça, au profit du paysage qui le prédomine. Alors qu'en général, dans l'art occidental, l'homme est souvent plus grand que nature, il s'accapare cette nature.

J'aimais bien lier l'idée du paysage de la philosophie orientale, à un contexte occidental. C'est-à-dire, créer un hybride, une forme de panorama avec des personnages mis dans un état d'attente, d'explosion...

[A] De survie?

[N. R.] De survie... On peut le voir de cette façon... Chaque interprétation est bonne au final, mais j'y vois plus de la vie, plutôt que de la survie.

[A] Et cette réutilisation de la scène de chasse, la scène de genre, amenée dans un contexte contemporain, est-ce que tu vois cela comme une sorte de détournement?

[N. R.] Non, pas vraiment. C'est en fait une démarche beaucoup plus personnelle, plus proche de la réappropriation peut-être. C'est de l'interprétation en fait. Pour moi, ça fait partie de mon évolution. Le fait d'avoir trouvé un style en tant que peintre ne constitue pas un absolu. Il ne faut pas rester sur place et stagner. C'était beaucoup plus une manière de

repousser mes limites, de faire évoluer mon travail. De prendre mon langage, mon bagage et mon expérience de peintre, ce qui constitue mes fondations en fait, et de voir comment je pouvais les adapter à ce contexte bien défini qui est celui de la scène de chasse. C'est de trouver une nouvelle façon de raconter, de narrer et ne pas uniquement montrer quelque chose d'unidimensionnel. Il faut avoir un dialogue avec le spectateur. C'était important pour moi que la peinture porte en elle une narrativité, une fiction, plus que la représentation d'une simple scène de chasse.

[A] Est-il juste de dire qu'à travers tes œuvres on dénote une forme de violence, non pas au sens sanglant du mot, mais bien une forme d'énergie brute. Quelque chose de cruel?

[N. R.] Dans ce que je fais, il y a toujours quelque chose d'à la fois très alléchant et brut. Je trouve qu'au quotidien, on est souvent soumis à des images très romancées, très propres. Le lion par exemple, on le perçoit comme le roi de la jungle, avec sa crinière, c'est magnifique. Mais en fait, un lion, lorsqu'il arrive à sa tanière avec une gazelle dans la gueule, le sang qui coule de sa proie, c'est ça la véritable image du lion. Il y a donc deux côtés au réel qui existent parallèlement. J'aime l'idée de représenter ce côté souvent caché, le côté animal, l'animosité de l'homme. Tous les jours ont tue des animaux pour se nourrir, c'est la réalité...

[A] Est-ce qu'il y a chez toi une volonté de rendre cette cruauté dans la peinture, cette animosité omniprésente chez l'homme?

[N. R.] De la rendre? Je trouve le mot fort, mais d'une certaine façon, oui. J'essaie toujours de donner un côté caché à mes œuvres. Je ne veux pas faire des tableaux sanglants, je ne vois pas mon travail comme nécessairement violent. J'aime que ça soit subtil, une sorte de malveillance...

[A] Quelque chose qui se dégage de la peinture, qui n'est pas plaquée...

[N. R.] Oui, exactement. Et j'aime à penser que la peinture que je fais a cette dimension-là. J'utilise souvent la couleur, la couleur chaude, à vif, mais je ne veux pas que ça soit uniquement accessoire. Il faut que cette couleur soit porteuse de quelque chose qui, d'une certaine façon, donne une profondeur à la peinture.

J'accorde aussi énormément d'importance au sourire. Je veux que les gens sourissent devant mes œuvres avant de se questionner. Parce qu'en général, tout ce que je fais est assez ludique, et malgré tout, je ne me considère pas vraiment proche de cette lignée de peintres très arides, sévères. Moi, ce que je cherche c'est de faire une peinture qui touche, qui va vers les gens...

[A] Qui vit?

[N. R.] Oui, qui vit! Qui interagit avec le spectateur. Je veux qu'il se passe quelque chose. À travers le doute ou tout ce qui peut être perçu dans mon travail, il faut qu'en fin de compte, il y ait une attirance, un échange. La peinture se doit de porter en elle une vie qui lui est propre, de se dissocier de moi. Et par exemple, dans ma prochaine exposition, *Mourir pour des miettes*, il y a un peu de ça. À travers cette production, je raconte une histoire, celle de Bulgur. Je présente une sorte de synopsis de départ et j'ai aussi inventé une biographie fictive. Dans cette biographie, il y a aussi un personnage peintre inventé. La raison pour laquelle j'en suis arrivé à faire ça, c'est que, selon moi, il y a une sorte de dédoublement qui se produit entre ta personne-peintre et ta personne-homme, celle de tous les jours. C'était important pour moi de souligner et de jouer avec cet aspect-là. D'autant plus que je ne me voyais pas écrire une vraie biographie parce que je suis beaucoup trop jeune, je n'ai pas l'acquis de toute une vie. Je n'aimais pas ça. Alors, je me suis dit que j'allais en inventer une et y ajouter cette histoire complètement fictive; celle de Bulgur, une personne schizophrène qui se dédouble dans chacune des toiles. Un peu comme le fait le peintre d'ailleurs. J'aime aussi beaucoup l'idée de jouer avec le concept du double, la double identité, la double vie.

[A] C'est intéressant parce que tu parles de ta vie, possiblement double, à l'occurrence celle que tu as créée pour ton exposition, et cette même exposition porte le nom de *Mourir pour des miettes*. Est-ce qu'il n'y a pas un paradoxe?

[A] Pas nécessairement, *Mourir pour des miettes* a deux significations, deux points de vue. D'abord, il y a mourir pour des miettes parce que le personnage principal se retrouve isolé dans une tempête de neige chez lui sans rien à manger. C'est en trouvant des miettes de pain sur son plancher qu'il découvre une sorte de lumière et qu'il tombe alors entre le

rez-de-chaussée et le sous-sol. Comme une sorte de limbes, un espace existant, mais qu'on ne voit jamais. Encore une fois, il s'agit un peu de rendre l'invisible visible, présenté l'autre côté d'une réalité.

Ensuite, Bulgur part à la chasse dans ce monde, la chasse aux miettes. Et au premier degré, c'est ça l'histoire : Bulgur qui meurt pour des miettes, mais il y a aussi une forme d'analogie par rapport à cette idée; qu'au final, on finit tous par mourir.

[A] Pour des miettes?

[N. R.] Oui, pourquoi pas? Mourir pour des miettes peut être porteur d'une poésie. Marc-Aurèle Fortin disait que la peinture était une forme de poésie silencieuse, alors que moi, j'y vois plutôt une poésie criarde, mise à vif, qui demande à exister. Alors oui, mourir pour des miettes, non pas dans un sens tragique, au contraire, pour moi, j'y vois plutôt un sens lumineux. Il y a quelque chose de très fort à l'idée de mourir pour des miettes. On ne peut pas mourir pour un président, un dieu ou peu importe, on n'a pas à penser qu'on meurt pour quelqu'un. La mort se doit de nous appartenir, malgré qu'elle fasse partie d'un cycle qui nous dépasse et qui nous échappe.

Le 9 novembre dernier, je l'ai revu à la galerie Dominique Bouffard. L'occasion : le vernissage de son exposition *Mourir pour des miettes*. La petite pièce est pleine à craquer. Nicolas m'aperçoit du fond de la salle et vient me saluer. Son visage affiche un air de grande satisfaction qui paraît symptomatique d'un certain accomplissement, le résultat de plusieurs années de travail. Alors que je regarde sa nouvelle production, des bribes de notre entretien refont surface. Il n'y a aucun doute que le travail de Ranellucci résulte d'une démarche réfléchie. Son coup de pinceau à la fois naïf et assuré, ses couleurs voyantes et cette imagerie qui rappelle de manière très subtile l'univers du conte, tous ces éléments contribuent à rendre son travail évocateur et singulier. Il y a bel et bien une voix derrière ce pinceau qui ne se contente pas de faire des taches sur une toile. C'est un peintre, un homme, entier, fort. Un chasseur, un vrai, parmi les braconniers.



Tourbillon de reflets, théâtre de pierres
Nicolas Ranellucci | acrylique sur toile | 183 x 137 cm | 2011



Que font-ils ici? Répéta une grosse voix enrouée à l'intérieur d'un jello rouge
Nicolas Ranellucci | acrylique sur toile | 152 x 152 cm | 2011



Sans titre
Manuel Mathieu | techniques mixtes | 121,92 x 152,4 cm | 2011



Sans titre
Manuel Mathieu | techniques mixtes | 76,2 x 121,92 cm | 2011

Choisir ses illusions : portrait du peintre Manuel Mathieu

Simon Levesque

Indignation : où l'on apprend à créer ses opportunités

Comment ça a débuté? J'essaie de me souvenir. Il me semble avoir reçu un message par courriel ou Facebook, je ne sais plus; c'était Manuel Mathieu qui voulait me rencontrer. D'accord, oui, pourquoi pas. Sans plus de question, on se donne rendez-vous pour le jeudi suivant.

Jeudi midi, l'habituel café. Je pensais qu'il voudrait me parler de sa prochaine exposition – j'avais reçu l'invitation pour le vernissage au cours de la semaine précédente. Mais non, je le découvre préoccupé, agité même, comme instable, insatisfait, il veut me parler du manque de visibilité offerte aux artistes émergents à Montréal, au Québec. Préoccupé par le peu de visibilité qu'il obtient lui-même sans doute, il cherche à comprendre les mécanismes qui animent la critique et les médias culturels de la ville. Ya-t-il de la place pour une nouvelle plateforme médiatique entièrement dédiée aux arts visuels? La question me surprend. Je dirige déjà une revue et un site web qui fait la part belle aux arts visuels... Je lui dis, sans détour : ce n'est pas rentable. Sans le support de l'université (paperasse infinie) ou sans publicité (et là ça devient de la vente, c'est une autre paire de manches), ce ne se fait pas. Et c'est énormément de travail, tu te retrouves constamment face à l'adversité, face à des gens qui te disent que tu t'embarques dans quelque chose de trop gros, que ça va t'achever.

Soudainement, je m'arrête de parler. Je me sens un peu comme le méchant adulte à travers les yeux de l'enfant, celui qui tâche

de dissuader le non-initié de faire ce qu'il fait déjà. Comme par instinct – par volonté de chasse gardée peut-être? –, je me suis surpris à être territorial. Mathieu me regarde, l'air déterminé : je le ferai, je veux le faire, il faut que ce soit fait, et tu m'as l'air d'un gars qui sait comment ça marche. C'est pas pour maintenant, mais après les fêtes, sans doute, je t'en reparle. Il faut que ça se fasse. Ça n'a pas d'allure de sortir de l'université comme ça, avec un diplôme, et rien devant soi; il faut produire ses opportunités. Que trop vrai, Manuel. En attendant, qu'est-ce que tu dirais si j'allais à ton vernissage vendredi prochain, après on pourrait faire une entrevue? Je te donne au moins deux pages dans le prochain Artichaut. Oui, qu'il me dit, ce serait bien ça. Il se l'était créée, son opportunité.

Imaginaire : où l'on s'égare dans des cadres le temps de se sécher

Vendredi. À l'extérieur, c'est l'averse depuis 2 heures déjà. (grrr.. pas envie d'y aller) La Maudite boîte ouvre à peine ses portes, petite galerie sur de Gaspé, bien haut, juste avant la voie de chemin de fer. Le coin est connu, mais qu'est-ce que la boîte en question me réserve? C'est bien ce que je découvrirai (au moins un toit, me dis-je, au moins un toit). Manuel Mathieu est un des premiers à y exposer. Le titre de son expo : *Happy People*. Une douzaine de toiles, deux styles démarqués. Le premier, plus ancien dans la démarche du peintre, plus tortueux aussi, plus laborieux. Moins défini, pas très enlevant. C'est du portrait, c'est aussi du paysage, ça coule, c'est jaune écru, c'est rouge amarante, c'est vert de Hooker, c'est gris de Payne; c'est informe, spectral, ça ne fait pas vraiment peur, ce n'est pas vraiment attirant. Je passe.

Au rayon des réussites, je trouve une série de portraits tout en rondeurs qui constitue l'autre demie de l'exposition. Les traits hagards, rieurs ou hébétés; ce sont des personnages qui en disent peu, mais qui transmettent une expression riche, amusante, et pas pour autant folâtre. Il y a de la vivacité dans le trait, dans la couleur, il y a de la joie, oui, mais pas seulement. Il y a aussi du laissé-pour-compte, de l'égarement et une bonne dose d'ironie, encore qu'elle participe à communiquer un certain malaise – une incapacité d'adaptation? – l'œil bistre; les dents carrées, immenses, obscènes; les mains noueuses, patraques; tout participe à construire un personnage, une série de personnages en fait, qui semblent à eux tous constituer une société entière de sociopathes et futurs névrosés sous anxiolytiques. C'est gamin, c'est joueur, c'est drôle et expressif,

mais ce n'est pas pour autant irréflecti. Coup d'œil au livret de l'expo, coup d'œil au catalogue de l'artiste. Petite discussion avec Mathieu et le proprio de la galerie; échange d'impressions rapides. Je donne rendez-vous au peintre à son atelier pour le mardi suivant. J'espère qu'il ne pleuvra plus.

Ambition : où l'Ailleurs charme davantage que l'Ici

Mardi suivant, de Gaspé / St-Viateur, il est là sur le coin qui me fait signe. Je le suis jusqu'à son atelier : il est en résidence au Studio Béluga. La pièce est partagée, plutôt vide. Plusieurs toiles gisent, accrochées ou accotées aux murs. De très grands formats. Il me tire une chaise, s'assoit dans son fauteuil. On commence à discuter. J'essaie de comprendre un peu mieux son parcours...

Originaire de Port-au-Prince en Haïti, Manuel Mathieu est arrivé au Québec à dix-neuf ans, après s'être fait une idée assez arrêtée sur la culture haïtienne et l'art naïf qui la caractérise, sa peinture trop narrative ou soumise aux thèmes traditionnels (vaudou) et avec laquelle il préfère garder ses distances. Déterminé à parvenir à vivre de son art, Mathieu est très préoccupé par le marché de l'art, les modes de financement et l'intérêt populaire de la peinture au Québec. Irrité par le financement public, il m'avoue : « Moi je ne remplis pas les papiers, les dossiers de subventions, tout ça, j'engage quelqu'un pour le faire à ma place. » Les subventions, c'est une bonne chose, selon lui, mais ça prend trop de place et le résultat, c'est un nivellement par le bas général : « Le privé doit prendre plus de place. » Surtout, ce qui l'emmerde, c'est « l'idée de devoir raconter une histoire *politically correct* à des fonctionnaires pour justifier sa place ». Et ça commence encore plus tôt. À l'UQAM, il déplore le fait qu'au fond, on lui a surtout appris à se préparer à remplir de la paperasse, forme de normalisation qu'il se refuse à accepter, qui limite l'originalité, selon lui : « En tant que jeune artiste, le parcours normal, c'est quoi? Tu gagnes un prix à l'UQAM, tu finis par obtenir ton diplôme, tu fais un centre d'artiste, peut-être que tu as une expo dans une petite galerie, mais à quoi ça rime? Qui visite les galeries? » Pas le grand public, non. Le petit monde de l'art qui regarde le petit monde de l'art; en marge des artistes consacrés. Et les artistes consacrés, « ils sont parvenus à ce statut avec les années, à force de subventions ». Donc pas nécessairement parce que leur œuvre mérite plus d'attention. D'où le grand questionnement pour lui : partir ou rester?

Après avoir obtenu son diplôme en arts visuels à l'UQAM en 2010, Manuel Mathieu a quitté Montréal pour un court séjour à New York. De son propre aveu, cette aventure l'a transfiguré. S'il devait quitter Montréal, c'est à New York qu'il irait s'installer. Classique, mais pourquoi New York? « Là-bas, la scène est dynamique, l'histoire se passe là, à chaque jour. C'est stimulant, tu croises de grands artistes dans la rue et tu t'émerveilles de parvenir à ça toi aussi. » Avec un peu moins de naïveté, il poursuit : « À New York, tu veux aller dans les vernissages. La plupart des jeunes artistes sont établis dans la ville depuis moins de six mois. Ils tentent leur chance, ils misent tout : ils s'entredévorent pour s'accaparer un morceau du milieu, c'est une question de survie. T'es en chasse, tout le temps. » À l'opposé du système de subventions d'ici qui engendre l'attente perpétuelle, l'apathie – « qui brise l'ambition » – le marché de l'art new yorkais favorise l'initiative, la débrouillardise, « et tu peux gagner gros ». Mais la compétitivité est terrible : tu peux aussi tout perdre. Comment vivre avec cette angoisse? Mathieu me répond que ce n'est pas pire que l'acte de peindre, en soi déjà très angoissant. L'angoisse, c'est l'anticipation de l'échec. Pour y pallier, l'unique solution, selon lui, c'est l'ambition : il faut avoir un rêve.

Et son rêve, il compte l'atteindre par son art, évidemment. En persévérant, car de son propre aveu, il dit n'être pas encore tout à fait conscient du langage qu'il utilise. Mais avant tout, il cherche à s'amuser à travers sa pratique : « On choisit ses illusions dans la vie. » Une partie de son illusion consiste à pourchasser son ambition d'artiste un peu rebelle, qui ne cadre pas dans les normes ou qui va à contre-courant des tendances actuelles. Sur quoi je lui demande de m'expliquer brièvement sa vision de la peinture à Montréal : « À Montréal, il y a deux grandes tendances : soit tu fais de la peinture conceptuelle/minimaliste, soit tu tombes dans la peinture narrative, souvent très onirique ». Par rapport à ceux deux pôles, Mathieu ne cherche pas à se positionner de manière déterminée. Il poursuit une démarche qu'il considère personnelle et indépendante du milieu, fondée sur la représentation de l'indicible, sur la communication d'un sentiment d'étrangeté. Il voit ses tableaux comme des êtres humains : « La relation au tableau doit s'actualiser », c'est pourquoi « un tableau n'est jamais terminé ». Il peint et repeint donc incessamment ce qu'il nomme, à ma demande, « des contes de personnages », « de l'étrange – des corps », « de la déconstruction ». Après quoi s'ensuit un long silence. « Je suis plus souvent *dans* la peinture qu'à l'extérieur, à l'analyser ». Honnêtement, il me dit n'être pas certain de ce qu'il

fait, mais d'être certain de le faire. C'est déjà ça. Après un petit moment, il renchérit : sans rechercher l'*effet*, il peint la tension, l'horreur. C'est en grande partie dû, croit-il, à son attitude plutôt *rock n'roll*. Le terme revient souvent au cours de notre discussion. Je le questionne à ce sujet. Qu'est-ce que c'est, le *rock n'roll*, pour lui? C'est une question d'attitude. Ça comprend de la violence, de la brutalité – dans le geste, dans la pensée –, c'est une violation, « mais qui découle d'une énergie positive ».

Dans tous les cas, ça lui aura valu de décrocher quelques expositions encore à venir. Manuel Mathieu est présentement en résidence au Studio Béluga. Son exposition solo *Happy People* à la Maudite boîte s'est tenue du 14 octobre au 6 novembre 2011. En décembre, il expose à Miami, au *Haiti art expo*. En janvier, au Parlement Européen de Strasbourg, via la galerie d'art naïf Agwé de Colmar. En février, il sera en vedette à l'expo du Studio Béluga. Puis, du 29 mars au 5 mai, c'est au MAI – Montréal Art Interculturel qu'il est à l'affiche, sous le commissariat d'Emmanuel Galland. Pas mal, pour un type qui s'inquiète des débouchés après l'université.

Art des « Sauvages »

Katherine Fortier

Par extension, « sauvage » s'applique à ce que l'on ne maîtrise pas et qui représente une menace potentielle¹. Au Québec, les Autochtones se sont vus attribuer durant de nombreuses décennies la dénomination de « Sauvages », les « Blancs » les considérant à peu près comme des animaux échappant à la domestication, récalcitrants à l'élevage. Ce statut conféré, le bon Blanc de Canadien pouvait dès lors se permettre d'étendre son emprise sur ces peuples autochtones et leur culture primitive. Munis d'une grande convenance, nous nous efforçons à présent d'évacuer de notre vocabulaire ces quelques expressions qui témoignent de la vision dominatrice occidentale, laquelle a déjà fait plus de ravages qu'il n'en faut. Dans ce contexte, le terme *sauvage* n'est plus de mise, même si le mythe de l'Autochtone sauvage (comprendre l'« Indien ») se perpétue encore aujourd'hui.

De quelques stéréotypes

En dépit du processus de reconnaissance de leurs droits, pouvons-nous prétendre que nos structures économiques, politiques, culturelles et institutionnelles sont disposées à faire une place aux cultures des Premières Nations? Par ailleurs, dans quelle mesure les pratiques autochtones contemporaines s'inscrivent-elles dans notre paysage artistique? Pour saisir toute la portée de cet enjeu, il est nécessaire d'une part de se questionner sur les modalités de reconnaissance de l'art autochtone, et d'autre part d'évaluer les types de pratiques. Mais avant toute chose, il nous faut identifier les raccourcis identitaires utilisés à leur égard et qui, en somme, ne font que nous enliser dans de pernicious lieux communs.

La représentation que se fait l'occident des peuples autochtones est plutôt simpliste : en opposant la civilisation moderne – considérée individualiste, technologique, aliénée et artificielle – aux cultures autochtones reposant soi-disant sur des fondements antagonistes – hostilité, écologie, authenticité² –, la polarisation devient rapidement caricaturale. La figure contemporaine de l'Autochtone serait-elle restée figée à l'état de « Sauvage » au sein de l'opinion publique? En juin dernier, la compagnie d'eau embouteillée Eska a produit une publicité dont le slogan était « Eska : la pureté bien protégée » et dans laquelle apparaissaient des « Sauvages » à l'air un peu cinglé et prêt à assaillir. Cette campagne publicitaire a fait bondir les différentes associations des Premières Nations. Dans une lettre ouverte, Édith Cloutier, directrice générale du Centre d'amitié autochtone « dénonce l'utilisation d'une image dégradante des Autochtones dans cette publicité ». Elle explique que : « ce qui dérange dans le message, c'est le renforcement des préjugés à l'égard des Premiers Peuples : des indigènes primitifs incarnés en "guerriers Eska" aux allures de "nonos", prêts à tuer pour protéger la "pureté" de l'eau³ ». Bien que la campagne publicitaire ait été retirée, l'incident témoigne assez clairement de la persistance du stéréotype, lequel paraît reposer sur une transposition symbolique de la culture autochtone vers les schèmes représentationnels normatifs occidentaux, ce qui envenime inévitablement les relations de cohabitation entre occupants d'un même territoire, mais issus de cultures distinctes.

Dans l'idée de déconstruire les mythes à leur égard, de décrire la représentation folklorique de leur culture et de revendiquer une place dans l'histoire et le destin de nos sociétés contemporaines, la jeune relève autochtone amorce une entrée de plus en plus affirmée sur la scène artistique de la province. Ils doivent toutefois faire face à un désir ambigu de la part de la population québécoise, qui semble souhaiter à la fois voir les Premières Nations se prévaloir de leur autonomie gouvernementale et, d'autre part, qu'ils se fondent dans la masse. Dans l'un ou l'autre des cas, « les Autochtones disparaissent de l'horizon social de la majorité : ou bien ils s'assimilent, et leur différence se dissout graduellement dans les mouvances culturelles ambiantes; ou bien ils restent à l'écart...⁴ » Ce type de réflexion est empreint de naïveté, puisque les postulats sur lesquels se fondent ces discours font fi de la contemporanéité du mode de vie des Autochtones. En effet, la jeune génération cherche à concilier à la fois l'héritage traditionnel et l'apport de la modernité. Néanmoins, ils doivent se mesurer à cet entre-deux. En admettant que le schéma de

représentation de soi s'élabore en partie face à l'autre, leur identité se construit alors dans l'altérité et se négocie à travers le dialogue. Ils doivent composer avec ce qu'ils sont en soi, et ce qu'ils sont à l'égard de la perception de l'autre. Il peut s'avérer complexe d'avoir ainsi à façonner son identité face aux intentions normalisatrices d'une majorité.

À quelques pratiques contemporaines

La prégnance du paradigme autochtone amène certains artistes à catalyser ce fardeau en une force créative; la production d'un discours dénonciateur s'avère être une solution probante pour révéler l'absurdité des représentations populaires à leurs égards. Mélissa Mollen Dupuis, jeune artiste Innu s'amuse à jouer avec le cliché : elle le récupère, l'incarne. Elle endosse au cours de ses performances le rôle anachronique de l'Autochtone afin de nous renvoyer l'insignifiance de notre discours. Dans l'une d'elles intitulée *Zone de réserve*, Mélissa Mollen Dupuis tient le rôle de la jeune femme autochtone labellisée, vêtue d'un ensemble « traditionnel amérindien », mais à la couleur des princesses de Disney. Elle accueille les visiteurs derrière un kiosque de fortune, lui aussi complètement rose. De petits objets sont exposés et des plumes aux couleurs pastel ornent l'abri sur lequel on peut lire « Vrai Indien ». Elle interroge, par cette mise en scène, la commercialisation de l'image de « l'indien » et son impact sur la trajectoire des cultures autochtones⁵. Préoccupée et engagée à propos des débats entourant l'émancipation des Premières Nations dans la culture québécoise, elle cherche à entrer en dialogue afin d'informer le public sur sa réalité. C'est avec beaucoup d'humour et de dérision qu'elle délivre son discours composé de récits, de personnages allégoriques, de surenchère de petits d'objets « kitsch traditionnels », etc. Selon elle, le temps serait venu pour les espaces de diffusion artistique québécois d'intégrer les pratiques autochtones à leur programmation régulière plutôt que de les isoler et d'en assurer la diffusion simplement lors d'événements thématiques spécifiques⁶. Et j'ajouterais qu'il m'apparaît capital de hausser le taux de représentativité des Autochtones à titre de commissaires d'expositions et au sein de postes clés du milieu des arts au Québec.

Animé par le désir et l'ambition d'unifier ses origines métissées, Simon M. Benedict travaille quant à lui en mode « d'appropriation » de son héritage culturel. Récipiendaire en 2011 du prix *Œuvre éphémère* au Jardin des Premières Nations, il œuvre à façonner un univers qui relève d'archétypes simplistes et mythologiques de la culture autochtone. Sa proposition artistique, *Sans titre (Branche 8)* s'avère modeste et efficace : il fixe au mur une branche de cèdre à l'aide de ruban à masquer. Encore fraîche et vive lors de l'accrochage, l'œuvre s'altère au cours des semaines. Extraite de son milieu naturel, la branche, au cours de l'exposition, se dessèche, se transforme tout en conservant sa position fixée par le ruban. Il

souhaitait entre autres évoquer dans cette œuvre « la résistance des peuples amérindiens et inuits, face aux formes multiples de contrôle exercées sur ces derniers⁷ ». Il y a quelque chose de plutôt poétique dans cette proposition : le ruban maintient en place, mais son emprise n'est pas absolue; le ruban est susceptible de céder peu à peu au cours de l'infléchissement de la branche⁸. De descendance abénaquise, Simon M. Benedict a développé un intérêt plus marqué pour ses origines il y a de cela quelques années à peine. Bien que l'ensemble de son travail ne s'articule pas autour de la question des peuples autochtones, plusieurs de ses décisions et réflexions créatives sont évocatrices de la tension identitaire que peut provoquer le métissage ainsi que de la force créative qui peut en jaillir.

* * *

Je n'ai pu ici présenter qu'un échantillonnage des thèmes abordés par la relève artistique autochtone. Le potentiel est énorme et leur discours n'attend qu'à être entendu. Il serait bien venu quant à nous de se départir des faux-fuyants et de nous interroger honnêtement sur la situation de la pratique contemporaine autochtone. Sans vouloir prétendre que ce soit délibérément par désir d'exclusion, force est de constater que la scène artistique québécoise (voire occidentale) tend à se développer de façon éminemment homogène – et qui n'entre pas dans le moule ne fait pas partie du gâteau. Nous avons peine à nous départir de nos vieux réflexes paternalistes et à reconnaître dans les propositions artistiques autochtones un travail affranchi. Il à mon avis est tout à fait souhaitable qu'une imminente transformation, une actualisation de nos façons de faire s'opère afin d'assurer à notre milieu artistique et au développement des arts autochtones un avenir commun plus riche et intègre.

¹ Sophie Bobbé, « Les nouvelles cultures du sauvage ou la quête de l'objet manquant. État de la question », *Ruralia, la revue des ruralistes français*, no. 7, 2000. En ligne : <<http://ruralia.revues.org/180>>, consulté le 18 novembre 2011.

² Jean-Jacques Simard, *La réduction : l'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, Septentrion, 2003, p. 391.

³ Edith Cloutier, « Lettre ouverte à Eaux Vives Water », *Abitibi Express*, 2011. En ligne : <<http://www.abitibiexpress.ca/Opinion/Tribune-libre/2011-06-28/article-2617489/Lettre-ouverte-a-Eaux-Vives-Water/1>>, consulté le 18 novembre 2011.

⁴ Jean-Jacques Simard, Op. cit., p. 21.

⁵ « Artivistic 2007 [espaces in.occupés / un.occupied spaces] », *Dare-Dare, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, 2007. En ligne : <<http://archives.dare-dare.org/2007/artivistic.html>>, consulté le 18 novembre 2011.

⁶ Réponse obtenue en entrevue avec l'artiste.

⁷ Sylvie Paré, « Histoire d'une œuvre éphémère », *Espace pour la vie Montréal*. En ligne : <<http://blogue.espacepourlavie.ca/2011/jardinbotanique/histoire-d%E2%80%99une-oeuvre-ephemere/>>, consulté le 18 novembre 2011.

⁸ Réponse obtenue en entrevue avec l'artiste.

Voir également :

Mélissa Mollen Dupuis : www.mistuk.ca

Simon M. Benedict : freeassociations.tumblr.com

Artistes autochtones du Québec : aaq-qnw.blogspot.com



Comment devenir le roi de la savane?

Frédérique Chong

Lorsque le poussin sort de son nid

Vivre de son art, être reconnu dans son milieu et entendre l'écho de sa voix dans la société: voilà l'ambition de presque tout comédien. Pour beaucoup, le rêve d'acteur commence par le désir d'entrer dans une école de théâtre. La course aux auditions et la compétition semblent définir, qui, parmi plus de 400 participants chaque année, méritera une place pour avoir la chance d'accéder à cet idéal d'acteur. Pourtant, rien n'est encore joué. En trois ou quatre ans de formation, un être avide de savoir doit parvenir à sculpter son corps, sa voix et son esprit pour se transformer en véritable modèle d'acteur. Que cet artiste devienne un athlète de la scène ou un créateur, il aura de toute façon à faire face à la jungle du milieu artistique. Tout devient une bataille constante. Beaucoup abandonnent ou finissent par travailler dans un domaine connexe, très peu arrivent au sommet facilement et d'autres luttent encore et toujours pour faire valoir leur place dans le milieu. Ce n'est pas tout de se faire connaître et d'être la saveur du mois. Encore faut-il rester dans le poulailler. Si la place pour la relève paraît quasi inexistante, qu'est-ce qui motive ces jeunes acteurs à persévérer, et comment font-ils pour sortir du lot? Rencontre avec deux finissants d'écoles de théâtre aux parcours artistiques bien différents.

Le taureau dans l'arène

Deux ans avant son entrée à l'École nationale de théâtre (ÉNT), Maxime Béliveau ne connaissait absolument rien du processus

d'audition pour être admis dans une école de théâtre. Il ignorait même qu'il était réellement possible d'étudier dans le domaine : « Pour moi, être acteur, c'était quelque chose qui se transmettait de père en fils. Tu devenais acteur parce que tu avais quelqu'un dans ta famille qui faisait ce métier-là. » Étudier pour être acteur représente pour lui un changement drastique de mode de vie après avoir travaillé dans le domaine de la restauration durant cinq ans. Pourtant, sa détermination le pousse à tenter sa chance dans toutes les écoles de théâtre. Selon Maxime, l'attitude qu'il a conservé tout au long du processus d'audition vaut pour beaucoup dans son admission à l'ÉNT : « Je suis arrivé dans mes auditions en me disant : J'ai quelque chose à vous offrir et je m'amuse, peu importe ce que vous pouvez en penser. »

L'attitude positive, il continue à l'avoir tout au long de sa formation et la garde toujours. Contrairement à ce que l'on peut croire, tout ne se joue pas seulement avant d'entrer à l'école, mais aussi tout au long de la formation. Après sa première année d'études, l'ÉNT avise Maxime de son retard sur les autres élèves et lui pose un ultimatum. « Je me suis fait mettre en danger. On m'a dit que mon jeu n'était pas à la hauteur des attentes de l'École nationale de théâtre du Canada. Quand on te dit qu'il te manque cinq des principales caractéristiques d'un acteur, ça fait mal. » C'est dès lors avec une détermination peu commune qu'il entreprend de remonter la pente. En prenant des cours privés de voix et de diction, il finit par rattraper sa cohorte.

L'ÉNT laisse très peu de place à l'erreur, car son but est de former de véritables athlètes de la scène. La structure scolaire est extrêmement rigide pendant les quatre années de formation. Les étudiants doivent être à l'école du lundi au vendredi de 8 h 30 jusqu'à parfois 22 heures et même le samedi. Mais elle permet aussi de travailler avec de grands artistes. Maxime a pu côtoyer Normand Chouinard, Claude Poissant, Guy Nadon ou encore Hugo Bélanger; toutes ces rencontres sont non seulement riches en apprentissages, mais peuvent

également fournir des portes d'entrées vers le marché du travail.

En 2010, lors de sa dernière année, Maxime se fait conseiller de contacter les agences d'artistes pour les inviter à ses spectacles de finissants : « Comme ça, lorsque les auditions du Quat'Sous ont lieu, les agents te connaissent déjà pour t'avoir vu dans plusieurs productions. » Les auditions du Quat'Sous sont les premières véritables auditions, à laquelle toutes les écoles de théâtre participent, qui confrontent l'étudiant à la réelle compétition et au marché du travail. Ce test est également l'occasion de se trouver un agent qui le représentera et le guidera. Maxime, comme tous les membres de sa cohorte cette année-là, s'est trouvé un agent. Malgré cela, le stress reste bien présent. Un problème de téléphone l'empêche de voir que l'agence Micheline St-Laurent a cherché à le contacter après ses auditions. Quatre jours plus tard, il finit par le réaliser, se rend en personne à l'agence et joint l'équipe.

Ce n'est pourtant pas l'agence qui lui fournit ses premiers contrats. Un finissant a besoin de devenir membre actif de l'Union des artistes (UDA) pour bénéficier des réels privilèges d'acteurs, comme la possibilité de faire de la publicité. Pour cela, il faut accumuler trente crédits en jouant au théâtre, dans des films ou des téléseries. En sortant, les étudiants ne sont que stagiaires UDA et ils doivent accumuler ces points, qu'ils payent vingt-cinq dollars chacun. Pour Maxime, ce sont plutôt ses anciens professeurs qui, après avoir aimé travailler avec lui durant sa formation, ont décidé de l'engager dans leurs projets. D'abord une mise en lecture proposée par Normand Chouinard (qui l'avait dirigé lorsqu'il jouait le général Irriga d'*Un fil à la patte* de Feydeau en 2010) de la pièce *Tobacco* dont il est le metteur en scène. Puis, une entente entre Hugo Bélanger et l'ÉNT lui permet de jouer Jimini criquet dans *Pinocchio* tout un été au théâtre de la Roulotte.

Après ces deux contrats cependant, l'agenda se vide et l'énergie tombe. Le niveau à la baisse des projets de théâtre provoque un

petit *blues* en lui. Contrairement à la structure hyper rigide de l'école, le monde d'un travailleur autonome est tout autre. Les longues semaines sans rien de prévu à l'horaire contribuent, selon Maxime, à développer une « culpabilité de la paresse ». Et à travers tout cela, la pression monétaire augmente. Dans son cas, c'est une dette de plus de 35 000 dollars qu'il doit rembourser, en plus de payer ses crédits UDA, son nom dans le répertoire Gros plan¹, tout en n'oubliant pas de vivre et payer son loyer.

Toutes ces dépenses le pousse à accumuler les petits emplois : un peu de travaux de réparation chez des anciens professeurs, de la surveillance pour les jeunes en difficultés d'apprentissage et quelques rôles de figuration. Les projets artistiques sont cumulés: Maxime est DJ à la brasserie Laurier deux soirs par semaine; en est à sa sixième saison de coaching d'improvisation à *l'Impac*, une troupe qu'il a fondée et qui joue une fois par semaine au Pub de la Place; travaille dans plusieurs projets de la jeune compagnie de théâtre Néo-Trique dont il est un des cofondateurs; et planifie quelques contrats pour les prochains mois comme *Le malade imaginaire* de Molière qui sera présenté au Gésu en 2012. Tous ces petits emplois sont aussi déplaçables si jamais il décroche un gros contrat. Pour l'instant, par contre, Maxime Béliveau, qui vient tout juste de terminer ses études, nage entre la nécessité de gagner sa vie et sa passion. Pour lui, l'important est de faire ce qu'il aime : « Même si ça me prend cinq, dix, quinze ans avant de vivre de ça, *I don't fucking care*. »

L'oiseau fait son nid

Contrairement à Maxime, Fannie Bellefeuille, qui a terminé son BAC en jeu à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM en 2004, n'a pas eu de préoccupations monétaires. Tout au long de ses études, elle a travaillé à la Banque Nationale, ce qui lui assurait une stabilité d'emploi qu'elle a maintenu à la sortie de l'Université. C'est en quelque sorte ce qui lui a permis de créer ses projets de théâtre sans avoir le souci premier de rembourser

ses dettes. Ce qui, à la base, n'était qu'un simple travail d'étudiante a fini par révéler sa passion pour la gestion.

Enfant, Fannie savait déjà qu'elle voulait faire du théâtre. C'est un peu après son DEC en arts et lettres au cégep Maisonneuve qu'elle entre à l'UQAM, la seule école à l'avoir acceptée lors de ses auditions. Pourtant, Fannie s'en réjouit : « C'était la meilleure école pour moi. Son mode de fonctionnement est plus libre. L'UQAM forme des créateurs beaucoup plus de que des comédiens et c'est ce dont j'avais besoin. » Sa formation la motive et lui donne le goût d'écrire et de créer. En terminant son BAC, elle fonde avec six autres collègues, le collectif de théâtre *Ikaria*. Ensemble, ils montent *l'Écume des jours* de Boris Vian, texte adapté par Fannie et mis en scène par Alain Fournier au théâtre Prospero. Le succès est manifeste pour une jeune troupe et le collectif *Ikaria* se fait offrir de reprendre *l'Écume des jours* l'année suivante. À la fin de la première année, le groupe se fragmente et une nouvelle équipe se forme.

Après ce premier projet, Fannie ressent le besoin d'écrire une pièce sur mesure, pour les acteurs avec qui elle avait envie de travailler. De cette idée naît *Stockholm*, la nuit qui sera présenté à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier. Cette première création originale reçoit beaucoup d'éloges et le collectif *Ikaria* reçoit une bourse qui lui permet de faire la tournée des maisons de la culture de Montréal la saison suivante. Après ces quatre années assez productives cependant, le rythme s'épuise. Fannie écrit une deuxième pièce qui n'est pas retenu dans les théâtres, le financement manque, une des membres de l'équipe déménage à Sherbrooke et une énorme fatigue se fait ressentir. Le groupe se disloque, mais la compagnie subsiste. Même si le collectif n'a pour l'instant rien de prévu à l'horaire, Fannie n'exclut pas la possibilité de réaliser d'autres projets dans l'avenir.

Malgré leurs quatre années d'existence et de nombreuses demandes de subventions, le collectif *Ikaria* n'a jamais reçu un seul sous. Lorsque Fannie est questionnée sur l'avenir des

troupes de théâtre face aux coupures budgétaires dans le domaine des arts, elle est assez positive en ce qui concerne les jeunes compagnies. Selon elle, ce sera les grands théâtres dépendants du financement public qui souffriront des coupures, puisque les jeunes compagnies n'y ont jamais eu accès. Fannie ajoute que l'avenir se jouera dans le financement privé : « Il faut encourager les grosses compagnies à développer le mécénat au niveau des arts et proposer un échange de service. »

Entre temps, son travail à la banque lui fait développer sa passion pour la gestion. Fannie retourne à l'Université faire un DESS en gestion d'événements culturels au HEC. Un an après avoir obtenu son diplôme, elle trouve un emploi comme directrice administrative et coordonnatrice de tournée de la compagnie RUBBERBANDance Group et quitte définitivement la Banque Nationale. La compagnie la motive, elle prend plaisir à se retrouver derrière la scène et se sent comblée. Même si elle effectue un travail de bureau, elle se sent une actrice importante de la compagnie. De plus, la compagnie cosmopolite lui permet de faire plusieurs voyages par an. Contrairement à ce que plusieurs pourraient penser, elle ne regrette pas du tout de s'être éloignée du théâtre : « Pour faire du théâtre, il faut avoir quelque chose à dire. Lorsque j'étais jeune, ce besoin viscéral de faire du théâtre était très présent, mais pour l'instant, mon travail me comble totalement et je ne ressens plus ce sentiment de "si je ne fais pas de théâtre, je meurs". »

La fourmi ne chôme jamais

Le chemin s'annonce pourtant ardu pour ceux et celles qui désirent accéder au marché du travail dans le milieu théâtral. Selon Fannie, l'école de théâtre prépare trop peu les étudiants à la réalité du marché du travail et au caractère mouvant du milieu. Il faut être proactif. D'après Maxime, il faut contacter les créateurs avec qui on a travaillé, faire de la relation publique, aller dans des événements officiels et toujours être à l'affût.

Fannie conclut en disant que les finissants doivent avoir une grande humilité par rapport à ce que « culture » veut dire : « Beaucoup de gens vont travailler dans des domaines connexes au théâtre. Si tu fais du divertissement, ce n'est pas grave, tant que tu aimes ça. Il faut que tu sois capable d'admettre qu'il n'y a aucun problème à ça. »

Avec le temps, Fannie Bellefeuille s'est dirigée vers le domaine de la gestion artistique. Pour Maxime Béliveau, il est encore trop tôt pour savoir s'il œuvrera dans le milieu théâtral. Pourtant, quoi que l'on puisse en penser, pour eux, le choix qu'ils ont fait d'entreprendre des études dans une école de théâtre ne se définira jamais comme une faille dans leur cheminement ou une défaite, mais plutôt comme un apprentissage de la vie et une richesse inconsiderable.

¹ Le Gros Plan est un annuaire qui fait la recension de tous les acteurs et actrices du Québec. Il est surtout utilisé de futurs metteurs en scène ou producteurs en quête de distribution.

L'art «contemporain» et le statut de l'artiste

Territoires, types et nation au regard de l'État

Jean-François Marquis

La subvention d'État est un phénomène récent dans le marché de l'art. De fait, le système par subsides recouvre inexactement l'ancien modèle étatique de type « académique », en vigueur dans l'État-nation. L'académie absolutiste doit demeurer une institution dont l'autorité est fondée sur le jugement par les pairs, réunis en assemblée. Désormais, le marché international occupe cette position dominante, capable d'exercer une synthèse immédiate dans le jugement des œuvres. Dans la subvention moderne, l'État se manifeste dorénavant de façon strictement ponctuelle : ce *punctum* est au plus éloigné du conclave académique, ce Parlement des arts. L'État se comporte dorénavant à la façon d'un mécène parmi d'autres. Son action est diffuse. Par analogie, on pourrait dire que son rôle est celui d'un riche client placé dans une salle de ventes. Accidentellement ou non, la subvention vient en quelque sorte fausser le jeu d'un libre marché théorique, en même temps qu'elle prétend le fonder¹. Réciproquement et face à ce marché, on pourra avancer aujourd'hui que la subvention par l'État a considérablement transformé le statut, la valeur et la signification de l'art. Par le vecteur de la subvention, l'art devient une production collective, quand il ne relève pas, et au sens le plus précis du terme, d'une production nationale. Face à l'absence de critères pour le jugement des œuvres, et à travers la contribution de plus en plus opaque d'une nébuleuse, celle des « fonctionnaires » de l'art – directeurs de centre d'artistes, commissaires indépendants, connaisseurs, mais aussi les publics, les critiques ou les galeristes –, le jugement proprement esthétique qui peut être posé sur une œuvre rencontre un seuil d'indistinction. D'un point de vue esthétique, les œuvres



sont d'ailleurs non plus formes, mais matières : elles doivent être vécues. D'un point de vue marchand, la valeur artistique de l'œuvre d'art serait aujourd'hui, et dans l'absolu, égale à sa valeur marchande. Cette crise de la valeur marchande des œuvres, valeur reposant désormais sur un système de cotes boursières, et dont le critère principal est la mobilité de la production, a depuis peu été frappé d'un label consacré. On parle alors de « crise de l'art contemporain ». Si certains voient dans ce sombre passage une éclipse temporaire de la fonction idéalisée de l'art, d'autres croient cependant, encore que de façon pour le moins optimiste, discerner une lueur – pâle reflet renvoyé non de l'utopie à venir, mais d'une nuée diffractant ses signaux.

Butin. — Un bref historique permettrait de constater que l'origine du musée de design, appelé à devenir le musée d'art contemporain, réside curieusement dans le musée des arts décoratifs et, dans une large mesure, dans le musée d'arts primitifs². Le dispositif technologique entourant la promotion du design à l'échelle nationale et internationale passe en effet par l'ethnographie, et la muséification des pièces culturelles (tels les masques) en provenance de populations indigènes. Le colonialisme de conquête aurait ainsi généré, par rétroaction, ce « marché de la culture » qui est aujourd'hui la norme. Une population peut ainsi, aujourd'hui et paradoxalement, devenir étrangère à elle-même. L'art égyptien, précolombien ou toltèque sert de prototype démographique au marché national, et son trafic marchand pour le paradigme de la diffusion des productions locales, entreprises de conquête qui, comme les colonies, seront subventionnées en partie par l'État. L'art participe ici comme d'autres denrées d'une production collective, et d'une culture interne. Le rôle assumé par l'instance étatique se précise ainsi, car dans un marché de la culture fait d'émulation à l'échelle internationale, la subvention vise évidemment à faire la promotion de la production des populations locales. La subvention construit une valeur dont la plus-value est collective. La diversification des pratiques artistiques devient ainsi courante, non par une

démocratisation des pratiques, mais parce que la nation doit pouvoir répondre et s'adapter aux attentes d'un marché, par essence protéiforme. La recherche est aussi prospective. Moins qu'à une social-démocratie des pratiques ou des discours sur l'art, cet étalement du spectre culturel veut refléter le cosmopolitisme et la diversité du marché international. Chaque pays industrialisé dispose à présent, en effet, d'un cheptel d'artistes destinés au marché de l'art : primitifs locaux, artisans, artistes modernes, hypermodernes, dadas, féministes, ou surréalistes. L'impératif du marché a, de façon larvée, façonné le monde de l'art, et l'histoire de l'art, à son image. Le musée, qui s'est longtemps employé à classer les « classiques » ou à en acquérir des reproductions, opère désormais activement au sein du marché de l'art : il consacre et expose à la façon d'un système de mode, découvrant de nouveaux continents, ajoutant une plus-value aux œuvres et du crédit aux artistes. Son apport précèdera parfois la reconnaissance effective du milieu de l'art. Le musée, telle une boutique de luxe, parvient ainsi à imposer des tendances et des normes. Le marché de l'art, en investissant le musée, fait de chaque population d'artistes une collection de spécimens locaux, et des artistes eux-mêmes une collection de types ou d'attitudes, bien plus que de « personnalités », comme on aura pu le prétendre. Moins consacré à l'imitation et à la reproduction des modèles antiques, le musée fige désormais un certain nombre de postures, établissant des parentés et des filiations.

De la même façon et par le biais de la subvention, l'artiste devient au moins en partie, non plus un artisan, non plus qu'un intellectuel comme à la Renaissance, mais un citoyen habilité à se prononcer sur la place publique. Le citoyen peut aussi, et lui aussi, devenir artiste. De fait, et face à ces nouvelles pratiques discursives, on observe un étrange désaveu des médias de masse à l'égard de ce nouvel « art officiel ». Les visées de l'art commercial et de l'art officiel sont profondément contradictoires. L'art officiel aura, pour la presse, mauvaise réputation : il sera suspect. Au mieux, selon la grande presse, il serait composé de curiosités, de pièces monstrueuses,

perverses, uniques et absconses. On parle alors de « marge ». Au même titre qu'il y aurait une vérité de l'art commercial, il semble qu'il y ait cependant, en retour, une « vérité » de l'art officiel. Suivant Jacques Derrida, on pourrait ainsi parler, au regard du marché international, d'une société des objets. L'art officiel est un souk où se déploient, tel que sur un étal, les divers discours véhiculés sur les marchés internationaux. Ces discours sont bien souvent exclusifs. Robert Morris, en plaçant des cubes dont les faces sont constituées de miroirs au centre d'une galerie [*Untitled*, 1965/71], veut peut-être suggérer que les oeuvres créent elles-mêmes, peu importe leur endroit, leurs propres coordonnées, et leur propre système de cohérence. Eva Hesse, avec une oeuvre comme *Ingeminate* [1965], proposera de façon ambiguë une sexualité des objets, capables de se dupliquer à partir du sol, à la façon de rhizomes. Ces oeuvres ne sont ni plus ni moins critiques que d'autres ; elles répondent à différents mécanismes d'appropriation des imaginaires. Au plus près de la vérité des oeuvres, on notera que les critiques parlent quant à eux et volontiers d'un *langage* des oeuvres ; d'images ou d'une pensée de l'artiste ; d'un imaginaire, d'un subconscient, ou même d'une syntaxe mécanique, afin de décrire un assemblage hétérogène. Les oeuvres d'art sont semblables à des propositions et à des discours : elles reflètent et articulent un vécu. D'où ici une double difficulté : comment déterminer la valeur d'une oeuvre d'art ; mais encore et de façon sans doute plus urgente, l'opération réellement critique consisterait à déterminer si cette opération a encore un sens en-dehors du monde de l'art ; et si oui, quelles seraient alors les limites de ce monde. Autrement, on assiste chez certains commentateurs à une volonté archéologique consistant à retrouver, à l'intérieur des oeuvres, un discours critique explicitement subversif à l'égard des institutions, lequel fonderait, en même temps que l'extériorité de l'institution, l'essence de l'art. Cette opération sera cependant menée en vain. Il ne saurait s'agir ici d'un discours subversif, mais seulement de l'écho d'un discours. La figure de l'artiste en *trickster*, cet archétype du diabolin et du

farceur issu de la psychologie jungienne, servira souvent, chez ces auteurs, à naturaliser un discours voulu subversif, dans une analyse au fond encore moderne (ou *crisique*). Ce type de commentaire procède comme si la crise de l'art contemporain avait été depuis la préhistoire, de toutes les époques et de toutes les cultures. L'art contemporain est plutôt, de part en part, hypermoderne : il est diffus et sans centre institutionnel. La crise, ce moment décisif, est par lui menée dans une construction au carré. L'art n'existe plus que dans la crise : il en a fait sa substance. Le contenu spécifique de l'art est désormais, et de façon sans doute contre-intuitive, l'institution du discours lui-même. Les objets d'art ont la teneur des propositions, particulières, et non des langues, universelles. De toute part, l'installation entre en résonance avec tout ce qui se trouve à sa portée immédiate.

Milieu. — Face à cette représentation des discours de rupture au sein d'une économie d'État, c'est la désinhibition de plus en plus obscène de l'artiste sur la place publique qui frappera l'observateur averti. Ainsi d'Olivier Kemeid qui pouvait proposer récemment, en s'adressant aux artistes subventionnés, ce cri de ralliement : « Nous sommes le centre », et d'en profiter pour réfuter le mot « marge »³. Bien qu'il s'agisse à l'évidence d'un malentendu, le terme de centre est ici particulièrement bien choisi : car en effet, en devenant l'emblème de la citoyenneté engagée dans son milieu, et en tant que producteur de « discours », qui croissent dans un milieu, l'artiste contemporain navigue désormais aisément dans le bain tiède du propos libéral sur l'individu, et ce, sur toute l'étendue du spectre politique, de la mouvance libertaire au discours anarchiste. Peu importe le point de vue, l'artiste sera, en effet, toujours au centre. Cette forme de primitivisme et d'état primordial se construit à la perpendiculaire du marché international depuis le milieu du XXe siècle, et tient dans cet objet qui a pour nom la contre-culture. L'artiste local est désormais au regard de l'État et du marché international le citoyen exemplaire, unique, et l'une des figures emblématiques

du marché. L'artiste est un ambassadeur et un objet de fierté collective, comme le sera l'athlète olympique. Pour citer à ce propos la sociologue Raymonde Moulin, on accentuera ici l'aspect théâtral de cette représentation citoyenne, contrastant singulièrement avec l'obscurité des procédés qui permettront, au final, de promouvoir tel artiste au détriment de tel autre. Avec Moulin, nous revenons à l'image du cadre de scène, et du jeu d'ombres : ainsi, selon cette auteure, les « fonctionnaires », « commissaires d'exposition et commentateurs, en sélectionnant artistes et mouvements, construisent [en fait] la scène artistique internationale »⁴. En subventionnant ses artistes, l'État s'assurerait ainsi de figurer effectivement sur cette scène, à titre d'original – ou au moins le cas échéant, de doublure, non plus des acteurs, mais de la scène elle-même.

En retour, et face à cette internationale du marché, l'une des graves mésententes tient en ce moment dans ce que plusieurs artistes croient produire un art politisé. Or, on ne saurait parler d'un art politique qu'en supposant, à l'inverse, une politisation du discours sur l'art, et son devenir-urbain. Le contenu de l'art est désormais, en partie du moins, l'institution et le citoyen. Le marché international, en conjoignant l'action de l'État, du marché, des artistes et des musées, modifie considérablement, et comme nous l'avons vu, le contenu de l'art. Ce nouveau contenu du discours artistique est l'homme ; mieux : un certain homme. En se produisant ainsi en divers « arts de vivre », en discours et en types, portant tantôt la cravate du dandy, du puritain, et tantôt celle du révolutionnaire, le citoyen se donne, par le truchement de l'artiste, en représentation. Destin funeste, pour l'artiste, et caricatural, s'il en fut. Cette configuration marque définitivement, d'un point de vue historique, la fin des « avant-gardes ». Ainsi, le critique Yves Michaud a pu parler de notre époque comme d'une période essentiellement non-moderne : en effet, les institutions ne s'opposent plus nécessairement aux artistes des avant-gardes, ces modernes qui faisaient autrefois les cent pas dans l'antichambre des académies⁵. Les deux instances travaillent désormais côte-à-côte, et dans une célébration mutuelle des états de rupture.

Artistes et musées travaillent aujourd'hui en collaboration : le climat est à la complicité. Dans cette esthétique globale de la citoyenneté, Michaud a pu encore parler d'un art à l'état gazeux, nimbant chaque objet d'une vapeur éthérée, en brouillant les contours : cette diffusion de l'esthétique est rendue symptomatique dans l'apparition des diverses esthétiques du quotidien, telle l'esthétisation des comportements, des paysages, des lieux, des quartiers, des pratiques, des voyages, et des figures de l'histoire. « Voici New York ! » Si l'art occupe la rue, et que toute manifestation politique est désormais, elle aussi, une « performance artistique », on assiste parallèlement à la muséification des paysages, des populations, des langages, des dialectes, des événements, des pratiques, et des territoires. Le monde n'est plus que vitrine : les populations sont ses ornements oniriques. À l'échelle internationale, le tourisme est désormais la première industrie culturelle. L'artiste est en fait un morceau infime de ce plus vaste panorama, qui doit être contemplé d'une passerelle surplombant des hauteurs béantes. Ainsi, ce n'est qu'au prix de terribles effets de raccourci, et nommément en faisant l'économie de son principal mécène, l'État, que l'artiste peut encore proclamer sa risible liberté, et prétendre encore avancer sur des barricades.

¹ Elle a ainsi d'abord visé, en France du moins, à stabiliser la demande de façon stratégique, et à garantir les conditions de subsistance des artistes affectés par la crise économique du début des années 1990.

² Catherine Millet, « Enfin, le musée s'approprie un objet... qui se dérobe », dans *L'Art contemporain* en France, Paris, Flammarion, 1987 [1994 ; 2005].

³ Olivier Kemeid, « Éditorial », dans OFFTA. En ligne, Montréal, OFFTA, 2010 : <http://offta.com/>. Consulté le 22 mars 2011.

⁴ Raymonde Moulin, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines », dans *Revue française de sociologie*, vol. XXVII, no. 3, 1986, pp. 369-395 : p. 381.

⁵ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003 ; Yves Michaud, « Art contemporain », dans *Encyclopaedia Universalis*. En ligne, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2006 : <http://www.universalis-edu.com>. Consulté le 7 février 2011.

Art imprimé

Le concours d'art imprimé est désormais bien établi. Deux fois l'an, l'Artichaut propose en ses pages un concours suivant la thématique du numéro. C'est l'occasion pour la revue de favoriser la créativité étudiante et la diffusion d'œuvres s'accordant au médium imprimé afin de faire rayonner les talents de notre université.

Une quarantaine d'œuvres originales nous été soumises au cours de l'automne et l'équipe de l'Artichaut s'est constituée en jury afin de déterminer les propositions gagnantes. Toutes les propositions ont été évaluées selon les trois critères suivants :

la pertinence du propos en relation avec le thème;
les qualités esthétiques propres au médium imprimé;
l'originalité de l'œuvre.

Les gagnants du concours no.3 | la vie sauvage sont :

Lucky Strike

Jean-Gabriel Lebel | acrylique sur toile | 91,4 x 121,9 cm |
2011 | page 37

Carrousel, Paris

Janie Julien-Fort | photographie réalisée au sténopé |
2011 | pages 38-39

Capitaine Gauche

Guillaume Sanfaçon | procédé mixte et marouflage |
76,2 x 50,8 cm | 2009 | page 40

Chacun des gagnants s'est mérité une bourse de 50\$.

Appel de projets

L'Artichaut lance dès à présent son concours pour la prochaine édition.

Thème : Immersion

Date de tombée : 21 février 2012

8 ½ x 11 po + ¼ de bleed, couleur (CMYK), 300 dpi -
format .pdf

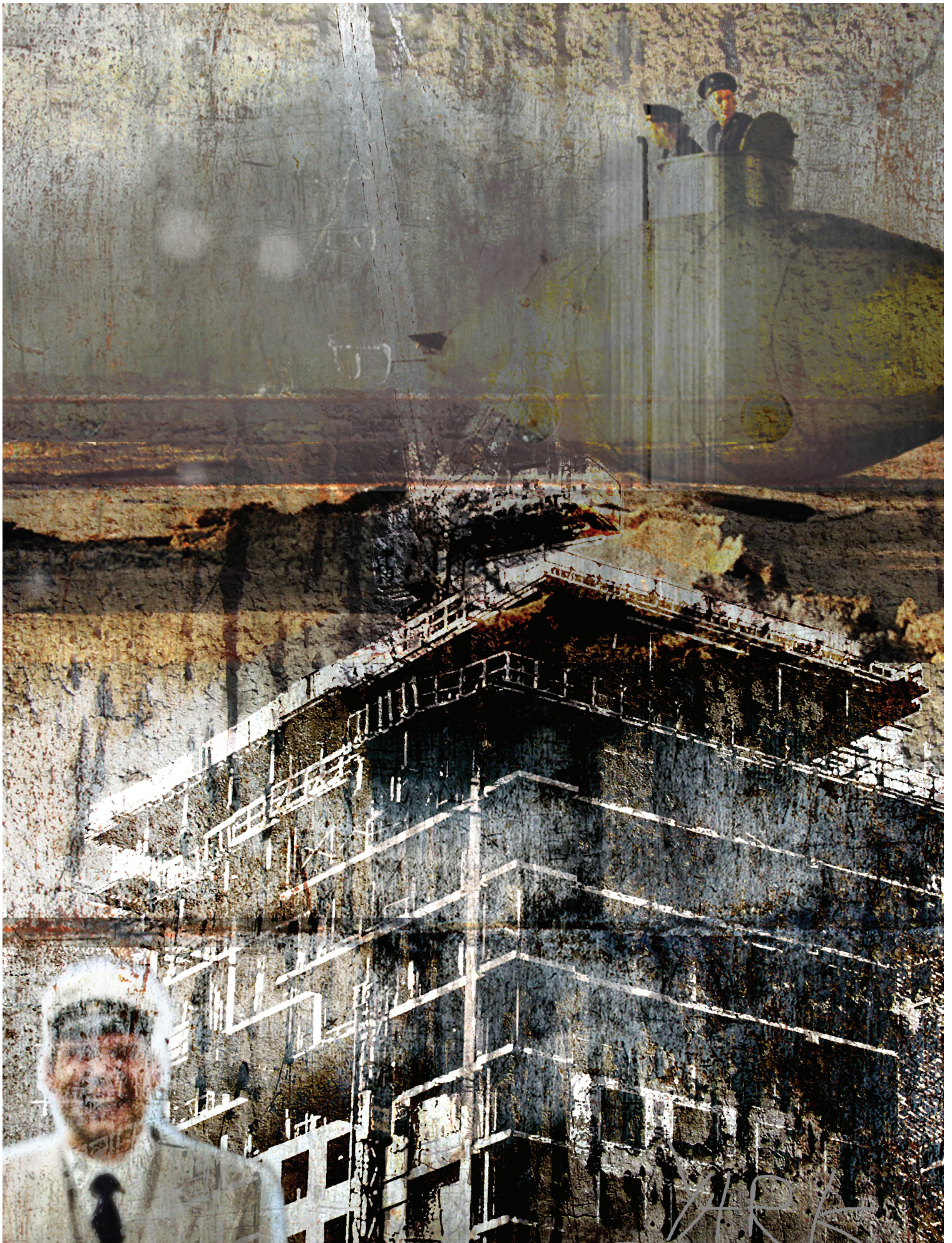
Envoyez vos propositions à l'adresse courriel de la revue :
artichaut.uqam@gmail.com











La mort de la petite Yue Yue : une expérience informationnelle

Teva Flaman

Il y a quelques temps, le site d'information participative Rue89 relayait une vidéo extraite d'un journal télévisé chinois dans laquelle on pouvait voir les images, prises par une caméra de vidéosurveillance, d'une fillette se faisant écraser au milieu d'une ruelle par deux véhicules, sans que les conducteurs de ceux-ci ne ralentissent, ni que les passants, nombreux dans la ruelle, n'interviennent.

Avec la vidéo, Pierre Haski, directeur de publication de Rue89 et spécialiste de la Chine, publiait un article pour s'interroger sur le comportement des automobilistes et des passants devant cette scène horrible, faisant écho aux nombreux commentaires d'indignés chinois sur Sina Weibo, l'équivalent chinois du site de réseautage social Twitter.

Je m'interroge pour ma part sur mon expérience visuelle de ces images. Sur l'impact de ces images sur moi, insoutenables selon les standards occidentaux que nous avons intégrés, ordinaires selon les miens... Sur mon incapacité – malheureuse, je l'accorde – à ressentir l'horreur et la compassion qu'il est convenu (normal? souhaitable? de mon devoir?) de ressentir à la vue de telles images (cœur de pierre! monstre! sauvage!). Ou du moins à ne les avoir ressenties qu'après m'être expliqué ce que mes yeux ont vu. C'est à vrai dire la première fois que je voyais quelqu'un se faire écraser. Mais ces images n'avaient pour moi rien de nouveau.

Je crois que le traitement particulier de l'image et l'importance des flux d'information ont à voir avec cette non-réaction. Le présent texte me servira à aborder, succinctement, ces deux thèmes.

Information

Apparaissant dans la partie basse de l'image, une fillette, échappant à la vigilance de sa mère, déambule au milieu d'une ruelle commerçante. Dans la partie haute, un camion utilitaire roule lentement. L'enfant ne se rend pas compte du danger qui se rapproche de lui. Il rencontre le camion au centre de l'image. Comme s'il était sans conducteur, le camion, sans accélérer ni ralentir, continue sa course, entre en contact avec la fillette qui disparaît, aspirée sous la roue avant gauche. On comprend que le choc est violent. Le débalancement du camion confirme ce que nos yeux perçoivent : le thorax et l'abdomen de la fille ont offert une certaine résistance; le corps a été écrasé par la roue. Le camion s'immobilise, comme si son conducteur voulait comprendre ce qui venait d'arriver. Mais, comme si rien de très grave n'était en fait arrivé, le camion poursuit sa route, terminant son entreprise d'horreur, et c'est la roue arrière gauche qui roule maintenant sur le corps de la petite. C'est en fait la peur qui motivera la fuite du chauffeur, comme il l'avouera plus tard. Mais ce n'est pas ce que nos yeux perçoivent, car le chauffeur est alors représenté par la conduite de son camion. À cause de la violence infernale de la pression, le corps de la fillette se tord de douleur, et la comparaison avec un ver de terre qui s'entortille tout de suite après qu'on lui a marché dessus n'est pas exagérée. Déjà horrible, la scène ne se termine pourtant pas là. Sans crier gare, un deuxième véhicule écrase encore l'enfant.

Le montage de la vidéo par les journalistes suggère que du temps s'écoule. Les passants défilent, contournant le corps agonisant. Les motards aussi. Mise en regard singulière entre le



corps immanent de l'enfant contrit d'une effroyable douleur et le corps désincarné des motards que leurs moyens de transport motorisé dirigent à travers une voie invisible mais certaine, à laquelle ces pauvres pantins n'échappent pas. Et continue le défilé des badauds qui passent leur chemin. Même un père corrige la trajectoire de son enfant, distrait par le corps de la fillette qui a attiré son attention. Finalement, une chiffonnière dépose son lourd fardeau sur le côté pour venir ramasser la fillette, devenue comme un pantin totalement désarticulé, qui retombe sur ses jambes telle une guenille qu'on plie en deux, alors que la dame tente de soulever le corps. Le montage ne nous montre pas que la chiffonnière crie à l'aide et que son appel reste vain. Quelques instants plus tard, la mère vient récupérer l'enfant qui se liquéfie dans ses bras.

Pourquoi je le perçois comme tel

a) la violence réduite à une information

Généralement, le montage journalistique dénote un parti-pris critique. Souvent, la nature des images force une vision dramatique des événements, pour ne pas dire sensationnaliste.

En l'occurrence, la vidéo est montée de sorte que les événements se succèdent pour dramatiser des images déjà chargées de sens. Comme si elles n'étaient pas si chargées que ça, finalement, et qu'elles avaient besoin d'une mise en scène? À la limite de l'obscène, une musique de circonstance surdramatise la scène en insistant sur les moments forts du drame. Mais l'effet dramatique recherché par les journalistes m'apparaît éclipsé par l'uniformité de l'image numérique de mauvaise qualité, brute, floue, lointaine dont la seule valeur est informationnelle : l'image de vidéosurveillance rabote tout style, créant en négatif sa propre « non-esthétique », son caractère si particulier qui lui donne ce « regard » froid sur les choses. C'est l'indifférence des images, parce qu'elles sont captées par un dispositif de surveillance indifférent aux sujets filmés, à leur intensité et donc à leur qualité, qui dilue notre perception du drame et les sentiments qu'on pourrait ressentir. Elle renvoie à l'idée qu'une image est avant tout un ensemble d'informations.

Les images ne se suffisent donc plus à elles-mêmes pour provoquer l'effet recherché. D'ailleurs, le simple fait de disposer devant nos yeux la totalité des images de cette tragédie – les

plus comme les moins significatives – dissipe le caractère dramatique de la vidéo en conférant la même importance à chaque élément de l'image : la surabondance du flux informationnel noie la possibilité du ressenti. L'absence de son, mais aussi de « texture sonore » – typique des images de vidéosurveillance –, celle qui nous donne l'impression qu'en l'absence de son il est tout de même possible d'entendre le bruit que font les choses, participe à éclipser l'effet dramatique.

Mais, dans cette perspective, ce qui me conforte le plus dans l'intuition que le caractère informationnel de l'image court-circuite le processus émotionnel, c'est bien l'absence de point de vue, c'est-à-dire l'absence de mouvement de caméra et de lentille : l'image présente un plan fixe vidéé de toute subjectivité : la subjectivité se serait au moins manifestée par le bon ou le mauvais choix d'un plan, un *traveling* ou des soubresauts, un gros plan, peut-être un autre point de vue. Ici, la caméra ne filme pas un drame, elle absorbe l'information réduite à l'interaction d'un corps humain avec des machines. Le point de vue est parfait, il a l'implacable efficacité de la machine, ce qui le rend obscène.

Que la charge émotionnelle de telles images soit difficile à saisir serait dû au traitement plastique particulier des images plutôt qu'à une désensibilisation à la vision de la violence, trop facilement incriminée, qu'elle soit issue des jeux vidéo – auxquels je ne joue pas – ou des téléjournaux à sensation – que je ne regarde pas.

b) l'absence de subjectivité

L'image de vidéosurveillance lisse le sujet, le transforme en une apparence numérique floue, le renvoyant à la matière dont l'image est faite : une suite binaire de 1 et de 0 d'une absolue insignifiance. Finalement, elle dénote l'absence de subjectivité du cadreur et nie la subjectivité du sujet, puisque, dans ce processus de lissage qualitatif, la valeur du sujet se confond au reste des éléments insignifiants qui constituent l'image.

Tout fonctionne comme si cette absence de cadreur, c'est-à-dire d'esthétique, correspondait à l'absence même de sens de l'ensemble des images en concaténation. Ainsi, le caractère informationnel du type d'image et l'aspect informationnel du sujet de l'image se neutralisent sémantiquement dans un renvoi continu de l'un à l'autre.

Pour comprendre ce que la présence d'un cadreur change à la teneur des images qu'il rapporte, il n'y a qu'à se rappeler la mort d'Omeyra, prisonnière des décombres de son village et de la boue dans laquelle elle se noiera en direct, devant la caméra d'un reporter espagnol présent pour couvrir la catastrophe d'Armero, en Colombie, en 1985. Les images avaient été cadrées, zoomées, outrées, tandis que le cameraman répondait

à l'adolescente qui avait demandé si elle pouvait s'adresser à sa famille, avant de vouloir fixer l'objectif. Il s'était créé une proximité non seulement avec la fille, mais aussi avec la mort qu'elle tutoyait par le fait qu'elle restait là, coincée pendant de longues heures, à mettre tous ses efforts à garder la tête hors des eaux qui montaient et la condamnaient. Comme si elle se faisait malgré elle une médiatrice du passage vers la mort... qu'elle finit par rejoindre, sous le regard impuissant et compatissant des téléspectateurs, mais surtout des sauveteurs, qui avaient en vain investi toutes leurs forces et leur ingéniosité pour sortir Omeyra de son piège. C'était le monde entier qui regardait Omeyra sans pouvoir rien n'y faire.

Les exemples sont pléthores. Celles de tragédies captées par l'œil désincarné de la caméra de vidéosurveillance aussi. Mais à l'heure des technologies de l'information, le drame n'est plus qu'une information qui se perd dans le lot de toutes les autres, sa valeur – ancrée dans sa capacité à faire réfléchir et à se donner par elle un relief émotionnel, c'est-à-dire qualitatif – étant reformulée selon le principe que l'importance d'une information ne se trouve plus que dans sa capacité à être importante, c'est-à-dire à être abondante, prégnante. Ce qui fait des images de Yue Yue, la fillette écrasée, l'idéal-type du drame de la cybernétique : je ne suis plus affecté par les images que je vois car la dimension dramatique de ces images est noyée dans un magma de captations numériques d'importance égale.

c) Les conditions idéologiques de la réception des images

On entend souvent parler de société de l'information. Il ne s'agit pas nécessairement d'information au sens de « nouvelles » comme celles qu'on lit dans le journal. C'est en fait une référence aux flux qui caractérisent la société de l'information que Céline Lafontaine place dans ce qu'elle a appelé « le paradigme informationnel » (*L'Empire cybernétique, de la machine à penser à la pensée machine*, sorti en 2004 au Seuil et récompensé du prix des jeunes sociologues). Pour la sociologue, le paradigme informationnel est impulsé à partir des applications de la cybernétique, née dans l'immédiat après-guerre. Brièvement, la cybernétique est une théorie du contrôle de l'information par laquelle on peut comprendre le vivant (l'homme, l'animal, l'insecte, la plante) et le non-vivant (la machine) comme des systèmes informationnels soumis à la loi de l'entropie : pour survivre ou fonctionner, ils doivent s'adapter à leur milieu en échangeant constamment de l'information avec lui. L'exemple le plus populaire d'un tel mouvement est celui du thermostat, qui autorégule (rétroaction) sans cesse la chaleur qu'il produit (information) en fonction de l'effet que produit cette chaleur (entropie). Cette théorie a connu de nombreuses applications, tant en science pures (informatique, biologie moléculaire, nanotechnologies, ingénierie, robotique, etc.) qu'en sciences sociales (systémique, anthropologie, constructivisme, etc.), infusant dans la société l'idée behavioriste que l'homme n'a pas de subjectivité, de

personnalité propre, puisqu'il est le produit rétroactif des interactions avec son environnement. Ainsi Céline Lafontaine signale le danger qui existe à voir disparaître l'héritage humaniste occidental dans de telles applications sociétales : fondée sur la cybernétique, la société de l'information pense l'homme comme un système informationnel qui se rajoute au monde, comme un simple maillon d'un système plus vaste, et devient égal à l'animal et à la machine. Conséquemment, dans le flux colossal des échanges d'information qui caractérise cette société, la valeur qualitative d'un événement se résume à sa valeur quantitative, c'est-à-dire au nombre de ses occurrences.

D'où l'idée, peut-être grossière, mais peut-être pas non plus, qu'un dispositif informationnel est vide de tout contenu subjectif.

C'est pourtant ce qui provoque le manque de compassion que je suis amené à avoir – ou l'indifférence manifeste qui recouvre mon absence de ressenti – vis-à-vis des images de l'accident de Yue Yue. Et je ne commenterai pas les comportements des personnes présentes sur les images, car ils ont déjà fait l'objet de nombreuses extrapolations. La seule raison pour laquelle je serais tenté d'en faire mention, c'est parce qu'il a été question d'un manque étonnant d'humanisme des Chinois, pervertis « par l'argent » et « l'égoïsme naissant au sein de la société chinoise » (sic). À partir de ces accusations, il est facile de blâmer le paradigme informationnel qui aurait été importé en Chine à partir du modèle économique occidental, parce que le thème de la perte de l'humanisme est au cœur des critiques de la cybernétique. Mais ce serait peut-être faire montre d'ethnocentrisme et je ne m'y risquerai pas.

Finalement, quel est l'intérêt de cette vidéo? Me rendre compte que la société de l'information m'a rendu insensible? Si c'était vraiment le cas, je n'aurais certainement pas consacré tout un article à tenter de comprendre ma réaction. Au delà de la question des émotions qui devraient ou non être provoquées par la vue de telles images, je crois qu'il est nécessaire de se questionner sur l'importance croissante de l'utilisation d'objets techniques pour appréhender le monde. En effet, nous percevons le monde à travers l'objet technique et cette médiation va croissante : un GPS pour se substituer à une expérience urbaine de la recherche, des photos et des vidéos pour mettre en boîte les paysages urbains et naturels que nous n'avons pas pris le temps de contempler mais dont nous voulons garder une « preuve » d'y avoir été « confronté », des

ordinateurs pour assister à des concerts sur le web plutôt que des billets pour prendre part à l'assistance au cœur de la salle de spectacle, des réseaux sociaux Internet pour entretenir les relations à distance avec nos proches plutôt que les inviter à partager un espace physique commun, etc. De ces transformations dans nos comportements quotidiens se dégage peut-être le véritable enjeu : en voulant démultiplier les possibilités de communication avec le monde qui nous entoure, l'objet technique semble moduler (fausser?) la perception que nous en avons, du moins la relation que nous entretenons envers lui – moins proximale, plus périphérique. Les possibilités offertes par les logiciels de traitement plastique ne rendent-ils pas depuis longtemps les photographies plus intéressantes que leurs modèles?

« Vert » : le sublime technologique et la nouvelle écologie des milieux

Gina Cortopassi

À la lecture du numéro 108 de la revue spécialisée *Inter Art Actuel*, intitulé « Agir : Pratiques et Processus »¹, j'ai été saisie par le nombre surprenant de métaphores « biologiques » employées pour exprimer une nouvelle radicalité politique. Que ce soit la revendication d'espaces à nature « auto-poïétique », de sujets « synaptiques », de modèles décisionnels fondés sur une logique « darwinienne », d'une pensée écologique émergente, etc., les métaphores bio et éco se propagent, prolifèrent et dominent le paysage artistique et intellectuel (question de pasticher la rhétorique). Cet épiphénomène est le fruit d'un mouvement environnementaliste en plein essor, certes, mais plus fondamentalement, de la formation d'un imaginaire littéraire et visuel spécifique à l'expérience de la postmodernité. Il s'agit de comprendre pourquoi, au-delà des explications pratiques qui justifient l'existence d'un discours environnemental, CET imaginaire a su conquérir notre *épistémé* contemporain.

L'essai *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984)² de Fredric Jameson fournit déjà quelques pistes de réflexion. L'auteur propose dans cet article la notion d'un sublime technologique, affect qui pourrait s'avérer au fondement d'une compréhension de la nouvelle économie politique arrimée aux aspects relationnel et dynamique du corps social.

Dans cet article, Jameson s'appuie sur les définitions du sublime d'Edmund Burke et d'Immanuel Kant, précurseurs de la pensée romantique du XIXe siècle. En peu de mots,

l'expérience du sublime se caractériserait par une incapacité fondamentale du sujet à faire l'expérience de l'immensité. Le sublime est par essence sans objet. L'absence spécifique de frontière et de contour contribue à nourrir, chez le sujet, un sentiment de terreur ou d'admiration. L'imagination touche dans le sublime à ses limites absolues; et contrairement à l'expérience du Beau, aucune harmonisation n'est possible entre sensibilité et idée, entre imagination et cognition.

Ce seuil infranchissable à la conscience du sujet le reconduit à sa condition matérielle, aux limites de ses facultés d'appréhension du réel, en d'autres mots, à sa position temporelle, terrestre et finie. L'autre qu'est la Nature vient confirmer et exacerber la limite de son existence. Dans l'ère postmoderne, l'altérité radicale qui tend à provoquer l'expérience du sublime est à présent le phénomène technologique lui-même, ou plutôt le « système technicien »³ dans sa complexité. Le capitalisme tardif⁴, supporté et facilité par une infrastructure technique, est un système insaisissable et hégémonique de mobilité et de proximité. En effet, si la Nature engendrait autrefois un sentiment de terreur et d'admiration, c'est désormais l'hyperespace qui transcende les capacités de localisation et de compréhension de l'individu. Cet imaginaire abstrait du capital, aux mécanismes opaques, est étroitement lié aux technologies de communication, tout comme l'imaginaire de la vitesse – l'automobile et la fusée – fixait dans l'ère moderne les limites de l'imaginaire collectif. Les notions de temps et d'espace dépendent de ce rapport au monde médiatisé par l'homme, et

ses multiples extensions technologiques (McLuhan). Jameson affirme dans cette optique que l'adaptation de l'imaginaire et du corps individuel à ce monde est désormais impossible :

[...] I have already suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment –which is to the initial bewilderment of the older modernism as the velocities of space craft are to those of the automobile– can itself stand as the symbol and analogue of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects.⁵

L'individu postmoderne ne posséderait donc pas encore l'équipement perceptuel pour s'approprier l'objet spéculaire, fuyant et pourtant omniprésent qui ne cesse de se constituer à ses côtés, et qui sans cesse le dépasse.

Les théories poststructuralistes, en ce sens, ont tenté d'illustrer les nouvelles vélocités et les dynamiques émergentes d'un monde globalisé. L'auteur note que ces théories, si elles ont su rendre compte de l'ubiquité des nouvelles institutions économiques et sociales, ont par la même occasion opacifié les avenues menant vers l'action politique. Le Panoptique de Michel Foucault, la société du spectacle de Guy Debord, ou même la société de consommation de Jean Baudrillard, témoignent de la tendance castratrice et accablante de leurs modèles respectifs; en effet, ces systèmes théoriques répondent à la paranoïa de modèles non pas globalisants, mais totalitaires. L'historien de la culture Leo Marx, pour sa part, ajoute à ce constat politique un examen rétrospectif du concept de « technologie ». Son analyse démontre qu'il s'est réifié au cours de son apparition dans l'histoire, et qu'il a graduellement acquis une autonomie objective. La technologie comme concept réifié existe désormais comme valeur et par elle-même. L'individu postmoderne, ainsi confronté à une entité abstraite et étendue, éprouve nécessairement un sentiment d'impuissance qui se traduit fréquemment par une déresponsabilisation politique et sociale. Selon Marx :

By now, however, the concept [of technology] has been endowed with a thing-like autonomy and a seemingly magical power of historical agency. We have made it an all-purpose agent of change. As compared with other means of reaching our social goals, the technological has come to seem the most feasible, practical, and economically viable. It relieves the citizenry of onerous decision-making obligations and intensifies their gathering sense of political impotence. The popular belief in technology as a—if not the—primary force shaping the future is matched by our increasing reliance on instrumental standards of judgment, and a corresponding neglect of moral and political standards, in making judgments about the direction of society.⁶

Ces observations contraignent le sujet du politique à théoriser un activisme qui contourne ces nouvelles apories dialectiques, ou dans le cas de Jameson, perceptuelles. Comment éviter la paralysie passagère qu'occasionne l'expérience du sublime postmoderne? Cet écart est-il infranchissable?

L'un des efforts de conceptualisation qui semble avoir conquis les nouveaux milieux politiques s'articule autour de la notion d'espace. Paysages, lisières, jardins, marges : de nombreux termes qui révèlent un désir de cartographier (et d'aménager) les réseaux de pouvoir actuel, d'en visualiser à la fois la complexité et la simultanéité, et d'y retracer les relations qui animent et constituent la nébuleuse technologique. De la généalogie à la cartographie, le changement d'emphase permet de retracer à présent non pas l'ancrage historique des institutions sociales et politiques, mais de réintégrer plutôt le sentiment d'une collectivité et d'un libre-arbitre chez le sujet postmoderne, et ce grâce à l'horizontalité du plan. Pour Jameson, comme pour Deleuze et Guattari, la réorganisation spatiale est au cœur de la mobilisation politique des sujets de la postmodernité :

[...] the conception of space that has been developed suggests that a model of political culture appropriate to our own situation will necessarily have to raise spatial issues as its fundamental organizing concern.⁷

Tandis que Jameson qualifie de « cartographie cognitive » sa stratégie politique provisoire⁸, Deleuze et Guattari consolident quant à eux leur « géologies » à même les corps, à partir d'entités poreuses sujettes à l'expansion, et capables de mises à jour incessantes, qu'ils soient rhizomes, strates, espaces striés, espaces lisses, ou « corps sans organes ».

Mais quel lien unit donc la métaphore spatiale (le plan) et la métaphore biologique évoquée plus haut? Le dénominateur commun qui sous-tend ces images est un principe de connectivité qui permet de pallier au gouffre qui s'est apparemment creusé entre le système économique et politique global et le sujet postmoderne. Le rhizome, la synapse et le plan sont des représentations évocatrices d'un discours écologique caractérisé par son aspect relationnel. Lucien Kroll définit justement cette nouvelle pensée écologique comme une « science des relations »⁹. L'activisme qui découle de ce modèle vise donc à souligner les relations sensibles entre les êtres et à favoriser des rapports non-hiérarchiques ou « stratigraphiques », pour emprunter à nouveau l'image de Deleuze.

Une nouvelle radicalité politique s'exprime désormais grâce à une esthétique « relationnelle » qui ne met pas nécessairement l'accent sur la rencontre au sens littéral du terme – au sens de Nicolas Bourriaud –, mais se traduit en une série d'interventions dans l'espace, visant à en souligner les potentialités d'action, d'occupation et de détournement. Brian Massumi, lors d'une entrevue avec Jean-François Prost, s'est entretenu du concept d'adaptation en lien avec le projet *All Aboard*¹⁰ (2008). Dans ce projet, et pour le visiteur : « il s'agit d'une adaptation du contexte et non d'une adaptation *au* contexte ». Cette nuance ferait valoir le caractère désormais actif de l'individu, lequel agit à présent dans et sur son environnement, plutôt que d'en subir la lecture orientée, imposant au sujet une certaine conformité dans l'expérience du milieu. Adaptation, évolution, mutation, ou remédiation ? Car exposer le plein potentiel du modèle biologique grâce à l'expérimentation, c'est aussi faire valoir le « devenir-autre » (animal, végétal), et ainsi accentuer l'interdépendance entre l'humain, la technologie,

l'environnement, le milieu, son écologie, et les êtres qui le constituent. Quel meilleur moyen de remédier à la passivité actuelle que d'agir sur, dans et à travers le corps social, en intervenant enfin dans le réel, en remaniant le plan, en y traçant de nouveaux chemins¹¹? Si un « modèle écologique » est à l'origine de cette esthétique relationnelle renouvelée, il s'agit enfin pour le sujet de démystifier le « système technicien » lui-même, et d'y remédier grâce à l'imaginaire écologique, investissant chacun des individus qui compose le tissu social du pouvoir qui est son dû, en tant qu'élément constitutif de l'ensemble. L'empathie, cette projection des affects, se révèle dès lors un médiateur privilégié pour franchir la distance qui nous sépare de l'autre.

¹ Richard Martel (coord.), « Agir : Pratiques et Processus », *Inter Art Actuel*, no. 108, Printemps 2011.

² Fredric Jameson, « Postmodernism, and The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol. 1, no. 146, July-August 1984, pp. 53-92.

³ Jacques Ellul, *Le système technicien*, Paris, Calmann-Lévy, 1977.

⁴ Selon Jameson, le terme est proposé par Ernest Mandel, dans son livre *Late Capitalism*, Verso Books, 1978.

⁵ Jameson, *Op. cit.*, p. 83-84.

⁶ Leo Marx, « Technology: the Emergence of a Hazardous Concept », *Technology and Culture*, vol. 51, no. 3, July 2010, pp. 561-577. Je souligne.

⁷ Jameson, *Op. cit.*, p. 89.

⁸ Dans l'hyperespace de Jameson, la notion de distance est abolie avec l'objet ou le phénomène auquel le sujet fait face. Son sens de l'orientation, son sens critique, est anéanti par la même occasion. Le sublime postmoderne produit précisément cet effet d'impuissance, de perte de repère que l'on peut ressentir dans certains bâtiments qui sont le fruit de son esthétique. Pour remédier à cette immersion acritique et déroutante, l'auteur propose une esthétique de « cognitive mapping ». Celle-ci redonnerait au sujet son pouvoir de localisation et de représentation contextuelle, grâce à une prise de contrôle de l'espace, vécu et projeté, par le sujet.

⁹ Lucien Kroll, « De l'architecture comme processus vivant », dans *Inter Art Actuel*, Agir : Pratiques et Processus, no. 108, printemps 2011, p. 15.

¹⁰ L'intervention *All Aboard* s'est déroulée durant le volet « Adaptive Actions à Londres », en collaboration avec le centre d'art SPACE, East London, 2008. L'action consistait à peindre en bleu des objets trouvés en marge du parcours olympique, lui-même ceinturé par un mur bleu que les autorités repeignent obstinément pour éviter la « pollution visuelle ». Des pots de peinture vides sont déposés ici et là le long du mur attendant de servir à un passant. Je paraphrase ici le résumé de la revue *Inter Art Actuel*. – « Fragments d'action pour la ville », dans *Inter Art Actuel*, Agir : Pratiques et Processus, no. 108 printemps 2011, p. 17.

¹¹ Nous n'échappons malheureusement pas à l'emprise technologique. En effet, cette résurgence du biologique correspond étroitement aux plus récents développements scientifiques en biotechnologie, en génétique et en neurophysiologie.



Le théâtre Aux Écuries : portrait d'un nouvel espace de création et de diffusion

Sandrine Champigny

Bienvenue chez vous

Le théâtre des Écuries, c'est d'abord et avant tout un théâtre pour les individus. Un théâtre où tout le monde est le bienvenu. Où l'artiste comme le spectateur se sent chez lui. L'espace est situé entre deux duplex, comme s'il était une maison lui aussi. C'est un peu cela aussi les Écuries, une résidence. Quand on y entre, c'est une salle conviviale, un espace dîner signé Zébulon Perron qui nous accueille. Un théâtre chaleureux et aussi, un théâtre différent. C'est la mission que s'était d'ailleurs donnée David Lavoie, directeur général du théâtre, et ses collaborateurs lorsqu'ils ont mis en branle le projet des Écuries : « Si on avait voulu faire du théâtre comme les autres, on n'aurait pas bâti les Écuries, on aurait attendu notre tour pour avoir notre place dans les théâtres conventionnels. »

Conventionnelles, c'est tout ce que ne sont pas les Écuries. Nées de ce besoin de la jeune génération de bâtir un lieu qui serait à la fois un lieu de diffusion, de recherche et de création, les Écuries ont été portées par une équipe qui avait à sa tête David Lavoie. Sylvain Bélanger, directeur de la compagnie du Théâtre du Grand Jour, une des compagnies résidentes, raconte d'ailleurs les débuts des Écuries : « Dans la mouvance des seconds états généraux du théâtre, ce qui allait devenir les Écuries commence à prendre forme de plus en plus concrètement. On a identifié ce qui nous manquait, ce qu'on avait envie de faire et surtout, ce qu'on avait envie de changer. » C'est le moment aussi, ces états généraux, de la rencontre entre David Lavoie et Pierre MacDuff, directeur général du

théâtre Les Deux Mondes. Cette rencontre sera d'ailleurs décisive pour l'avenir des deux hommes. Dès lors, les appuis commencent à se faire sentir.

Bien qu'ils soient de plus en plus présents, les appuis sont tout de même difficiles à obtenir. À un moment où le projet commence à stagner au printemps 2007, Lavoie décide d'attirer l'attention par un coup d'éclat, une falsification des communications du Conseil des Arts du Québec. Une fausse annonce de grève qui fait son effet dans le milieu. Ce canular audacieux fait hautement réagir le Conseil et les commentaires fusent de toute part pour encourager cette fausse grève. Le Conseil des Arts du Québec est toutefois rapide à démentir la rumeur, mais Lavoie aura tout de même réussi son coup. En dérangeant les institutions, les Écuries réussissent à s'attirer une certaine visibilité qui les aide dans leurs démarches afin d'obtenir davantage de financement.

À une époque où ils se questionnent sur l'avenir de leur projet, les planètes s'alignent pour Lavoie et ses collaborateurs. Une salle se libère à l'UQAM : un lieu parfait qui pourrait très bien servir pour la mise en place de ce nouveau théâtre. Malheureusement, le projet avorte à cause des problèmes financiers de l'Université. Même si le lieu n'est plus accessible, les Écuries, elles, ne sont pas mortes. L'association des sept compagnies résidentes et du théâtre des Deux Mondes sera un moment charnière pour le développement des Écuries, « Alors que le théâtre des Deux Mondes se questionnait sur la manière dont ils allaient assurer la pérennité de leurs lieux, nous sommes arrivés avec notre projet d'association. » C'est ce projet qui mettra enfin le vent dans les voiles des Écuries.

C'est non seulement son lieu, mais aussi sa vision artistique qui distinguent le théâtre des autres espaces de création actuels. La naissance de ce théâtre est conjointe au besoin de voir l'art non pas comme un divertissement simple, mais aussi comme une expression de l'identité. « Ici, c'est la démarche qui est mise de l'avant, non plus le résultat en tant que tel », indique Sylvain Bélanger.

La beauté du lieu réside dans l'ouverture qu'il offre, la liberté qu'il permet aux artistes qui y entrent. Les trois salles de répétition sont mises à leur disposition, qu'ils décident de présenter leurs spectacles dans les salles des Écuries ou ailleurs. Non seulement c'est un lieu de diffusion, mais aussi un lieu de création : « C'est comme un incubateur ici, on soutient les projets dans leur développement, mais on ne les enchaîne pas au théâtre, on les laisse partir s'ils le désirent » Quand on vient aux Écuries on entre dans un endroit où il y a une âme, un lieu privilégié de rencontre. Un endroit où la direction ne se met pas en tête de produire des succès, mais bien de montrer au public le fruit d'une démarche créative : « On identifie le trésor pour le faire ressortir et le faire briller à sa juste valeur. »

Cette recherche du diamant brut se fait sentir dans le choix des pièces produites par les Écuries. Il n'y a qu'à penser à *Just Fake It* par exemple, qui met en vedette des acteurs qui sont atteints de déficience intellectuelle. Ils sont traités pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des artistes, appréciés à leur juste valeur et non jugés sur leur différence : « Oui, ils sont atteints d'une déficience, mais ils sont tout à fait capables de rendre un travail d'acteur de calibre », soutient David Lavoie.

L'esprit coopératif des Écuries est omniprésent dans toutes les sphères que le théâtre explore. On sent que tous y ont une voix, que tous y ont une place. Entrer aux Écuries, c'est entrer dans une famille. Quand on prend un café, on doit laver sa tasse, tout le monde doit faire sa part pour participer à la construction du théâtre, à son esprit de communauté.

Le travail collectif a cela de positif que tout le monde met la main à la pâte. Cette participation de tous permet aux jeunes compagnies de profiter de l'expérience des plus anciennes, mais aussi de profiter de gens d'expertise. La mise en commun des ressources amène une meilleure structure et cela profite énormément au théâtre. « Travailler à sept, c'est super, on travaille dans des zones différentes et on a des antennes un peu partout », explique Sylvain Bélanger.

Chacune des compagnies apporte sa vision de l'art, son grain de sel. Marilyn Perreault, co-directrice du Théâtre I.N.K., décrit l'apport de sa compagnie par la sensibilité artistique particulière qu'elle et son acolyte, Annie Ranger, amènent aux Écuries : « Nous sommes la seule compagnie qui est dirigée par deux femmes. Notre théâtre en est surtout un d'images et de mouvement et ça se reflète dans nos choix. » Parce que les compagnies ont à faire des choix, elles accompagnent chacune un projet qui leur tient à cœur tout au long de la saison. Cet accompagnement se fait à plusieurs niveaux : « on agit comme un troisième œil et on s'implique selon la demande de l'artiste, que ce soit pour regarder une ou deux répétitions ou pour les accompagner du début à la fin du processus de création », indique Sylvain Bélanger.

Tout à fait subjectif, ce choix se fait selon les directions que désirent prendre les compagnies, chacune des compagnies choisit un projet qui lui ressemble ou qui le fait vibrer. Dans le cas du Théâtre I.N.K., par exemple, le choix s'est arrêté sur *Rage*, un projet qui sera présenté en fin de saison. « C'est du théâtre plus visuel, qui s'inscrit dans notre façon de faire, explique Perreault. On a choisi le projet parce qu'il était différent et en même temps, ça nous parlait. »

En ayant sept regards différents, les Écuries se retrouvent avec une offre éclectique où tout un chacun trouve son compte. « La direction artistique à sept est une force inattendue du théâtre, ça amène un débat, une approche qui n'est pas unidirectionnelle, affirme David Lavoie. Le choix de la programmation se fait en consensus, la moitié des productions sont choisies parmi les offres reçues, alors que l'autre moitié est une rotation des projets des compagnies qui sont en résidence. »

« Travailler ensemble permet de rayonner ensemble », selon Sylvain Bélanger. « Quand on doit monter au front, on monte au front à sept », renchérit David Lavoie. Ensemble, les directeurs artistiques et les artistes profitent d'une liberté qu'ils n'auraient pas ailleurs. La spontanéité que rend possible

un lieu de diffusion à leur portée change cette manière de travailler dans l'urgence à laquelle sont habitués la majorité des artistes. On s'éloigne de cette hyperproductivité caractéristique de notre société pour se pencher sur une démarche plus lente, plus à l'échelle de l'humain.

Aux Écuries, on sort du rapport commercial, on tisse le lien entre public et artistes; on ouvre un dialogue. Les forces créatrices prennent le dessus sur les forces économiques. L'art s'y fait tantôt subversif et contestataire, tantôt plus ludique, mais toujours unique. Les Écuries, c'est un renouveau dans le paysage théâtral québécois, un vent de fraîcheur qui souffle sur un art qui prend souvent des airs d'industrie. Aux Écuries, on laisse tomber tous les moules, toutes les idées prédéfinies et on vous dit *Bienvenue chez vous*.

Mangaphilie

Érika Faille

Le manga est une bande dessinée japonaise qu'on peut difficilement dissocier de son adaptation en série télévisée (les animés) ou en films. L'évidence même, me diras-tu. Mais en fait, même si le terme n'est plus inconnu, le manga, en pleine expansion, reste encore méconnu, incompris. On remarque tout de même une volonté plus prononcée pour s'expliquer le phénomène et pour encourager la diffusion et l'accessibilité à cette forme de lecture. Dans le cadre de l'Année manga à la BAnQ, j'ai assisté à la conférence « La petite histoire du manga au Québec », le 20 octobre dernier.

Je t'épargne les détails, cher lecteur, parce qu'elle fut une perte de temps quasi totale au niveau de l'acquisition de connaissances en ce qui a trait au manga. Ce que j'en retiens, c'est qu'elle ne fait que confirmer le faible développement du manga au Québec. Cependant, la qualité médiocre de l'événement me fournit un prétexte pour te parler des mangas en me basant sur mon expérience personnelle et les centaines d'heures consacrées à cet univers, ce qui me donne en théorie une licence plus que satisfaisante dans le domaine. Et si l'envie te vient de tenter de me coller, rappelle-toi que chaque médecin à sa spécialité. Le phénomène qui entoure l'univers du manga est bien trop complexe et diversifié pour devenir un maître incontesté de la matière.

D'abord, cher lecteur, pour les besoins du texte, je m'adresserai à toi en prenant pour acquis que tu n'as jamais lu de manga, ou que tu n'en as pas relu depuis ton enfance. Recueille-toi et fais le vide dans ton esprit. Chaque préjugé que tu entretiens

s'efface dès ta prochaine respiration. Ça y est.

Pour me donner de la crédibilité, j'ai quelques stratégies : une statistique intéressante t'informe qu'au Japon, 85% de la population lit un minimum de deux mangas par semaine ¹. C'est énorme. Comment un type de lecture peut plaire à autant de personnes? Parce qu'il s'adapte aux lecteurs. Tu peux choisir des genres que tu aimes, les combiner ou pas, et trouver à coup sûr une dizaine de séries abordant ta composition de goûts, si complexe et tordue soit-elle.

Premiers contacts

Même si tu n'as pas lu de manga, tu as baigné dans l'animation japonaise sans le savoir avec *Astro Boy*, *Albator*, *Dragon Ball*, *Sailor Moon* et *Pokémon*. Il y a aussi eu une vague de collaborations entre l'occident et le Japon pour la création d'émissions. Je pense entre autres aux invétérés de la série *Les Mystérieuses cités d'or*, qui est issu d'une collaboration franco-japonaise à l'esthétique pratiquement calquée sur l'animé japonais.

Sache, lecteur, que les deux pays les plus influencés par la culture du manga furent d'abord les États-Unis de l'Amérique et la France (que les cartes exactes situent en Europe). On comprend que pour les Américains, l'occupation du Japon (post-Hiro-Nagatomique) ait favorisé le contact. Mais pourquoi la France? L'explication est à trouver du côté de la bande dessinée franco-belge, qui s'est rapidement appropriée

un lectorat de tous âges en Europe francophone, pendant qu'aux U.S.A., les *comics* s'adressaient majoritairement aux *teenagers* de tout acabit. Conséquemment, il n'est pas rare que les maisons d'édition anglophones abandonnent des séries manga avant qu'elles ne soient terminées, par manque de consommateurs. Il faut dire que le phénomène des communautés d'internautes bénévoles qui traduisent et diffusent les mangas sur internet (*Scanlation*) ne doit certainement pas aider. L'édition francophone vit pourtant le même phénomène, sans que le marché du manga s'en trouve autant affecté. Permetts-moi, lecteur, de prendre une minute pour bénir ces bénévoles. Peut-être en es-tu un ? Si oui, je t'aime. Un jour, je te rejoindrai, promis, et on traduira ensemble des séries. Et ce sera les plus belles années de notre vie. J'apprends actuellement le japonais, comme toi, parce que je suis trop impatiente – ton groupe de *Scanlation* et toi faites votre possible, lecteur, je le sais, mais il y a trop de mangas à traduire! Bref, pardonne mon emportement passager et laisse-moi conclure mon portrait de la contamination de la culture occidentale par la proliférante culture manga : le statut particulier qu'ont les bandes dessinées dans la francophonie a permis au manga d'être soutenu, suivi, exporté et, surtout, acheté. Je devrais dire « collectionné » plutôt qu'« acheté ». Question de mangaphilie.

Question de méthode : le manga est imprimé en noir et blanc, sur un papier de moins bonne qualité que les bandes dessinées franco-belges (albums cartonnés, papier glacé, majoritairement en couleur, etc.). C'est à la fois une qualité et un défaut puisqu'il est plus abordable et permet d'être pré-publié sous forme de chapitres dans des magazines hebdomadaires avant d'être édité sous forme de volume. Par contre, on sent moins le besoin d'acheter un manga version papier dû à la faible qualité du matériel (et parce que, souvent, on l'a lu avant sa sortie). C'est pourquoi j'ai près de trois milles séries sur mon disque dur, mais seulement une vingtaine de manga dans ma bibliothèque. J'achète les séries que j'affectionne particulièrement, où j'achète des produits dérivés s'inspirant de l'univers des séries.

Toi et moi pourrions ouvrir un débat sur le manga et son industrie qui incitent fortement à la consommation. Mais nous n'en ferons rien, car je suis aussi coupable que toi. Mais l'Autre n'est pas mieux : consommation abusive de vêtements, d'appareils technologiques, d'alcool, de café, de cigarettes...) Je consomme l'industrie du manga et j'aime ça. Trêve de pseudo-culpabilité.

Revenons à notre 85% de japonais et oublions la traditionnelle vision des bandes dessinées comme étant destinées aux

adolescents, aux jeunes enfants et aux *geek* sans âge. TOUT LE MONDE PEUT TROUVER SON MANGA. La preuve : vous avez peut-être (ou pas) remarqué que la SAQ avait eut recours à des campagnes publicitaires autour du manga *Les gouttes de Dieu* (Kami no Shizuku), une série sur le vin, pour encourager la consommation du breuvage. Le résultat : un nouveau public cible dans la quarantaine-cinquantaine est en développement.

Effet manga

L'exemple des *Gouttes de Dieu* est excellent pour décrire l'effet que le manga a sur une société. Le Japon, qui boit généralement du saké et de la bière, a vu ses importations de vin exploser depuis la sortie de la série. Les répercussions sont si importantes que « certains vignobles ont vu leur volume d'activité augmenter de 30% »².

Mais attention, lecteur, le manga a un réel pouvoir. Il risque de développer chez toi une pathologique passionnelle. La dépendance physique au manga peut même te mener à devenir entrepreneur et fonder une boutique comme le Manga Thé. Prends par exemple Robert-Louis Milin, originaire de la France. À la base simple *fan* de manga, il a dû fonder sa propre boutique parce qu'il avait trop de mal à trouver ses mangas favoris au Québec. D'autre part, les mangas incitent les gens à se déguiser au mois d'août pour l'*Otakuthon*. Ils peuvent aussi te pousser à teindre tes cheveux en rose (mais là je parle de moi...).

On peut aussi voir un autre phénomène du même genre avec le manga *Le go d'Hikaru* (Hikaru no go). Le go (jeu de table dont la stratégie est abstraite) est une profession importante en Asie depuis le VIII^e siècle, quoiqu'en déclin depuis la Seconde Guerre mondiale. La présence du go en Europe est faible et ne date que de la fin des années 1970. Dès la sortie du manga, en 1999, on a remarqué un engouement autour de jeu, notamment par l'ouverture de clubs de go partout en Asie, mais aussi en Europe. La profession qui était alors en déclin surtout au Japon, en Corée et en Chine a regagné sa forte popularité. Le manga a également aidé à la diffusion mondiale du jeu, puisque, je n'en doute pas, même toi y joues maintenant, estimable lecteur.

Mais ce n'est pas tout. Le manga est un outil de critique sociale et un intermédiaire de communication. Le manga est l'expression de la diffusion de la culture japonaise qui aborde tous les aspects d'une fiction fantastique, policière, futuriste, post-apocalyptique, historique, politique, mais aussi des représentations de la vie quotidienne et une exploration de fantasmes réalistes. On trouve également des *Manwha*, bandes

dessinées coréennes influencées par le manga, c'est vrai, mais dont les particularités et les thèmes traités sont proprement coréens. Il existe également les *Manhua*, originaires de Chine et les *Manfra*, originaires de la France. L'utilisation du préfixe « man » est nécessaire pour associer l'influence de ses bandes dessinées avec le manga. Il faut savoir que le canevas des bandes dessinées franco-belge ou les *Lianhuahua* (bande dessinée traditionnelle chinoise) est extrêmement statique en comparaison aux canevas d'inspiration manga. Le manga propose une bande dessinée pleine de rythme et d'intensité par un canevas adapté aux besoins de chaque scène.

Si tu as le cœur littéraire, lecteur, sache que l'effet manga a permis la diffusion sur le marché asiatique de classiques occidentaux adaptés en bande dessinée. Cela peut sembler être une aberration, mais Marcel Proust a augmenté sa cote de popularité asiatique grâce au manga. Le manga permet donc aux jeunes lecteurs d'établir un premier contact avec une littérature plus difficile.

J'en conviens avec toi, il est parfois difficile de faire le tri dans cette surproduction de styles et genres complètement différents. Mais tu n'es pas sans savoir qu'on leur applique maintenant – mais ce n'est pas encore généralisé – le code de classement de la régie du cinéma. Toutefois, sur Internet, le plus souvent tout est mélangé. Alors ne panique pas si tu tombes sur une série proposant des scènes de décapitation et de viol de par des anguilles robotiques. C'est normal. Le moyen le plus direct pour trouver le manga qui te convient, c'est d'abord de t'adresser à un libraire d'une boutique spécialisée. Il existe aussi plusieurs sites Internet permettant de trouver des séries en faisant une recherche par tag et recommandations des utilisateurs du site ³.

Encore plus simple : je vais te faire une liste d'incontournables qui ont tous été adaptés en séries animées, films d'animation ou cinéma traditionnel.



Pour les sceptiques du manga et non adeptes de science-fiction je recommande *Death note*, un manga à saveur psychologique impliquant une enquête policière.

Pour les fans de science-fiction futuriste, il y a les classiques *Akira*, *Ghost in the Shell* et *Gantz* (dont les deux films sortis cette année sont, à mon avis, meilleurs que la série animée), qui proposent une excellente critique sociale.

La science-fiction post-apocalyptique propose aussi des séries comme *Neon Genesis Evangelion*, *Gundam* (et ses multiples expansions), et *The Fist of the North Star*.

Pour les amateurs de samurais, les séries *Kenshin, le vagabond*, *Samurai Champloo* et *Afro Samurai* peuvent être intéressantes, même si la science-fiction y est présente.

Le genre fantastique, un peu plus occulte, propose aussi d'excellentes séries comme *Fullmetal Alchemist*, *Black Butler*, *D.Gray-Man*, *Blue exorcist* et *Claymore*.

Pour des séries moins sérieuses, axées sur l'aventure, on trouve *Bleach*, *One piece*, *Naruto Shippuden* (suite de *Naruto*), qui invitent le spectateur dans un monde assez complexe et bien développé tout en gardant ses personnages un peu simplistes et humoristiques.

Il existe également énormément de séries mettant en scène le quotidien ou un réalisme irrationnel. On pense à *Bakuman*, *Durarara!!*, *La traversée du temps* (dont le manga est inspiré du film), *NANA* et *Paradise Kiss* (les deux derniers titres visant un public essentiellement féminin sans tomber dans les romances juvéniles stéréotypées).

L'artiste et mangaka japonais Suehiro Maruo peut être une bonne option pour les gens habitués à un cadre plus statique dans la composition de la bande dessinée. Par contre, les thèmes qu'il aborde sont plus crus, visant un public averti. Il exploite le

genre érotique-grotesque, et veille également à l'adaptation de nouvelles japonaises du même genre écrites dans les années 1920-1930 par Edogawa Ranpo. Je ne connais pas le genre en profondeur, mais j'ai reçu *La Chenille* pour mon anniversaire que je pourrais te résumer ainsi : sexe, homme tronc, insectes et guerre russo-japonaise.

Pour en terminer avec toi, lecteur persévérant, voici une suggestion pour un premier contact avec la cinématographie animée japonaise. Je te recommande les films du studio Ghibli dans lesquels on retrouve souvent les thèmes du shintoïsme, de la nature et de l'enfance. Le film *Tokyo Godfathers*, ayant pour thème l'itinérance, est largement apprécié dans la communauté cinématographique d'animations japonaises pour des raisons que j'ignore, mais peut-être sauras-tu le découvrir? *Summer Wars*, film familial mais néanmoins excellent, mélange l'univers virtuel et l'univers réel dans un futur rapproché où les deux mondes ont des impacts directs l'un sur l'autre.

Quiconque se dit intéressé par la littérature et la culture cinématographique se doit d'essayer de comprendre un peu ce mouvement qui influence de maintes façon et toujours davantage nos productions occidentales. Mais toi lecteur, tu es déjà adepte, et comme moi tu déplores que ce texte ne soit pas plus imagé.

¹ Jérôme Schmidt, *Génération manga*, 2004, Libro, Paris, p. 5.

² Sébastien Julian, « "Les Gouttes de Dieu", le manga japonais dont nos vins sont les héros », *L'express.fr*, 2010. En Ligne : <http://lexpansion.lexpress.fr/economie/les-gouttes-de-dieu-le-manga-japonais-dont-nos-vins-sont-les-heros_234936.html> Consulté le 26 octobre 2011.

³ mangaupdates.com / myanimelist.com / anime-planet.com



Artichaut, revue des arts de l'UQAM :
Art contemporain > pratiques - analyse - critique.

L'Artichaut, revue des arts de l'UQAM est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQAM (Association facultaire des étudiants en arts). L'Artichaut paraît deux fois l'an en version imprimée, soit aux sessions universitaires d'automne et d'hiver. Chaque parution est conçue en fonction d'une thématique originale et propose des textes inédits couvrant les événements de la scène artistique contemporaine montréalaise, des portraits d'artistes, d'œuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, en plus de témoigner des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux. L'Artichaut est distribué gratuitement dans les kiosques de l'UQAM, est déposé à la Bibliothèque et archives Nationales du Québec ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Tous les numéros sont aussi accessibles en ligne en version numérique.

Suivez également l'actualité culturelle sur artichautmag.com, le petit frère web de l'Artichaut. Couverture d'événements, critiques, recensions, portraits et entrevues autour de la scène artistique montréalaise en émergence, le tout régulièrement mis à jour. Ajoutez le site à vos favoris, partagez son contenu!

Contact

Communiqués | Invitations | Soumissions | Informations
artichaut.uqam@gmail.com

artichautmag.com
facebook.com/artichautmag
twitter.com/artichautmag

Organisme tutélaire

Association Facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQAM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Remerciements

Faculté des arts de l'UQAM
Services à la vie étudiante de l'UQAM (SVE)
Association du module de design graphique de l'UQAM (AGRAF)
Association des étudiant-e-s du module d'histoire de l'art de l'UQAM (AÉMHAR)
Association étudiante du module d'arts visuels de l'UQAM (AÉMAV)
Association des étudiantes et étudiants en musique de l'UQAM (AÉÉM)
Association étudiante du programme de doctorat en Sémiologie de l'UQAM (Asso Sémio)
COOP-UQAM

ISSN 1927-4823 (Imprimé) | ISSN 1927-4831 (En ligne)
Dépôt légal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012.

Prochain numéro :
IMMERSION (printemps 2012)

À l'ère du numérique, la virtualité, au sens d'un monde non actualisé de manière physique mais pourtant bien tangible et prenant de plus en plus de place dans notre quotidien, tend à élargir sa sphère d'attraction; ses modes d'interactions spécifiques constituent autant de façons nouvelles d'appréhender le monde au quotidien. La question est de savoir si ce dédoublement ontologique du matériel et du virtuel a pour effet de nous immerger toujours davantage, ou au contraire nous impose-t-il une distance critique supplémentaire pour observer le monde de manière plus objective? De concert avec cette transfiguration ontologique et interactantielle, les pratiques artistiques contemporaines usent, critiquent ou témoignent de cette problématique spécifique : l'immersion.

Si le thème vous inspire et que vous souhaitez collaborer au prochain numéro, envoyez vos propositions de textes ou d'illustrations à notre adresse courriel.

Date de tombée : 21 février 2012.

artichautmag.com



Boutique des arts

405, rue Sainte-Catherine Est
Pavillon Judith-Jasmin Local J-M100
514-987-3333
coopuqam.com

1. équerre 45°
2. crayons de bois
3. étui à pinceaux
4. papier aquarelle
5. ruban adhésif
6. règle métallique
7. cahier à esquisses

