

# inter

A R T A C T U E L

131

NOUVEAUX TERROIRS  
RÉINVENTER LES TERRITOIRES



## INTER 131 sommaire

### NOUVEAUX TERROIRS RÉINVENTER LES TERRITOIRES

- 2 Les territoires de l'art, ou les nouveaux lieux d'expérimentation. L'exemple du village breton de Plessix-Balissou  
Corinne Feïss-jehel, Pierre-Jérôme Jehel et Nancy Lamontagne
- 6 Fogo, l'île nordique de tous les possibles  
Chantal Gaudreault
- 14 Le puisatier  
Marc Séguin
- 16 Culture-agriculture. Le pari du métissage pour le développement territorial  
Laetitia Rascle Beaumel
- 20 De la grande beauté de la petite échelle  
Dominic Lamontagne
- 23 Semer pour la vie  
Armand Vaillancourt
- 26 Le relais montagnard. Un agencement collectif hybride  
Sylvain Picard
- 30 Art microartistique et démocratie culturelle dans des communautés subalternes  
Nelo Vilar
- 34 Résidence nomade de création en région éloignée  
Tom Demers
- 36 En famille sur l'île d'Anticosti  
Rachel Echenberg
- 38 Magasin Général. Studio international en création multidisciplinaire  
Paul Ardenne
- 40 La 2<sup>e</sup> édition de la biennale Barachois In Situ  
Julie Fournier-Lévesque
- 43 Indices de glissement de terrain  
Maryse Morin
- 44 À la recherche de présence  
Raphaëlle de Groot et Olivier Bergeron-Martel
- 50 Le Wapikoni mobile. Le nomadisme au service de la création autochtone  
Wapikoni mobile
- 52 Apprendre des architectes autochtones  
Paul Ardenne
- 55 Architecture communautaire au Mexique. Quelques expériences collectives dans la construction du territoire  
Silvio De Gracia
- 58 Retour sur le retour à la terre au temps du Land Art  
Martin Nadeau
- 62 Un territoire démesuré, marché, conté et célébré  
Alain Laroche
- 68 Sortir sur le territoire  
Alain Snyers
- 70 Infiltration du rurbain au 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel. Une approche géocritique  
Julien Saint-Georges Tremblay
- 76 L'art d'intervention et la ruralité. Considérations sur des actes dissidents à des lieues de la ville  
Guillaume Dufour Morin
- 80 L'île dans l'île [Roi Vaara]  
Nathalie Côté

## TOPOS

- 82 Reterritorialisations résonantes  
Philippe Franck
- 86 Là où les artistes explorent les intersections entre le territoire et l'identité  
Jean-Michel Quirion
- 88 Manifesta 12, Le jardin planétaire. Cultiver la coexistence  
Paul Ardenne
- 90 De la ruelle à la galerie. L'esthétique pragmatique de Douglas Scholes transposée en contexte curatorial  
Noémie Fortin
- 92 Déchets : éprouver le consumérisme dans un corps à corps quotidien  
Sophie Castonguay
- 96 Normal Times. La vie minérale. Exposition de Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière  
Julien Saint-Georges Tremblay
- 99 Ancrer l'invisible : le défi d'exposer. L'art et son contexte  
Julia Roberge Van Der Donckt
- 102 Disparition fantasmée par mécanique interposée  
[Paolo Almario]  
Nathalie Côté

## REÇU AU LIEU

- 104 *Beat Generation : l'inservitude volontaire*, Olivier Penot-Lacassagne (dir.)  
• *Fait main/Hand Made*, Bernard Lamarche, Musée national des beaux-arts du Québec • *Il limite della simbiosi*, Anthony di Furia • *Robert, va te coucher*, Daniel Vander Gucht  
Dessins de Pascal Courcelles

Inter, art actuel • Directeur Richard Martel [programmation@inter-lielieu.org](mailto:programmation@inter-lielieu.org) • Coordinatrice à l'édition Geneviève Fortin [redaction@inter-lielieu.org](mailto:redaction@inter-lielieu.org) • Comité de rédaction Mélissa Correia, Nathalie Côté, Chantal Gaudreault, Michaël La Chance, Luc Lévesque, Richard Martel, Martin Nadeau • Correspondant en France Charles Dreyfus • Comité de rédaction international Allemagne Elisabeth Jappe, Helge Meyer Argentine Silvio de Gracia Belgique Philippe Franck Brésil Lucio Agra Cameroun Serge Olivier Foukoua Canada Bruce Barber, Clive Robertson Chine/Singapour Cai Qing Colombie/France Mildred Durán Gamba Cuba Nelson Herrera Ysla Espagne Bartolomé Ferrando, Nelo Vilar France Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet, Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey Hongrie Balint Szombathy Indonésie Iwan Wijono Italie Giovanni Fontana Mexico Victor Muñoz Pays de Galles Heike Roms Pérou Emilio Tarazona Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Útő Thaïlande Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padín.

Responsable du dossier Luc Lévesque • Conception graphique Mathieu Fortin [inter@anorakstudio.ca](mailto:inter@anorakstudio.ca) • Révision et correction Gina Bluteau • Administration Geneviève Roy [administration@inter-lielieu.org](mailto:administration@inter-lielieu.org) • Communication-diffusion Sévia Pellissier [infos@inter-lielieu.org](mailto:infos@inter-lielieu.org) • Impression Solisco Numérix, 100-4050, rue Jean-Marchand, Québec, G2C 1Y6 • Distribution Canada Disticor Direct Retail Services, Unit B, 1000 Thornton Road South, Oshawa, Ontario, L1J7E2 [www.disticor.com](http://www.disticor.com) • Distribution France Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France, [www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com) • *Inter, art actuel* est publié trois fois l'an par les Éditions Intervention • *Inter* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716, Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada, 425, Adelaide Street West, suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada [www.magazinescanada.ca](http://www.magazinescanada.ca) • La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir par courriel. Pour proposer un article, consultez notre site ou contactez la rédaction en tout temps aux coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou autres pour recension dans nos pages, en service de presse • Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) 514-288-1664 (sans frais 1 800 717 2022) [licences@copibec.qc.ca](mailto:licences@copibec.qc.ca) • *Inter* est subventionnée par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada (Aide aux périodiques) et la Ville de Québec • ISSN 0825-8708 © Les Éditions Intervention • hivers 2019 • *Inter, art actuel*, 345, rue du Pont, Québec (Québec) G1K 6M4 • Téléphone 418-529-9680 • Télécopieur 418-529-6933. [www.inter-lielieu.org](http://www.inter-lielieu.org)

#### Couverture :

> Todd Saunders, Long Studio, Joe Batt's Arm, Île Fogo, Terre-Neuve, Canada, 2010. Photo : Marianne Charbonneau, 2016.

#### Dos :

> Île Fogo. Photo : Marianne Charbonneau, 2016.



Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
du Canada



ENTENTE  
DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL  
VILLE DE QUÉBEC

# NOUVEAUX TERROIRS – RÉINVENTER LES TERRITOIRES

*Les terroirs sont des espaces vivants et innovants qui ne peuvent être assimilés à la seule tradition.*  
Terroirs & Cultures et UNESCO, Charte des terroirs, 2005.

*L'habitat terrestre des humains ? Partout des lieux, du concret, du solide, des spatialités, des corps ; toujours des récits, des affects, des sens ; entre tout et entre tous des lignes matérielles et immatérielles de passages et de vie.*  
Michel Lussault, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies de la mondialisation*, 2017.

Face au laminage culturel et environnemental associé aux excès d'une certaine mondialisation, invasive et homogénéisatrice, comment se réinvente le local dans un contexte de délocalisation économique et technologique ? Longtemps relégués au second plan par des avant-gardes arrimées à l'accélération urbaine et industrielle, les territoires ruraux et sauvages pourraient bien être aujourd'hui les laboratoires de nouvelles voies de résistance créatives, des pépinières d'imaginaires pour penser et mettre en branle des modèles alternatifs de collaboration et de vie collective.

Si, à l'ère industrielle, la vision critique et utopique d'un William Morris<sup>1</sup> pour un réinvestissement de la ruralité pouvait paraître empreinte d'une certaine nostalgie, elle semble trouver à présent, selon d'autres modalités, une nouvelle pertinence. Il ne s'agit plus ici de rêver un exode urbain fuyant les affres de la société industrielle, mais plutôt de redonner aux territoires ruraux, faiblement urbanisés ou sauvages, une position stratégique comme laboratoires, espaces de réflexion et possibles creusets de pratiques innovantes.

Aujourd'hui, dans une ère postindustrielle marquée notamment par des possibilités connectives grandissantes, la valorisation du local au sein de ces contextes excentrés ne constitue pas un repli nostalgique, mais un art de la « débrouillardise » et des savoir-faire, la source potentielle d'invention de nouvelles voies de métissage et de transversalité au sein des communautés. À l'instar de

ce que proposait pour l'architecture, dans les années quatre-vingt, Kenneth Frampton avec sa notion de « régionalisme critique »<sup>2</sup>, il n'est point question ici de se complaire dans le refuge illusoire d'attitudes ou de clichés passésistes. L'aspect critique agit dans les deux sens : il revitalise l'identité et la tradition locale en les relativisant ; il résiste aux lissages réducteurs en misant créativement sur les particularités propres à chaque lieu. Comme le soulignait plus récemment le géographe Michel Lussault avec la notion plurielle d'« hyper-lieux »<sup>3</sup>, l'enjeu n'est pas tant d'opposer le local au global, mais d'explorer la dynamique de leurs mises en tension et de leurs connexions. Quels rôles jouent et peuvent jouer les pratiques artistiques actuelles dans le projet de réinvention d'une spécificité ouverte des territoires et des terroirs ? Quels nouveaux réseaux et agencements collaboratifs sont activés à cette fin entre culture, agriculture, écologie, économie, recherche scientifique et bien d'autres domaines encore ? Quels dispositifs hybrides peuvent contribuer à la catalyse de ces possibles coalescences territoriales ?

À une époque où nous ne pouvons plus continuer à penser l'écoumène planétaire en termes de croissance illimitée et d'exploitation massive des ressources, il est grand temps de discuter des pratiques et projets symbiotiques qui contribuent à construire les amorces ou imaginations de telles mises en valeur durables des territoires et de leurs terroirs. Lueurs vivifiantes dans la grisaille atone des temps présents.

**Luc Lévesque**

1 Cf. William Morris (1890), *Nouvelles de nulle part, ou Une ère de repos (News from Nowhere : An Epoch of Rest)*, Aubier, 1957, p. 209-229.

2 Cf. Kenneth Frampton, « Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance », dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983, p. 16-30 ; Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, « Why Critical Regionalism Today ? », *A+U (Architectural and Urbanism)*, n° 236, mai 1990, p. 22-33.

3 Michel Lussault, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies de la mondialisation*, Seuil, 2017, 307 p.

**Luc Lévesque** est architecte et professeur en histoire et théorie des pratiques architecturales au Département des sciences historiques de l'Université Laval (Québec). En 2000, il a participé à Montréal à la création de l'atelier d'exploration urbaine SYN- au sein duquel il a depuis réalisé diverses recherches et interventions. En 2011, il cofonde Insertio (laboratoire interuniversitaire de recherche-crédation sur l'interstitiel, l'architecture, les arts numériques et la ville) qui s'inscrit dans la poursuite d'une démarche initiée avec le collectif Arqhé (1993-2000). Membre du comité de rédaction de la revue d'art actuel *Inter*, il a dirigé plusieurs dossiers sur l'architecture, le paysage et les pratiques urbaines. En architecture, il a collaboré avec divers bureaux au Québec et à l'étranger, dont ceux de l'Atelier Zoom (Québec), de Peter Eisenman (New York) et de Rem Koolhaas-OMA (Rotterdam et New York).





# LES TERRITOIRES DE L'ART, OU LES NOUVEAUX LIEUX D'EXPÉRIMENTATION L'EXEMPLE DU VILLAGE BRETON DE PLESSIX-BALISSON

► CORINNE FEÏSS-JEHEL, PIERRE-JÉRÔME JEHEL  
ET NANCY LAMONTAGNE

> Photo : Pierre-Jérôme Jehel.

Le processus de reterritorialisation d'espaces abandonnés ou en déshérence s'appuie souvent sur une fabrique de lieux culturels pour influencer les dynamiques spatiales et temporelles. Dans les mouvements collectifs de la société civile, on a vu émerger de nouvelles urbanités, une repatrimonialisation d'anciennes industries, des friches culturelles. La concordance des temps a tendance à montrer qu'il n'y a pas de création sans contexte qui favorise une émergence. Hier la crise laissait vacants des pans entiers de l'industrie lourde et minière qui a donné l'essor aux mouvements d'occupation de friches industrielles par des collectifs artistiques, porteurs de nouvelles pratiques de créativité sociale. En Allemagne, l'UFA-Fabrik est né à Berlin sur les terrains abandonnés de l'Universum Film AG en 1979. Cette occupation d'un lieu abandonné est devenue un forum culturel, un lieu d'échange, un point central dans la vie du quartier et de la ville, qui concentre concert, théâtre, école libre, école de cirque, ferme et café. Dans le nord de la France, les puits 11-19 de Loos-en-Gohelle et leurs 110 hectares de terrils, d'anciens bâtiments d'exploitation minière et de cavalier de mine ont été transformés en lieu de fabrique et en pôle de développement durable.

Ainsi se sont développés, après les périodes de crise et de démantèlement de sites industriels, de nombreux projets artistiques fondés sur une motivation de travail collectif. Les artistes sont associés à la mutation de l'espace public qui devient un espace

en partage. Ces espaces placés aujourd'hui hors des territoires économiques ne sont pas seulement les lieux d'un passé industriel, mais correspondent aussi à des territoires ruraux. La carte de la mondialisation et de l'homogénéisation a oublié et délaissé les espaces décentrés. Ils sont en quelque sorte, à l'instar des terrains vagues, « en retrait du circuit des structures productives de la cité »<sup>1</sup>.

Nous nous sommes penchés sur une initiative locale dans l'ouest de la France, en Bretagne, où l'action artistique s'articule avec le politique et l'économique. Les champs de cette mondialisation ignorent encore l'existence du « petit village gaulois » de Plessix-Balisson. Et pourtant, les ateliers d'artistes communautaires du plus petit village de Bretagne, d'une surface d'un peu moins de huit hectares, sont ici un révélateur de nouveaux comportements sociétaux dans un contexte de mise en oubli territoriale. Dans les années deux mille, le village hébergeait une poignée d'habitants âgés, moins d'une centaine, dans des maisons en vieilles pierres et quelques résidences secondaires ornées d'hortensias bleus. La survie administrative même du village était en question, ce dernier menacé d'être phagocyté par la commune de Ploubalay qui physiquement encercle le Plessix. Après les élections municipales de 2014, Philippe Guesdon devient maire. Il propose petit à petit de jouer sur une appropriation identitaire de l'art en se servant de la création artistique comme lien et dynamique. Le village du Plessix-Balisson est comme une « île en terre », un espace encerclé par un

territoire extérieur, celui de la commune de Ploubalay. C'est peut-être grâce à cette territorialité particulière d'isolement que le projet artistique a trouvé son essor.

On songe en effet aux îles japonaises comme Naoshima dans la mer intérieure de Seto, anciens sites industriels à la démographie en baisse et à la population vieillissante. Dans cet archipel, jadis site d'usines polluantes et de stockage de déchets, Soichiro Fukutake<sup>2</sup> a bâti l'un des plus grands musées d'art contemporain au monde. Il a engagé une métamorphose complète des îles en utilisant l'art comme levier. Il s'agissait de « revitaliser un lieu avec ses habitants »<sup>3</sup>. Là, chaque projet artistique est conçu avec une résonnance sociale. Au Plessix, le projet de cinq ateliers d'artistes a de même redynamisé la commune et généré une nouvelle irrigation démographique.

La fonction et les pratiques artistiques réinterrogent le lien entre création et population, entre art et société. Les ateliers d'artistes témoignent d'un acte politique de reprise en main du destin d'un territoire et constituent une forme de reterritorialisation. La trace patrimoniale implantée sur l'espace est non seulement un élément identitaire du lieu, mais elle dote ce dernier d'une fonctionnalité culturelle. Ainsi, des projets en coconstruction entre les artistes et la population locale peuvent intervenir dans le partage des perceptions et de la vie d'un espace commun. L'idée est de proposer des lieux à la fois pôles de créativité, milieux de vie conviviaux et potentiels d'économie créative ayant une résonnance territoriale. Les cinq ateliers communaux ouverts en 2015 viennent d'une idée locale qui a débuté par le rachat d'un terrain pour 26 000 € (environ 39 000 \$ CA). Le coût important des ateliers a été pris en charge par la communauté de communes Côte d'Émeraude<sup>4</sup>, c'est-à-dire l'échelon administratif supérieur.

Ces ateliers d'artistes communautaires sont les premiers bâtiments publics écoconstruits avec des matériaux locaux (bottes de paille, bois et enduit de terre) à partir d'une démarche sociale et environnementale. Pour les entreprises de construction, le projet sert de carte de visite à leur savoir-faire. L'art entre ainsi en résonnance avec un développement participatif à différentes échelles, qui déploie un nouveau métissage territorial. La création artistique est un fil de transversalité à la fois spatiale et sociale.

Les ateliers en location attirent les premiers artistes qui bénéficient de trois années pour développer leur projet artistique. Toutefois, le besoin d'une visibilité se ressent assez vite chez ces artistes, puis l'idée d'une exposition géante en plein air germe. Pour allier l'événement et la communauté, l'exposition a lieu non seulement dans les rues, mais sur les façades des maisons des habitants. Ainsi, l'espace tant public que privé devient un territoire du regard. Les visuels d'artistes construisent un fil continu entre le passé et le futur. La toile spatiale se hérisse d'identités multiples qui se déploient par des yeux différents. Les territoires et les constructions devenus visibles s'échappent de leurs fonctions premières. Ils permettent de réapprendre une lecture du paysage au sens où le village n'est plus une ruralité abandonnée, un espace déserté, mais un territoire en mouvement, animé par l'expression artistique. Ces territoires ruraux de l'inutile peuvent de ce fait se transformer en laboratoire d'idées.

Quelle est la particularité de la figure de l'artiste comme acteur social ancré dans un territoire ? Créateur d'images ou d'interventions sans fonction productive, il porte un regard différent de celui des autres acteurs, décalé. Ses visuels constituent une métaphore et il introduit une forme de pensée où la vérité est « une vérité à faire »<sup>5</sup>. Hans Blumenberg incite à penser l'expérience par le détour, par l'œil de l'autre. Les fictions mythiques et artistiques interpellent les discontinuités en les rendant lisibles par l'expérience. Les œuvres correspondent au besoin objectif d'une transforma-

tion de la conscience pouvant se faire transformation de la réalité. Dans le monde empirique, elles offrent leur liberté et participent dès lors du mouvement utopique.

En 2016, les premiers accords pour le regroupement communal de Plessix-Balissou, Tregon et Ploubalay dans une nouvelle commune, Beaussais-sur-Mer, devançant la volonté de l'État de regrouper les services en diminuant le nombre de communes. L'enveloppe de 200 000 € (environ 300 000 \$ CA), remise par l'État pendant trois ans pour aider au développement de ces communes nouvelles, a sûrement contribué à cette décision. La commune nouvelle de Beaussais-sur-Mer est active en janvier 2017 et pense aux ateliers comme fer de lance de ce nouveau territoire en affirmation de son identité. Les artistes, de leur côté, se structurent en collectif : La Balissade. Ce collectif se dissémine, de nouveaux artistes le rejoignent et quatre ateliers privés s'ouvrent. L'art deviendrait-il une forme d'utopie agissante ? Suffirait-il que les artistes soient dans une nouvelle constellation territoriale pour qu'ils deviennent maillons et acteurs sociaux ?

Certes, l'attribution des ateliers par la commune de Beaussais, suivant une commission composée d'élus politiques et de personnel de la mairie, pose question. Bien que le collectif s'efforce de donner son avis, le critère artistique n'est pas forcément essentiel. La démarche de l'artiste se voit associée directement à une intention de développement local. L'artiste devient par là un acteur intégré à la vie politique et sociale. Mais quel artiste ? Pour quel usage ? Doit-il se spécialiser en réaménagement postindustriel, en décroissement social pour les quartiers difficiles, en régénérescence rurale ?

Pour La Balissade, les projets se diversifient dans l'espace et le temps. L'année 2018 est la première d'une collaboration avec le projet *1000 artistes / 1000 lieux*<sup>6</sup> qui s'inscrit dans les Rendez-vous à Saint-Briac du mois de mai. L'événement associe huit galeries invitées, trois galeries locales, des lieux patrimoniaux, un centre d'art photographique à Lannion et les écoles d'art de Bretagne pour présenter des œuvres dans différents lieux et jardins de la ville. Le projet consiste à sortir l'art contemporain des galeries en l'exposant chez l'habitant. Le visiteur rencontre une œuvre, un artiste et un lieu habité. Cette implication de la population fait écho au projet *Art House*<sup>7</sup> dans le quartier Honmura de Naoshima où les artistes occupent des maisons vides dans des zones résidentielles et transforment les intérieurs.

> Les ateliers d'artistes.





> Où commence le Plessix.



> Les Rendez-vous de Saint-Briac. Les artistes exposent chez des particuliers. À gauche, une œuvre de Rhizo.



> Installation du collectif La Balissade dans les jardins de l'Abbaye de Saint-Jacut



> Accrochage dans le village du Plessix-Balisson. Œuvre de Rhizo.

En été 2018, les ateliers ouvrent leurs portes comme chaque année et la quatrième édition de l'exposition de La Balissade prend ses quartiers. Les œuvres de treize artistes<sup>8</sup> occupent de nouveau les espaces publics, le jardin de L'Abbaye de Saint-Jacut-de-la-Mer ainsi que les rues et les façades des maisons. Cette année, les villageois accueillent non seulement les œuvres sur la façade de leur maison, mais participent à certaines œuvres comme dans le travail de Nancy Lamontagne, où les mots choisis font part de leur témoignage sur Plessix-Balissonais, ou celui de Denis Gente, où les visuels du village sont connectés aux voix des habitants.

Le rôle de l'artiste est ici de mettre en scène un espace à la fois sensoriel et pluridimensionnel dans un lieu. L'artiste, en proposant un imaginaire, intervient comme créateur d'espace. En travaillant dans des lieux pour en extraire du sens, l'espace devient un champ relationnel où les mécanismes complexes art-société trouvent à s'exercer. Cette nouvelle structure pour expérimenter la relation entre l'espace et l'artiste, moins visible mais plus organique, constitue peut-être un nouveau parcours du quotidien. Pour redevenir une communauté active, le village doit retrouver des chemins.

La communauté villageoise, elle, choisit de développer un écobourg avec 30 logements au rez-de-chaussée et un nouvel atelier vitré. Elle prévoit un potager partagé, une école alternative qui ouvrira en 2021, une épicerie et un restaurant pub participatifs. L'espace « jeux » pour l'école et les enfants du village sera créé par un membre du collectif. Les habitants s'engagent dans le processus, et la vie sociale se développe autour de l'art. L'espace n'est plus en déshérence : la collectivité se réapproprie un droit au territoire dans une logique de reconnexion de l'homme à la nature. Il s'agit de donner naissance à un imaginaire collectif qui peut aider à percevoir et à construire une réalité géographique inédite, qui n'est ni urbaine ni rurale, mais bien un espace commun. L'identité locale est choisie et polymorphe, coexistentielle et partagée.

Ainsi, le village lance une opération de phytoépuration sur la zone d'épandage, et des bénévoles du village plantent 1500 plants de macrophytes afin d'assurer le traitement par phytoépuration des eaux usées. La zone humide de la vallée de Fontenelle qui longe le village commence en outre à être aménagée. Il s'agit dans un premier temps de contrôler le cours d'eau en réintroduisant un méandrage pour éviter l'encaissement et l'érosion. Dans un second, l'idée est de restaurer un marais d'eau douce où un lieu d'expérimentation en bois sur pilotis au-dessus du marais sera ensuite créé. Ce lieu sera ouvert tant aux écoles, aux habitants, aux artistes qu'aux touristes. La zone humide fait également l'objet d'un parcours artistique. L'appel à un bureau d'étude est lancé, car obligatoire dans les aménagements publics. L'atelier de l'Hermine, spécialisé dans la conception et la réalisation de projets et d'équipements de valorisation des patrimoines culturels, naturels et bâtis, est retenu, mais les artistes locaux ne sont pas sollicités. Nous sommes présentement à un pivot de la symbiose, au détournement et au contournement du lien direct entre art et village. Le collectif sous sa forme actuelle ne peut répondre à ce type de demandes publiques pour des raisons juridiques. Les limites de son implication conduisent à songer à une évolution de son statut.

L'art endosse le rôle de catalyseur de la vie sociale, et les artistes sont appelés à participer à la renaissance de l'espace, à repenser l'espace abandonné, à recréer un sens à l'inutile, c'est-à-dire à en réextraire une valeur.

En ce sens, l'art se trouve impliqué dans une approche économique des territoires. Mais n'est-ce pas réducteur de le considérer uniquement sur ses capacités à innover, à investir et à mettre en scène l'espace commun ? Devenu acteur de l'évolution de l'espace, il incarne l'innovation, au même titre que la technique et l'urbanisme. Finalement, n'est-il pas uniquement un avatar de la doxa néolibérale ?

rale ? Les réseaux informels entre artistes et acteurs politiques locaux préfigurent une approche matérielle de la régénération par l'art. Les centres d'artistes sont entrevus autant comme des *clusters* d'activités que des têtes de pont pour un développement économique. Ils se doivent d'être au service d'une économie créative où les espaces collaboratifs définissent avant tout une image dynamique des territoires d'accueil. La valeur vient du lieu. L'artiste travaille quelque part, et c'est justement ce « quelque part » qu'il s'agit de remettre en situation économique. L'art n'est pas vu ici directement comme une « marchandise » ni d'ailleurs un « investissement », mais il est érigé en laboratoire pour repenser l'économie de l'espace. Il établit une localisation avec des coordonnées qui nous permettent de venir, et l'important est là, dans sa caractéristique géographique, dans une existence matérielle et physique qui représente le lieu. Le constitutif de l'art et ce qui l'anime ne sont pas en jeu. L'œuvre prend une signification parce qu'elle est créée quelque part, et cette signification spatiale est vectorisée, entrée dans le système du flux de l'information. La qualité esthétique de l'œuvre produite n'est pas en question ; il faut que l'œuvre soit adoptée par un réseau de communication. Dans un système bâti sur les flux, même la plus petite quantité de communication produit des variations qui aident à introduire du mouvement et, par là, une attractivité.

En cela, l'art n'est absorbé dans le circuit du capitalisme ni comme marchandise ou produit distribué par les « industries de la culture » ni comme valeur sur le marché de l'art ; il est impliqué comme valeur sociale dans la société. « D'où l'art moderne pouvait-il bien tirer cette impunité, qui le mettait à l'écart du jugement des humains, lui ôtait la corvée d'être utile et l'obligation, comme à toute autre activité de l'esprit, de rendre des comptes à la communauté ? Pouvait-on imaginer que l'artiste était cet homme qui ne répondit de rien ? À personne ? Irrresponsable<sup>10</sup> ? » Vu par le politique, l'artiste permet d'agir de manière différente, en jouant sur tous les traits caractéristiques de celui-ci, liés à son imaginaire, à sa liberté, à son talent, mais avec l'objectif d'atteindre une action sociale.

L'économie artistique emprunte, contorsionne le vocabulaire, les fonctions et les « valeurs » de l'art pour répondre à des enjeux économiques et sociaux. La mutation du vocabulaire de *culturel* à *créatif* puis de *créatif* à *innovateur* illustre cette tentative d'homogénéisation, d'absorption. Les cloisonnements thématiques sont déverrouillés. Rénovation urbaine, intégration sociale, mixité générationnelle, régénérescence rurale, deviennent des occasions à investir pour le milieu artistique. Les ateliers du Plessix sont un laboratoire d'expérimentation à la fois artistique et sociale. Leur implantation et leur visibilité contribuent au développement local. Mais la question se pose actuellement avec d'autres termes : comment évolueront ces ateliers, le collectif ? Vont-ils être soumis à la logique de concurrence ? Que choisir pour le devenir du plus petit village de Bretagne ? ◀

Photos : P. J. Jehel.

## Notes

- 1 Ignasi de Solà-Morales Rubió et Luc Lévesque, « Urbanité intersticielle », *Inter*, n° 61, hiver 1995, p. 27.
- 2 Collectionneur d'art et directeur de Benesse Holdings Inc.
- 3 Christian Simenc, « Soichiro Fukutake », *L'ŒIL*, n° 620, 1<sup>er</sup> janvier 2010.
- 4 La communauté de communes Côte d'Émeraude est située sur deux départements : l'Ille-et-Vilaine et les Côtes-d'Armor. Elle comprend La Richardais, Le Minihic-sur-Rance, Pleurtuit, Saint-Briac-sur-Mer, Saint-Lunaire, Lanciaux, Ploubalay, Tregon et Plessix-Balissou.
- 5 Hans Blumenberg, « Métaphorique de la vérité et pragmatique de la connaissance », *Paradigmes pour une métaphorologie*, D. Gammelin (trad.), Vrin, 2006, p. 25.
- 6 Cf. Festivart, « 1000 artistes / 1000 lieux » [en ligne], *Rendez-vous à Saint-Briac*, 10 au 13 mai 2018, [www.festivartsaintbriac.fr/2018/04/05/1000-artistes-1000-lieux](http://www.festivartsaintbriac.fr/2018/04/05/1000-artistes-1000-lieux).
- 7 Cf. Sabine Pollmeier, « L'art jusqu'au bout du monde » [documentaire en ligne], *Arte*, 2017, 30 min, consulté le 18 juin 2018, [www.arte.tv/fr/videos/073470-004-A/l-art-jusqu-au-bout-du-monde](http://www.arte.tv/fr/videos/073470-004-A/l-art-jusqu-au-bout-du-monde).
- 8 Sibylle Besançon, Lydie Chamaret, Sophie Chédeville, François Crabit, Laurence Demy, Denis Gente, Jean-Michel Haslay, Pauline Hégaret, Pierre-Jérôme Jehel, Nancy Lamontagne, Xavier Pierre, RHIZO et Christophe Rolland.
- 9 Adorno et Horkheimer ont été les premiers, en 1947, à développer le concept d'« industrie culturelle » (« industries culturelles », « industrie de la culture », « culture de l'industrie » ou « culture de masse », selon les traductions). Cf. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, « Kulturindustrie als Massenbetrug », *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, 1947 ; 1<sup>re</sup> éd. fr. : *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, É. Kaufholz (trad.), Gallimard, 1974, 281 p.
- 10 Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Gallimard, 1977, p. 16.

**Corinne Feiss-Jehel** est docteure ès géographie et maître de conférences à l'École pratique des hautes études de l'Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres (laboratoire CNRS UMR LETG – UMR 6554). Ses travaux concernent la géographie, particulièrement les paysages et le territoire. Ses études croisent différentes sensibilités des sciences sociales afin de proposer des analyses nouvelles de la représentation des paysages et des territoires. Les analyses prennent leur ancrage dans les arts visuels, et les paysages peuvent être maritimes, urbains, naturels ou composites. Perceptions et représentations articulent ainsi les environnements en espace nature-culture.

**Pierre-Jérôme Jehel** a suivi des études à l'université en double cursus : en sciences, d'une part, et en esthétique et histoire de la photographie, de l'autre. Il est également diplômé de l'École supérieure Louis-Lumière. Il est aujourd'hui professeur à l'École de l'image de Gobelins et artiste photographe. Sa pratique photographique se nourrit des rapports entre la photographie et les sciences de terrain : géographie, ethnographie et voyage. Les questions du paysage, du territoire, de la relation entre l'homme et la nature, sont un axe important. La photographie se veut un dialogue avec les apparences. Dans ce dialogue, Pierre-Jérôme Jehel cherche à dépasser le visible pour ajouter une dimension mentale : la mémoire, la signification du lieu, la mythologie. [www.a-m-e-r.com](http://www.a-m-e-r.com)

**Nancy Lamontagne** a une maîtrise en arts visuels de Université Laval, à Québec. Aujourd'hui elle est une artiste indépendante. Elle s'intéresse aux différents lieux du processus artistique, du paysage à l'espace d'exposition, ainsi qu'à la matière qui donne forme à l'œuvre. Chaque œuvre est pensée comme le site particulier d'une rencontre entre l'esprit du lieu et le génie de la matière. Son travail est une recherche d'expression des espaces. En 2018, elle a notamment participé à deux expositions : À la croisée des arts, au 4<sup>e</sup> lieu, Saint-Malo, et *Organique*, de l'association Balissade dont elle est membre. [www.nancy-lamontagne.wixsite.com/artiste](http://www.nancy-lamontagne.wixsite.com/artiste)

> Accrochage sur les murs au Plessix-Balissou. À droite, photographies de P.J. Jehel et à gauche, œuvres de Sophie Chédeville.



# FOGO, L'ÎLE NORDIQUE DE TOUS LES POSSIBLES<sup>1</sup>

► CHANTAL GAUDREAU

L'île Fogo est un lieu hors du temps, loin de l'agitation du monde moderne, *far away from far away*, loin, loin de tout<sup>2</sup>, plongé dans l'Atlantique Nord, au nord de l'Amérique, au nord-est des côtes de Terre-Neuve. L'île n'est pas faite de glace, comme les icebergs détachés des glaciers du Groenland et qui, poussés par le puissant courant du Labrador, viennent chatouiller ses côtes, ni de feu, comme le laisse entendre le terme *fogo*, nom qu'au XVI<sup>e</sup> siècle lui auraient donné des Portugais, venus pêcher la morue près de ses côtes, en apercevant de leurs navires les feux que les Béothuks entretenaient sur les rivages. L'île est un roc de granit à la géologie complexe que les adeptes de la théorie de la Terre plate<sup>3</sup> ont identifié comme l'un des quatre coins de la Terre.

« *Fogo Island is big and small : big enough to be interesting, yet small enough to know* », dit-on à propos de l'île. Elle fait environ 25 kilomètres de longueur sur 14 de largeur, avec une superficie de 237 kilomètres carrés, soit quatre fois la taille de Manhattan. Sa population, constituée en majorité de descendants de colons arrivés d'Irlande et d'Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, est répartie dans onze villages éparpillés le long du littoral : Little Seldom, Joe Batt's Arm, Tilting Harbour, Deep Bay...

« *We are the people of the fish* », disent les insulaires ; toutefois, quand ils disent « poisson », ils veulent dire « morue ». De génération en génération, la pêche à la morue a perpétué un mode de vie dans les communautés rurales. Pendant des siècles, la morue a été si abondante dans les eaux nord-atlantiques<sup>4</sup> qu'un conte folklorique prétend qu'il est possible de traverser l'océan sur le dos des poissons. Des décennies de surpêche internationale ont quasi épuisé la ressource jugée inépuisable. En 1992, le gouvernement canadien n'a eu d'autre choix que d'imposer un moratoire sur la pêche à la morue pour préserver l'espèce de l'extinction.

L'effondrement de l'industrie a mis au chômage quelque 30 000 Terre-Neuviens. La population de l'île Fogo est passée de 6000 à 2500 âmes, et l'île est tristement devenue l'une des communautés les plus pauvres du Canada.

Qui aurait pu prédire que cette petite île oubliée aux confins du monde, en plein déclin économique et démographique, deviendrait en moins d'une décennie une destination mondiale prisée par les amateurs d'art et d'architecture ainsi qu'un modèle de développement économique et social ?





Photo : Marianne Charbonneau.

*Finding the right balance in the rhythm of opposites ; between traditional and contemporary ; between what should stay the same, what needs to change ; between « from here » and « from away » ; between pragmatism and poetry ; between constraint and possibility<sup>8</sup>.*

Zita Cobb

#### ZITA COBB, PHILANTHROPE ET MÉCÈNE

Quand il n'y a plus de morue à pêcher, les pêcheurs s'en vont. Comme tant d'autres, la famille de Zita Cobb a dû s'exiler. Elle avait 17 ans quand, en 1975, elle a quitté son île natale, mais l'idée de revenir ne l'a jamais quittée : « *We're coming back* »<sup>5</sup>, avait promis son père. En 2004, après une carrière fructueuse dans l'industrie de la fibre optique en Californie, elle encaisse ses actions, navigue quelques années sur les mers du monde puis, honorant la promesse de son père, rentre au bercail, s'installant à Joe Batt's Arm avec la noble et généreuse intention de redonner à la communauté qui l'a vue grandir.

Sa première action sera d'offrir des bourses d'études aux jeunes insulaires. Lors d'une présentation publique, une résidente la prend à partie : « *Oh, it's all really fine what you're doing, but you do realize that you're just paying our children to leave, don't you ? You look smart enough. Can't you do something to make job<sup>6</sup> ?* »

Avec ses deux frères, Anthony et Alan, Zita Cobb met sur pied une association caritative<sup>7</sup>, la Shorefast Foundation. Le nom est porteur de sens : *shorefast* désigne un cordage utilisé pour fixer un piège à morue à la rive ; l'amarre est un symbole fort du patrimoine de la pêche et une belle analogie pour marquer le profond lien d'attachement qui unit les insulaires à leur île.

Portée par un idéal de justice sociale et s'appuyant sur les principes de développement durable, la fondation s'est donnée pour mission de remettre l'économie de Fogo à flot en mettant en valeur son patrimoine et ses traditions, tout en faisant la promotion de l'art contemporain.

#### NATURE ET CULTURE, ART ET TRADITION

La fondation Shorefast accueille, accompagne et supporte des entreprises locales et des programmes communautaires pour des projets novateurs qui mettent de l'avant et à profit les connaissances et le savoir-faire des insulaires. La sauvegarde de la culture locale est l'un des fers de lance du renouveau économique de l'île Fogo qui englobe la promotion de l'architecture contemporaine, du design et de l'art, les marques distinctives et l'expression de son ouverture sur le monde.

Pour faire tourner la roue de l'économie, l'association a ainsi mis sur pied trois entreprises : un hôtel haut de gamme (Fogo Island Inn), des ateliers de fabrication de mobilier avant-gardiste et d'accessoires (Fogo Island Shop) et une pêcherie traditionnelle (Fogo Island Fish).

#### FOGO ISLAND INN

« *Many luxury properties have a charitable foundation. Our charitable foundation has a luxury Inn.* » Cette phrase, qui sonne comme une boutade, placée en exergue du site Internet de la fondation Shorefast, nous éclaire sur les raisons d'être et les visées économiques de l'hôtel cinq étoiles : faire payer les bien nantis afin de redistribuer les profits dans la communauté. Le luxueux *inn*, ouvert en 2013, cible une clientèle fortunée, des touristes qui sont prêts à payer cher<sup>9</sup> pour vivre une expérience hors du commun et du temps, au bout du monde, dans une nature à couper le souffle.

Fidèle à son principe de faire appel au savoir-faire local, Zita Cobb a choisi un architecte d'origine terre-neuvienne pour concevoir son projet phare : Todd Saunders, qui a grandi à Gander, vit et travaille en Norvège mais, comme bien des gens du coin, était très heureux de revenir travailler chez lui.



> Todd Saunders, Fogo Island Inn, 2013.



> Todd Saunders, Fogo Island Inn, 2013.



Photos : [www.shorefast.org](http://www.shorefast.org).

Le Fogo Island Inn est posé sur un promontoire rocheux près de Joe Batt's Arm. La construction toute blanche, en bois, repose sur un plan en forme de X. L'hôtel à l'architecture « étrange et familière », de style minimaliste, a été métaphoriquement comparé, par certains, à un « navire dans l'attente d'une tempête », par d'autres, plus prosaïques, à un « ovni atterri dans le paysage ». Si la construction peut être perçue par les uns comme une invasion dans le paysage, d'autres ont saisi d'emblée que la topographie du site est un élément constitutif et actif de la construction, qu'architecture et nature sont en interrelation.

Les baies vitrées qui vont du plancher au plafond, pour la salle à manger ainsi que chacune des 29 chambres, offrent une vue imprenable sur l'océan qui vient se briser sur la côte rocheuse, les baleines soufflant au large, les icebergs dérivant au fil du courant et le ciel changeant au gré des saisons qui, à Fogo, sont au nombre de sept et plus<sup>10</sup>. La partie en porte-à-faux perchée sur un enchevêtrement de pilotis en acier est inspirée des hangars de pêche soulevés par des pieux de bois, emblématiques du patrimoine maritime.

Au Fogo Island Inn, l'urbanité côtoie la ruralité, le passé flirte avec le futur. L'aménagement des chambres marie le confort et le luxe raffiné des grands hôtels à l'ambiance chaleureuse des maisons ancestrales, à mille lieues du style *IKEA*isant qui étend ses tentacules tant dans les petits et grands hôtels de la planète que dans les modestes lofts Airbnb.

Pour créer l'ensemble du mobilier de l'hôtel, la fondation a invité des designers du Canada et de l'Europe à venir travailler sur l'île avec les artisans. De 2010 à 2013, de *brainstorming* en *workshop*, ensemble, ils ont conçu et fabriqué des meubles et des accessoires originaux, esthétiques et fonctionnels, fusionnant savoir-faire ancestral et techniques de pointe, conjuguant style traditionnel et langage contemporain. Le chassé-croisé entre designers et artisans a insufflé aux métiers artisanaux une dimension artistique supplémentaire et a permis, de part et d'autre, l'acquisition de nouvelles compétences. Chaque meuble, chaque objet – du petit poêle à bois antique à la table d'écriture contemporaine, de la lampe à la courtépente, en passant par le papier peint et la clé des chambres inspirée d'objets trouvés sur les plages –, reflètent l'histoire du lieu et mettent en valeur le travail des artisans locaux et des designers contemporains.

La *punt chair* (conçue par la designer montréalaise Éline Fortin) et les pendants lights (conçue par le designer britannique Glass Hill) sont deux exemples qui illustrent la parfaite symbiose entre inspiration folklorique et créativité contemporaine. La fabrication de la chaise reprend le principe de construction de la barque de pêche, connue sous le nom de *punt* : elle est faite à partir du bois naturellement courbé de l'épinette rouge, commune dans les forêts qui couvrent le centre de l'île. Le graphisme simple de la lampe suspendue reproduit la forme ronde, peinte en blanc réfléchissant, sur les portes des hangars à bateaux.



> *The Punt Chair. A Tale from Fogo* de Tim Wilson, [documentaire], 5 min 52, Shorefast Production, 2018. Capture d'écran.

## FOGO ISLAND SHOP

Les ateliers de menuiserie et d'ébénisterie ainsi que les guildes de courtpointe et de tricot continuent de produire pour approvisionner la boutique de l'hôtel : meubles, accessoires et textiles conçus pour le Fogo Island Inn y sont mis en vente et, depuis peu, ils approvisionnent la nouvelle boutique en ligne<sup>11</sup>. Le commerce électronique ouvre des marchés à l'échelle internationale. Le carnet de commandes des ateliers se remplit constamment et garantit aux artisans la sécurité d'emploi. Dans un monde où nous nous distinguons par nos choix de consommation, où nous ne savons plus quoi acheter, jeter et remplacer, la valorisation du travail artisanal et communautaire prend tout son sens. Les objets fabriqués sur l'île Fogo ont une histoire à raconter, une signification particulière, une unicité qui les distingue.

## OÙ VA L'ARGENT ?

Les surplus d'exploitation de l'hôtel et de la boutique sont retournés à la communauté par la Shorefast Foundation. Dans un souci de transparence, s'inspirant de l'étiquetage nutritionnel des aliments, la fondation a créé des étiquettes, les « *economic nutrition labels* », pour indiquer clairement aux consommateurs où va leur argent. Les informations détaillent la répartition des coûts et montrent l'impact de l'achat sur l'économie tant locale que mondiale. Une étiquette accompagne chacun des produits et services offerts par les entreprises chapeautées par la fondation. Les profits, autour de 15 à 20 %, servent à financer des programmes tels que les Fogo Island Arts, le Shorefast Business Assistance Fund, la New Ocean Ethic et une formation en construction de bateaux, pour ne nommer que ceux-là.

## FOGO ISLAND FISH

De concert avec la New Ocean Ethic, le Fogo Island Fish, inauguré en 2015, mène des recherches en vue de développer des méthodes de pêche ayant un minimum de répercussions sur l'océan et l'environnement. Les stocks de morue se reconstituent lentement, les pêcheurs ont remis leurs barques à l'eau et pêchent selon une technique vieille de 400 ans, à la main, à la ligne, un poisson à la fois<sup>12</sup>. La méthode de pêche ancestrale et la transformation sur place de la morue garantissent un produit de qualité supérieure. La morue de Fogo est expédiée à des restaurants haut de gamme de Toronto et, cela va de soi, les chefs du Dining Room du Fogo Island Inn mettent la morue de l'Atlantique Nord en vedette dans leurs assiettes.

Ouvrons ici une petite parenthèse pour dire que le chef cuisinier du restaurant et sa brigade ont feuilleté les livres de recettes des insulaires en plus de scruter leur garde-manger et leur congélateur dans le but de créer des recettes nordiques inventives, axées sur les saveurs régionales et les produits du terroir. Le menu gastronomique offre le meilleur de l'océan (morue, crabe des neiges, crevettes, flétan noir...), des forêts (orignal, caribou, gibier sauvage...) et de la terre (légumes-racines, baies, fines herbes...). À ce titre, la cuisine de l'auberge s'est engagée avec les producteurs de l'île (Fogo Island Agricultural Co-op) pour promouvoir une agriculture diversifiée et écologiquement durable. Fermons la parenthèse.

Avec le retour de la pêche à l'ancienne, la construction des doris est relancée : appelées localement *punts*, ces petites chaloupes à fond plat ont joué un rôle de première nécessité dans la vie des insulaires puisqu'elles leur permettaient de voyager par voie d'eau d'une communauté à l'autre avant le développement des routes. La construction des doris a repris de la vigueur, bien que l'art de les fabriquer s'est un peu perdu avec le temps : « Si tu sais construire un bateau, explique toutefois le designer Kingman Brewster, invité à Fogo pour le projet de mobilier, tu peux pratiquement construire n'importe quoi<sup>13</sup>. »

Quelques lycées de l'île ont d'ailleurs mis à leur programme une formation pour les jeunes en construction de chaloupes. Et quoi de mieux pour garder vivant ce patrimoine que de relancer les courses d'aviron si populaires au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à Terre-Neuve, en Irlande et au Royaume-Uni ? Le Great Fogo Island Punt Race, la course annuelle entre l'île Fogo et les îles Change, a célébré, en 2017, son dixième anniversaire.

## LE VENT DANS LES VOILES

Les jeunes familles reviennent s'installer à Fogo parce que les conditions de vie s'améliorent et qu'il y a du travail. Avec l'ouverture de nouveaux marchés grâce au commerce en ligne, les ateliers d'artisanat ne chôment pas. L'implantation du système de microcrédit (qui prête à des « taux amicaux ») aide les petits entrepreneurs : il a permis notamment à 16 entreprises locales de restaurer des maisons patrimoniales et des bâtiments publics. À lui seul, l'hôtel fournit 70 emplois majoritairement occupés par les insulaires, chiffre qui double en haute saison touristique. À l'automne, saison des baies, la cuisine de l'auberge engage des cueilleurs d'herbes, de lichens, de fleurs, de champignons, de baies (une vingtaine de variétés poussent à l'état sauvage dans les environs)... Le nombre de pêcheurs de morue participant au Fogo Island Fish ne cesse d'augmenter d'année en année et les usines de transformation embauchent de plus en plus.



> Herbes folles, installation étudiante, île Fogo, 2013.

*Art is a way of knowing, of belonging, participating, of questioning, of innovating. It is a way of participating in a global conversation and a way of making sense of the world. Art is a form of social exchange and, significantly, has the potential to enact social change<sup>14</sup>.*

Zita Cobb



> Todd Saunders, Tower Studio - Shoal Bay, 2011. Photo : Marianne Charbonneau.

## DE LA PÊCHE À LA MORUE À L'ART CONTEMPORAIN

Quel rôle joue l'art contemporain à Fogo ? Comment l'art s'intègre-t-il dans cette image de développement holistique ? Quel lien peut-il y avoir entre l'art et le prix du poisson<sup>15</sup> ? Le lien, le fil conducteur tient à... une ligne de pêche ! « Sans l'économie du poisson, il n'y aurait pas d'hôtel, pas de studios d'artistes. L'art est l'une des clés de la réinvention de Fogo, non pas parce qu'il vient avec l'argent, mais parce qu'il vient avec la conscience de soi et qu'il est riche de possibilités<sup>16</sup> », explique Zita Cobb. Forte de cette conviction, la fondation a lancé en 2008 les Fogo Island Arts, un programme d'artistes en résidence qui s'adresse aux créateurs contemporains de toute provenance et de toute discipline. Écrivains, cinéastes, designers, peintres, musiciens, conservateurs, penseurs, sont invités à vivre au sein des communautés et à s'inspirer de la spécificité géographique du lieu pour exprimer leur créativité.



> Todd Saunders, Bridge Studio - Deep Bay, 2011.



> Todd Saunders, Long Studio, Joe Batt's Arm, 2010. Photo : Marianne Charbonneau.

## LES STUDIOS D'ARTISTES

L'architecte Todd Saunders a conçu des studios d'artistes, lieux de création inspirés dans des paysages inspirants. Comme pour l'hôtel, les constructions avant-gardistes s'inscrivent dans le paysage de manière réfléchie.

Les quatre studios (six sont prévus) sont dispersés sur l'île, en retrait des villages. Juchées sur des escarpements rocheux surplombant l'océan, les constructions de bois sont enchâssées dans des structures géométriques audacieuses contrastant avec les paysages subarctiques.

Le Tower Studio est une petite tour tordue peinte en noir à l'extérieur et en blanc à l'intérieur. Haute de trois étages, la tour est couronnée d'une terrasse qui offre une vue à 360 degrés sur le paysage environnant. C'est le seul studio visible de la route, point focal en contournant Shoal Bay.

La structure linéaire du Long Studio s'étire quant à elle vers la mer. De grandes fenêtres à chaque extrémité et un puits de lumière sur le toit permettent à la lumière naturelle d'inonder l'espace. Le studio enjambe les vallons revêtus de mousses et de lichens que viennent brouter les caribous en saison. Il est situé à Joe Batt's Arm.

Le parallélogramme gris du Bridge Studio est campé sur une colline surplombant un étang à Deep Bay. Il évoque le style vernaculaire des maisons de l'île, les *saltbox houses*, ainsi nommées en raison de leur ressemblance aux boîtes en bois avec couvercle dans lesquelles le sel était autrefois conservé. C'est le plus petit des studios. Il est dédié aux écrivains : la table d'écriture ouvre sur un horizon sans fin.

Enfin, l'architecture du Squish Studio situé à l'extérieur de la petite ville de Tilting, devant l'iceberg Alley, emprunte pour sa part son langage formel au spectaculaire bloc de glace. L'extrémité la plus au sud du trapèze blanc qui s'élève à six mètres au-dessus du sol contraste vivement avec son extrémité la plus au nord qui ne mesure que la moitié de cette dimension.

Pour atteindre les ateliers, les artistes doivent marcher une vingtaine de minutes sur un étroit trottoir de bois, ce qui leur donne le temps de respirer l'air et de se connecter avec la nature. Or, les artistes ne logent ni dans les studios ni au Fogo Island Inn ; ils dorment au sein de maisons traditionnelles dans les villages voisins afin de favoriser les échanges et de créer un lien avec les habitants.

Au terme de leur séjour sur l'île, de deux semaines à trois mois, ils doivent présenter leurs œuvres à la Fogo Island Gallery, donner une présentation publique, une performance, un atelier, ou organiser un événement similaire. Les artistes sont sélectionnés par un jury selon un processus d'appel de dossiers<sup>17</sup>. La longue liste de créateurs qui ont bénéficié du programme depuis son lancement démontre un engouement croissant.



> Todd Saunders, Squish Studio - Tilting, 2011.



> Memorial aux Béothuks, installation étudiante, île Fogo, 2016.  
Photo : Marianne Charbonneau.

## ATELIER IN SITU

Depuis 2012, Étienne Bernier et Marianne Charbonneau, architectes et chargés de cours à l'Université Laval, proposent à leurs étudiants en dernière année du baccalauréat en architecture un atelier sur les rapports entre le géotourisme, l'architecture et la nordicité. Les étudiants sont amenés à réfléchir, sur le terrain, aux relations complexes entre l'architecture, le design et l'esthétique du paysage ainsi que sur les connexions contemporaines unissant lieu, communauté et environnement.

L'atelier, qui a d'abord exploré pendant cinq années le modèle de l'île Fogo, s'intéresse désormais à d'autres territoires nordiques, notamment la Norvège et l'Islande, destinations touristiques qui ont « nouvellement » gagné en popularité auprès des amateurs de grands espaces.

Dans les régions nordiques isolées et lointaines, au climat hostile et souvent difficile d'accès, comment ancrer consciemment des projets architecturaux sans dénaturer les lieux ? À l'heure de la mondialisation, sans imiter les modèles internationaux, quelle approche l'architecte doit-il adopter à l'égard des caractéristiques spécifiques d'une région et de la culture locale ? Ces questions font écho à l'approche écosensible du « régionalisme critique »<sup>18</sup>, notion développée dans les années quatre-vingt par l'historien de l'architecture Kenneth Frampton, qui inscrit l'environnement au premier plan des préoccupations architecturales.

## ART ÉPHÉMÈRE

Le lieu influence l'architecture, et l'architecture doit « marquer » le lieu tout en le respectant. Les étudiants sont invités à réfléchir sur le thème du paysage et à réaliser, in situ, une installation temporaire, un projet simple qui peut être importé aisément ou réalisé avec du matériel disponible localement, en produisant un minimum de déchets : « L'installation architecturale agit comme un outil stratégique, la formulation d'une idée pouvant provoquer une expérience, une sensation forte. Elle questionne l'espace, l'échelle, la temporalité, la matérialité, l'effort versus l'effet, met en perspective un élément du climat, un aspect de l'histoire ou de la communauté de l'île. Elle permet aux étudiants d'expérimenter un processus de conception et de réalisation en accéléré, ciblant le contexte et son interprétation de manière à générer une expérience inopinée<sup>19</sup>. »

Les projets, plus près de la performance et d'un travail photographique que d'une architecture éphémère vécue, sont réalisés souvent sans public autre que les étudiants de l'atelier et quelques résidents locaux. L'atelier a lieu hors saison.



> Bridge Studio. Photo : Marianne Charbonneau.

### L'ÎLE FOGO : SOUS LE FEU DES PROJECTEURS

Les Fogo Island Arts organisent des conférences internationales et interdisciplinaires, les Fogo Island Dialogues<sup>20</sup>, réunissant des penseurs, des professionnels en arts, des économistes, des géographes, des urbanistes et des architectes qui viennent débattre de questions liées aux moyens d'existence et au renouveau des zones rurales. Lors du colloque « Belonging to a Place », les participants étaient invités à réfléchir sur le concept d'appartenance à un lieu, à une communauté, et à s'interroger sur l'implication des artistes en résidence envers les populations locales.

Faut-il simplement offrir aux artistes l'espace et le temps nécessaires pour travailler sur des projets sans relation particulière avec l'île ? Le dialogue est-il possible ? Le lien se fait-il ? Au terme du colloque, un conférencier faisait remarquer, par ironie, qu'il y avait plus de caméras dans la salle que de gens de la place<sup>21</sup>. L'île est isolée du monde, mais les insulaires vivent à la même époque et partagent avec les humains de la terre entière un même destin. Les médias jouent certes un grand rôle : en diffusant les informations, les journalistes ouvrent la discussion et favorisent les échanges à l'échelle planétaire.

L'histoire de la renaissance de l'île Fogo est un *success story* raconté et relayé en long et en large par la presse mondiale et via les réseaux sociaux. On craque pour le photogénique hôtel qui se déploie sur Instagram ou en double page des magazines d'architecture, de design et de tourisme haut de gamme<sup>22</sup>. Les critiques sont dithyrambiques : on applaudit Zita Cobb, une femme « engagée, inspirante, visionnaire »<sup>23</sup> qui a choisi de mettre son énergie, son temps et son argent au service de sa communauté ; on louange le modèle de développement économique et social mis de l'avant ; on vante l'hospitalité chaleureuse des insulaires, leur gentillesse...

Les touristes débarquant à l'auberge sont accueillis par le conteur Roy Dwyer<sup>24</sup>. Le professeur et pêcheur à la retraite, résidant à Tilting, a transformé son sentiment d'appartenance à Fogo et son amour de l'histoire en une petite industrie : sur le côté de son camion, il est écrit : « Professional Storyteller ». Il invite les touristes à visiter la maison de son oncle Albert et raconte des histoires pour leur donner une idée de ce qu'était la vie dans un petit village de pêcheurs.

Il y a quinze ans, l'île Fogo n'était qu'un pixel sous la ligne pointillée du 49<sup>e</sup> parallèle, un point presque invisible sur la carte du monde. Les touristes y étaient rares, l'île n'existait que pour les hommes, les femmes et les enfants qui survivaient grâce à la mer. Aujourd'hui, le monde entier s'invite à l'île Fogo.

*People understand that tourism can be a dance with the devil, and we are suitably frightened by that prospect, but I think what is at stake for Fogo Island is people can't make a living*<sup>25</sup>.

Zita Cobb

### DANSER AVEC LE DIABLE

En 2010, le volcan islandais Eyjafjallajökull a fait éruption. Le nuage de fumée et de cendres a perturbé pendant plus de sept jours le trafic aérien en Europe et provoqué une baisse importante du nombre de touristes en Islande. L'éruption du volcan au nom imprononçable ayant bénéficié d'une couverture médiatique mondiale, le gouvernement islandais a saisi au bond l'opportunité de lancer une campagne publicitaire pour faire revenir les touristes et relancer l'économie de l'île mise à mal par la récession de 2008. « Inspired by Iceland », l'opération charme, a si bien fonctionné que, depuis, la Terre de glace – et désormais de feu – a littéralement été prise d'assaut par les voyageurs : le pays, comptant à peine plus de 300 000 habitants, aurait reçu en 2018 plus de 2,3 millions de touristes, et la tendance serait à la hausse. L'infrastructure hôtelière ne suffit plus, le prix des produits a augmenté, la surfréquentation des sites est devenue une menace pour les écosystèmes naturels. Le 1<sup>er</sup> juillet 2018, dans l'espoir de limiter le nombre de visiteurs, une surtaxe touristique a été mise en vigueur.

Il ne nous viendrait pas à l'idée de peindre notre nom sur les pierres de Stonehenge ou sur les pyramides d'Égypte, pourtant en Islande des graffitis sont apparus sur les rochers ; de nouveaux amas de pierres émergent çà et là et des panneaux signalétiques ont été ajoutés pour interdire la construction de cairns et le rajout de pierres sur les cairns préexistants ; des visiteurs marchent en dehors des sentiers, sur le tapis de mousses et de lichens qui mettent des siècles à se régénérer...

L'île Fogo est un microcosme à l'équilibre fragile qu'un afflux de touristes peut rapidement compromettre. Elle est restée longtemps à l'écart de la modernité. Rappelons que l'électricité n'y est arrivée qu'au début des années soixante-dix. Les grandes surfaces et autres développements urbains qui ont dénaturé la plupart des villages n'ont pas atteint Fogo. Pas d'enseignes commerciales, pas d'autoroutes, pas de bungalows... Le développement de l'industrie touristique doit être géré intelligemment, et il faut compter sur la conscience écologique des voyageurs pour préserver le patrimoine naturel. Le flux soudain de touristes, la croissance économique,

le désir des populations locales de vibrer au diapason du monde moderne, peuvent induire la tentation de faire pousser un peu partout des hôtels, des magasins, des restaurants. Le rêve de la fondation Shorefast n'est sûrement pas de voir des Holiday Inn, des Walmart et des McDo s'installer à Fogo ; de voir des autocars remplis de touristes silloner ses routes ; de voir s'allonger des files de touristes en doudoune à la porte des boutiques de souvenirs, en quête de boules à neige « iceberg » *made in China*.

## FAR AWAY FROM FAR AWAY

L'attrait de Fogo est lié à la splendeur de ses paysages et à son éloignement. Le touriste fortuné recherche le dépaysement et les espaces éloignés pour se ressourcer, se connecter avec la nature et se reconnecter avec lui-même : kayak dans les fjords d'Islande, camping sauvage au Groenland, croisière en Alaska, safari photo au Yukon... Le lointain est un luxe que de plus en plus de touristes veulent et peuvent s'offrir : « *Accessible remoteness has become the new luxury*<sup>26</sup> », écrit Debbie Pappyn. L'auteure et le photographe qui l'accompagne ont sélectionné 22 hôtels et gîtes dans des endroits reculés de la planète, du Nord arctique au paysage désertique de l'Afrique, du refuge le plus élémentaire à l'hôtel luxueux, des lieux de ressourcement *far away from far away*. Le Fogo Island Inn en fait partie.

Mais Fogo n'est pas tant un lieu qu'une manière d'être au monde, une façon de vivre, un état d'esprit. Le vent de renouveau économique et créatif qui souffle dans toutes les directions sur l'île est, pour les générations montantes, le gage d'un bel avenir...

Si l'équilibre peut y être maintenu, Fogo n'est pas près de s'éteindre. ◀

Sauf indication contraire, photos : Étienne Bernier.

Merci à Marianne Charbonneau, architecte chez Hatem+D/EBA et chargée de cours à l'École d'architecture de l'Université Laval, pour sa précieuse collaboration.

## Notes

- 1 Ce titre est emprunté à une conférence donnée en mai 2017 par Étienne Bernier, architecte chez Hatem+D. Depuis 2012, comme chargé de cours à l'École d'architecture de l'Université Laval, il enseigne le « Studio Fogo » à des étudiants en provenant du Québec et de partout dans le monde sur l'île Fogo, mais aussi en Islande et en Norvège.
- 2 Se rendre à l'île Fogo demande temps et patience. Après quelques escales, dont le nombre dépend de votre point de départ, un avion vous mènera à l'aéroport de Gander ou à celle de Saint-Jean de Terre-Neuve. Il faut compter environ une heure de route de Gander, ou environ quatre heures de Saint-Jean, pour vous rendre au ferry, à Farewell Harbour, lequel après un trajet de 45 minutes vous déposera sur le quai de l'île Fogo. Ajoutez 45 minutes de route pour atteindre le Fogo Island Inn à Joe Batt's Arm.
- 3 À l'île Fogo, sur le sentier de randonnée qui mène au Brimstone Head, une carte du monde clouée sur une plateforme d'observation déclare qu'il s'agit de l'un des quatre coins de la Terre plate, aux côtés de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, du Triangle des Bermudes et d'Hydra, en Grèce. À Joe Batt's Arm, on peut visiter le Museum of the Flat Earth fondé par Iris Taylor en 2003 ([www.museumoftheflatearth.ca](http://www.museumoftheflatearth.ca)).
- 4 À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on dit que la France envoyait bon an mal an jusqu'à trois cents vaisseaux pêcher sur les Grands Bancs de Terre-Neuve ; les navires s'en retournaient sur le vieux continent les cales remplies de morues salées et séchées. Depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les bateaux-usines, équipés de chaluts et de sonars, vident les océans de la planète.
- 5 Zita Cobb, citée dans Marcia Connolly et Katherine Knight, *Strange & Familiar : Architecture on Fogo Island*, [documentaire], 2015, 52 min.
- 6 *Ibid.*
- 7 Zita Cobb a fourni 80 % du capital initial pour la mise en œuvre de la fondation, le reste provient de donateurs privés.
- 8 « Trouver le bon équilibre au rythme des contraires, entre traditionnel et contemporain ; entre ce qui devrait rester le même et ce qui doit changer ; entre « l'ici » et « l'ailleurs » ; entre pragmatisme et poésie ; entre contrainte et possibilité. » (Notre traduction. Zita Cobb, « Integrity of Place » [en ligne], *Shorefast*, [www.shorefast.org](http://www.shorefast.org).)

- 9 Il faut compter de 1675 \$ à 2875 \$ la nuit, en occupation double, avec pension complète. Il faut réserver pour deux nuits au minimum et trois nuits en juillet et en août.
- 10 La saison des baies, la saison de la mise à l'eau des pièges à morue, la saison des glaces quand la banquise vient se briser sur la côte, la saison des grosses tempêtes, la saison des icebergs...
- 11 La gamme des articles est en vente sur [fgoislandshop.ca](http://fgoislandshop.ca) et en partie sur [klausn.com](http://klausn.com). La collection a aussi fait l'objet d'une publication qui fait la part belle aux concepteurs et aux artisans : chaque article porte le nom des concepteurs, des fabricants et des artisans qui ont travaillé à sa finition. Cf. Joseph Kellner et Walter W. Peddle, *Furniture of the Fogo Island Inn*, Sternberg Press, 2014, 144 pages.
- 12 Cf. Justin Simms, *Une main. Une ligne. Un poisson* [documentaire en ligne], ONF, 2016, 16 min, [www.nfb.ca/film/hand\\_line\\_cod](http://www.nfb.ca/film/hand_line_cod). Sur les eaux les plus froides qui entourent l'île Fogo de Terre-Neuve, le court métrage suit un groupe de pêcheurs qui capturent la morue selon la méthode ancestrale.
- 13 Notre traduction. Kingman Brewster, cité dans Shopify, *Fogo Island : The Fogo Island Shop* [documentaire en ligne], Youtube, 2016, 5 min 40 s, [www.youtube.com/watch?v=Jz5H5ZRuXKE](http://www.youtube.com/watch?v=Jz5H5ZRuXKE).
- 14 « L'art est une manière de connaître, d'appartenir, de participer, de questionner, d'innover. C'est une manière de dialoguer avec le monde et de donner un sens au monde. L'art est une forme d'échange social et, de manière significative, il a le pouvoir de déclencher un changement social. » (Notre traduction. Z. Cobb, « Integrity of Place », *op. cit.*)
- 15 « What Does Art Have to Do with the Price of Fish ? » est le titre d'une conférence donnée par Zita Cobb au DB Clarke Theater, présentée par Art Speaks à Montréal le 12 novembre 2018.
- 16 Notre traduction. Z. Cobb, citée dans M. Connolly et K. Knight, *Strange & Familiar : Architecture on Fogo Island*, *op. cit.*
- 17 Pour l'année 2018-2019, le programme d'artistes en résidence a reçu 900 candidatures en provenance de 58 pays. Parmi elles, 120 projets ont été retenus dans un premier temps et une liste restreinte de 36 artistes a ensuite été constituée. Le jury a procédé à une sélection finale pour les six lieux de résidence à combler. Les appels de candidatures se font au [www.fgoislandarts.ca/programs/residencies](http://www.fgoislandarts.ca/programs/residencies). La liste des artistes ayant participé au programme se trouve au [www.fgoislandarts.ca/archives](http://www.fgoislandarts.ca/archives).
- 18 « Le régionalisme critique est une approche architecturale qui s'efforce de remédier à l'indifférence de l'architecture moderne à l'égard de l'endroit ou du lieu de construction, en utilisant les éléments culturels locaux pour enrichir les significations de l'architecture. » (« Régionalisme critique » [en ligne], *Wikipédia*, 17 juillet 2018, [www.fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gionalisme\\_critique](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9gionalisme_critique).)
- 19 Étienne Bernier, « À la recherche d'un langage architectural nordique », *Intérieurs*, n° 70, automne-hiver 2016-2017, p. 68.
- 20 La première édition des Dialogues, « Belonging to a Place », s'est déroulée au Fogo Island Inn les 19, 20 et 21 juillet 2013. La deuxième édition, intitulée « Culture as Destination », a eu lieu au MAK (Musée autrichien d'arts appliqués/art contemporain de Vienne) du 17 au 19 novembre 2013.
- 21 Cf. Erika Balsom, « Fogo Island Dialogues : Belonging to a Place », *Border Crossings*, vol. 32, n° 4, décembre 2013, p. 76-79.
- 22 Le Fogo Island Inn est décrit comme un incontournable par les magazines *National Geographic* et *Vogue*, entre autres. L'hôtel a été classé 12<sup>e</sup> sur la liste des 100 meilleurs hôtels du monde par *Travel + Leisure*, baromètre des principales destinations de voyage dans le monde. Les Justin Trudeau et Gwyneth Paltrow de ce monde s'y rendent bien souvent incognito.
- 23 L'approche exemplaire de Zita Cobb lui a valu des éloges à travers le monde. En 2016, elle a reçu un doctorat honorifique de l'Université McGill ainsi que l'Ordre du Canada.
- 24 Il a écrit trois livres sur l'histoire de l'île et sur la disparition de la pêche à la morue.
- 25 « Les gens comprennent que le tourisme peut être une danse avec le diable, et cette perspective nous effraie, mais je pense que ce qui est en jeu pour l'île Fogo, c'est que les gens ne peuvent pas gagner leur vie. » (Notre traduction. Z. Cobb, citée dans M. Connolly et K. Knight, *Strange & Familiar : Architecture on Fogo Island*, *op. cit.*)
- 26 Debbie Pappyn et David De Vleeschauwer, *Remote : Places to Stay*, Lannoo Publishers, 2014, p. 3.

**Chantal Gaudreault** vit et travaille à Québec. Après des études en histoire de l'art et en philosophie, elle bifurque vers le graphisme. À ce titre, elle a été responsable du design graphique d'*Inter, art actuel* de 2005 à 2017 et a collaboré entre autres avec les revues *Québec français* et *Études littéraires*. Depuis 2009, elle fait partie du comité de rédaction d'*Inter, art actuel*. Double lauréate en 2007 des prix littéraires de Radio-Canada, catégories Récit et Nouvelle, elle s'exerce à temps perdu à l'écriture romanesque.

# LE PUISATIER

► MARC SÉGUIN

Ça m'a pris un an pour comprendre ce premier voyage au Nunavik, il y a plusieurs années. Je n'avais pas les mots, ni encore les sentiments pour bien nommer. Alors j'ai attendu, patiemment. De longs mois. Pour saisir et dire, avec les bons mots, ce qui venait de se passer.

Rien de spectaculaire. Ce n'était pas une épiphanie. Ni un miracle instantané. Mais de lentes racines conscientes qui s'étaient enfoncées profondément.

La même chose que ce territoire de chasse et de pêche, un camp familial en Haute-Mauricie, à l'été 1990. Y'a des lieux qui s'enfoncent en nous et qui finissent par nous définir, mieux que toutes les idées du monde.

Me suis surpris à aimer la géographie et les territoires, avant même de pouvoir le dire. C'est là, à mon avis, une des forces magistrales des lieux qu'on vit : ils s'immiscent dans nos vies, nécessaires, et nous définissent. Beaucoup plus qu'on ne le croit.

Souvent à notre insu.

Chaque printemps vient le temps de la terre. Les cycles sont rassurants. Ils confortent ce qu'on est. Mais surtout, ils rappellent qu'on est des animaux de sol.

C'est dans les gestes simples qu'on se nomme et existe. Il vient d'où, le désir du sirop d'érable au printemps ? Et celui des tomates en été ? Et celui des mijotés d'automne ? Des désirs inscrits en nous par l'environnement, le temps, la mémoire, la famille, les envies, la répétition.

Je sais que rien ne vient d'ailleurs. La magie n'existe pas. On est aussi des consciences régulées par des envies et des besoins de base. Parfois, par un nécessaire trop souvent oublié.

Quand j'ai soif, je ne cherche pas l'eau dans les étoiles. Mais à hauteur d'homme. Le territoire est un espace d'équilibre où la vie s'est rendue possible. Trop souvent, on l'oublie.

On ne plante pas les patates dans une terre de roches. Peut-être les pommes de terre y pousseraient-elles. Mais elles seraient difficiles à récolter. Faut comprendre le sol, pour y extraire « de quoi vivre ».

La semaine dernière, j'ai fait venir un puisatier, pour creuser et trouver l'eau afin d'alimenter une maison. On a marché quelques minutes autour de la maison, dans un champ. Plein d'assurance, il a dit : « Je vais creuser là. » J'ai dit : « Non, je veux le puit plus loin. » « OK, il a dit, mais ça va être plus creux, la veine sera plus profonde... pis ça va coûter plus cher. »

Il a creusé où je voulais, avec une machine énorme, grosse comme trois tanks. J'ignore s'il avait raison pour la veine d'eau. Je sais qu'on dit d'eux qu'ils sont aussi des sourciers. Un doute raisonnable s'est installé depuis.

Les mots aussi, parfois, peuvent dire ce qu'on est. *Source* et *sorcier*. Je sais qu'avec des machines on peut trouver de l'eau partout maintenant, en creusant. N'en demeure pas moins que pendant des millénaires on a dû se fier à l'instinct des hommes et des femmes pour survivre. Des hommes et des femmes qui avaient compris quelque chose des lieux qu'ils avaient choisis.

Ma grand-mère disait : « Y'a des bibittes à patates, les patates vont être grosses cette année. » Je sais qu'entre les prières de sorcière et la réalité, il y a un monde. Mais parfois on confond les deux. Y'a des choses qu'on ne lit plus, sauf en cas de catastrophe. Des codes qu'on a oubliés. À qui la faute ? À l'industrie ? À l'asphalte ? Au temps ?

Les réponses parfaites n'existent pas. Faut réapprendre à poser moins de questions. Et faire confiance au passé. La nature s'est rendue jusqu'ici. Nous aussi. On a réussi à coexister. Pis un jour tout a basculé dans une relation de codépendance, et on s'est retrouvé peinturé dans le coin. On ne peut plus revenir en arrière. L'industrialisation et la technologie nous ont sortis de la misère. Avec un prix. Personne ne souhaite sainement une destruction des lieux qui nous portent. Peut-on encore se permettre de rêver à faire mieux ?

Il faut impérativement reprendre le contrôle de notre territoire. Celui qui nourrit nos corps, certes, mais aussi ce même territoire qui nous donne une identité. Celui qui forge les idées. Les hivers, la neige, les saisons.



> Marc Séguin, *Paysage nordique no. 1*, huile et fusain sur toile, 2016. Photo : Guy L'Heureux.

Je sais les enjeux. Je connais les agriculteurs. Parfois je fais semblant d'en être un. Je dis « parfois » parce que l'agriculture que je fais vient d'un autre monde, il me semble. Si certains disent du passé, c'est qu'ils n'ont pas compris que c'est le présent qui nous définit.

Je sais aussi qu'une génération émerge d'une conscience territoriale. C'est la maturité des âges et des peuples. On comprend de mieux en mieux le sol qu'on foule et qui nous forme. On sait les ravages des surexploitations. On connaît les risques liés aux systèmes industriels. On soupçonne aussi, avec beaucoup de méfiance (mais encore trop peu), les risques de perdre nos territoires.

On est à une croisée de chemins. Faudrait cesser d'avoir peur.

Je sais aussi qu'on doit nourrir une surpopulation. Alors il existe, depuis peu, des « fermes » verticales de quinze étages (au centre-ville de Manhattan). Je salue ces percées. Ce sont aussi des nouvelles idées de territoire. Habitées de sens. Nécessaires. Pour nourrir les villes.

Encore faut-il voir cette urgence. Je regrette qu'ici, chez moi, trop souvent, on traîne la patte. Par manque de vision, oui, mais surtout parce que les gens de pouvoir ont peur du changement. Nature humaine.

Je trouve triste que l'on gère notre territoire au lieu de le vivre. Et de comprendre les possibles.

Plusieurs années plus tard, j'ai compris ce qui s'était passé au Nunavik : j'avais foulé un pays assumé, où l'humanité (et son inquiétante quête d'évolution) n'avait pas, ou peu, eu de prise. Tout ça pouvait exister, et avait existé, sans moi. Porté par des hommes et des femmes qui l'avaient simplement vécu. Une grande leçon d'humilité.

On ne peut plus revenir en arrière. Mais on pourrait avancer avec plus de sens. Les grands systèmes mondiaux vont continuer de nous définir par la masse. Il faut accuser réception de ce nouveau territoire. Mais il faudra aussi que ce système global comprenne et accepte la fierté du lieu qui nous fait vivre. Il nous revient de résister.

Je sais qu'on peut forcer la nature pour l'adapter au XXI<sup>e</sup> siècle. Et tout ça est OK. Mon puisatier a trouvé une veine d'eau plus grande et plus forte encore que celle du sourcier qu'il est. À 288 pieds.

Mais je sais aussi qu'on a besoin de gens qui rêvent de nous définir avec des idées. Des gens qui habitent véritablement le monde dans lequel on vit. Des hommes et des femmes qui comprennent le temps, les efforts, les sacrifices et la soif sans nom qu'il faut creuser.

Y'en a de plus en plus. La marche continue.

Je ne sais pas d'où vient l'eau qui coule sous moi. Mais je trouve ça beau. ◀

---

Diplômé en beaux-arts de l'Université Concordia, **Marc Séguin** est un artiste multidisciplinaire, à la fois peintre, romancier et cinéaste. Dès sa première exposition en 1996, il attire favorablement l'attention des critiques et des collectionneurs. Ses tableaux font partie des collections de plusieurs grands musées tels que le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée national des beaux-arts du Québec. Son œuvre comprend également quatre romans et un recueil de poèmes. Le premier long métrage de fiction qu'il a réalisé et écrit, *Stealing Alice*, est sorti en 2016. En 2017, il a réalisé le documentaire *La ferme et son État*, un portrait actuel des forces vives et des aberrations en agriculture au Québec.

# CULTURE-AGRICULTURE : LE PARI DU MÉTISSAGE POUR LE DÉVELOPPEMENT TERRITORIAL

► LAETITIA RASCLE BEAUMEL



Avec l'industrialisation à grande échelle des systèmes de production agricole, notre monde rural occidental a connu, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, une mutation profonde de son rapport au territoire. Traditionnellement multifonctionnel, puisque remplissant depuis toujours des fonctions alimentaires, sociales et culturelles diversifiées – on consultera, pour un retour aux sources frappant de simplicité, *Le théâtre d'agriculture et mesnage des champs* d'Olivier de Serres<sup>1</sup> –, l'espace agricole est ainsi devenu, en quelques décennies, une zone essentiellement économique, orientée vers l'efficacité et la production alimentaire intensive. Le développement de l'agriculture productiviste, modèle qui s'est imposé en France et au Québec depuis les années soixante-dix, a sans conteste bouleversé le fonctionnement traditionnel de l'agriculture, mais aussi celui du monde rural. Les limites de ce productivisme agricole sont cependant venues mettre à jour, dès le début des années quatre-vingt, les failles d'un modèle de développement articulé autour des logiques libérales et de la mondialisation des marchés. Nous mesurons aujourd'hui pleinement ces limites : avec un ensemble de crises sur les plans politique (complexité des financements, conflits de réglementation), géographique (accaparement des terres, urbanisation galopante), humain

(manque de relève, taux de suicide chez les agriculteurs), environnemental (baisse de la biodiversité) et éthique (pesticides, OGM)<sup>2</sup>, notre agriculture semble en effet avoir atteint un point de non-retour qui menace fortement, nous le constatons tous, l'équilibre des territoires physiques aux ressources limitées.

Parallèlement, et alors que l'agriculture cessait peu à peu d'être considérée comme un enjeu culturel, le secteur de la culture connaissait lui aussi, à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une crise sans précédent avec la montée en flèche de la globalisation et du consumérisme culturels, dynamiques orientées autour du divertissement et de l'uniformisation des valeurs. D'après le sociologue et philosophe Fernand Dumont (1968), c'est en effet avec la Seconde Guerre mondiale que s'est installée une soudaine incohérence du discours culturel et qu'a pris fin, dans un contexte de désorganisation puis de reconstruction, une certaine unanimité des valeurs dans des communautés jusqu'alors relativement homogènes. N'ayant plus de socle culturel stable, certains bassins sociétaux plus fragiles ont dû se raccrocher aux modèles culturels dominants<sup>3</sup>. Menozzi, rapportant les travaux de Dominique-Paule Decoster, rappelle ainsi que les phénomènes de globalisation culturelle, et notamment

l'« américanisation grandissante »<sup>4</sup>, sont venus mettre à mal des spécificités identitaires qui faisaient toute la richesse des territoires. Sur le plan agricole, d'ailleurs, la situation de crise s'est également manifestée par un écrasement des subtilités territoriales. La tendance à la surspécialisation des individus et le faible champ d'action des collectivités ont peu à peu rendu difficile, voire impossible, un développement local durable envisagé, à l'instar de ce que souligne Menozzi, comme « une démarche intersectorielle, systémique et globalisée qui permet l'utilisation de toutes les forces vives disponibles sur le territoire »<sup>5</sup>. Plusieurs essais et articles examinent en effet cette évolution de la place de la culture dans la société des pays industrialisés – comme le très fin *Quelle crise de la culture ?* de Joël Gaubert<sup>6</sup> ou encore le compte rendu de lecture *Diversité culturelle et mondialisation* de Danic Parenteau<sup>7</sup> –, contribuant à nous faire prendre conscience des mécanismes de dépolitisation de la culture et de dégradation de la diversité culturelle que nous subissons actuellement.

Deux « secteurs » bien distincts, donc, et deux crises qui prennent peu ou prou leur élan au même moment. Deux mondes aujourd'hui peu habitués à dialoguer, à interagir, à se comprendre, et dont la perte de diversité constitue pourtant la préoccupation commune. Coïncidence ? D'un côté, des agriculteurs à bout de souffle, esseulés, attaqués, endettés, maintenus à l'écart des cercles intellectuels et artistiques, écartelés entre la gourmandise insatiable du marché agroalimentaire et les exigences toujours plus pointues des autorités sanitaires ; de l'autre, des artistes retenus aux perfusions des organismes subventionnaires, trop souvent acculés à la fatalité de la « ligne dans le C.V. » pour assurer leur subsistance, parfois rejetés, moqués, muselés ou tout simplement exploités, dont tous les efforts sensibles et intellectuels ne trouvent finalement que peu de résonance pour la quantité d'énergie investie.

## DU TERRITOIRE AU LIEU

Et si c'était là, le nœud du problème, ce silence épais, cette incapacité à faire communiquer entre eux ceux qui nourrissent le corps et ceux qui nourrissent l'âme ? Et si cette discrimination même relevait du préjugé ? Et si cette « séparation des mondes » et ce manque de vision globale étaient finalement symptomatiques de notre conduite kamikaze, de notre entêtement à croire que tout va bien aller, que tout ira bien, toujours, que les vernis de sauteront pas, que nos corps, nos terres, nos eaux, nos cœurs, nos rêves, nos universités, tout cela tiendra bien encore un peu ?... Et si, et si nous n'étions pas encore *vraiment* ensemble ? Chacun tenu à son propre territoire – les agriculteurs en région, les artistes en ville, et le fleuve sera bien gardé –, il paraît en effet difficile de recréer « le lieu de l'Homme »<sup>8</sup>, ce jaillissement de la rencontre du monde réel avec la conscience humaine que le philosophe et sociologue Fernand Dumont nous invite à créer. Essentiel, ce mariage permettrait pourtant d'actualiser pleinement le territoire – et non plus dans sa seule dimension physique – puisque, selon les chercheurs Philippe Landel et Bernard Pecqueur, « le territoire va en effet être caractérisé par une double nature : matérielle et symbolique »<sup>9</sup>. Or, c'est précisément cette double nature que porte le lieu et qui semble se trouver au cœur de la dynamique agricole, avec d'un côté, pour ainsi dire, le pôle agricole plus porté sur la matière, la concrétude du matériau sol et les limites topographiques des lieux où il s'étend, et de l'autre le pôle culturel, davantage orienté vers le symbolisme, c'est-à-dire une certaine métaphorisation du réel qui, se faisant, peuple de signes un espace (croix, panneaux toponymiques) pour l'élever en *lieu*.

Au Canada, nous parlons souvent des « deux solitudes », en référence à cette hostilité sourde qui opposait – et oppose peut-être encore – monde anglophone et monde francophone. Il est en fait, du fond de cette solitude, question de territoire : géographique, bien sûr, mais aussi culturel, linguistique. Aujourd'hui, pourtant, il nous semble que le point de friction s'est déplacé : la solitude du monde agricole a tant à dire à celle du monde de la culture... Ce sont peut-être ces deux mondes-là qu'il nous faut alors réconcilier.

## L'AGRICULTUREL, POUR UNE NOUVELLE VISION DU TERRITOIRE

Malgré le pessimisme que l'évolution parallèle de l'agriculture et de la culture peut laisser en bouche, il semble pourtant possible de sortir de l'impasse dans laquelle nous nous trouvons collectivement.

**La « crise » qui a nourri notre monde actuel constitue en effet, pour beaucoup, l'occasion rêvée d'une possible transformation des milieux ruraux par ceux qui y vivent : de plus en plus d'initiatives, qualifiées d'« agricoles », entendent ainsi proposer « une alternative à la voie industrielle de l'agriculture [en] propos[ant] un équilibre entre l'exploitation du milieu naturel et le développement socioéconomique »<sup>10</sup>. Ce mouvement de rapprochement entre culture et agriculture, qui semble gagner du terrain, positionne ainsi le « consommateur-citoyen » et le « paysan-artiste » au cœur des décisions concernant l'aménagement et le développement du territoire rural.**

D'ailleurs, s'il ne figure pas encore dans les dictionnaires, le mot *agricultuel* se hisse peu à peu jusqu'à la conscience collective : la ferme montréalaise Cadet-Roussel organisait notamment, en juillet 2017, un concert-bénéfice pour la création imminente de la « première salle agricole du Québec » au Mont-Saint-Grégoire<sup>11</sup> ; un an plus tôt, en mai 2016, le colloque intitulé « Entre campagnes et villes, cultures cherchent cultures : vers la conception d'un espace destiné au partage des connaissances et des expériences agricoles » osait pour sa part la réunion d'agriculteurs, de chercheurs et d'artistes lors du 84<sup>e</sup> congrès de l'ACFAS (Association francophone pour le savoir) à l'Université du Québec à Montréal et bouleversait les pratiques mêmes de recherche en ébranlant le paradigme de la pensée en silo ; en France, plusieurs fermes ont également accolé le mot *agricultuel* à la description de leurs activités, par exemple la ferme Lou Kercoron à Forcalquier, dans les Alpes-de-Haute-Provence.

Comme nous pouvons le lire sur le site Internet des mArmites qui présente Lou Kercoron, cette ferme « cherche à associer des productions agricoles diversifiées à des activités d'accueil pédagogique et d'animation socioculturelle, le tout sur la même ferme. Il s'agit d'une structure agricole [...] à la fois productrice de denrées alimentaires de qualité [...] et servant de support à des activités pédagogiques (accueil de groupes, organisation de formations...) et socioculturelles (concerts, spectacles, théâtre...). Ce projet utilise la complémentarité des activités de la ferme pour valoriser les échanges locaux afin de participer et de s'intégrer pleinement à la vie économique et sociale locale »<sup>12</sup>.

Par des actions concertées, il serait possible de resserrer les liens entre culture, communauté et territoire pour nous inscrire enfin, collectivement et localement, dans une démarche de développement durable dont le Sommet de Rio a livré, depuis 25 ans déjà, les grands principes directeurs<sup>13</sup>. Ayant à cœur le développement durable, nous avons saisi l'agriculture comme une piste de recherche des plus innovatrices et avons souhaité l'explorer de manière non plus seulement scientifique, mais aussi émotionnelle, personnelle, sincère.

L'exemple de la ferme Lou Kercoron met bien en valeur la dimension intersectorielle de l'agriculture, mais aussi sa fonction pédagogique. En diversifiant ses modes de transmission (accueil, activités culturelles, production agricole), la ferme Lou Kercoron entend jouer un rôle éducationnel concret et participer à la préservation d'un patrimoine collectif : « Venez découvrir notre ferme collective : traite, démo de chien de troupeau, jeux de piste "potager", atelier sensoriel avec farine et grain, expo sur le gluten et le fromage, et crêpes pour le goûter<sup>14</sup> ! » pouvons-nous lire sur la Toile. De plus, en participant à la vitalité économique du territoire dans lequel elle s'inscrit – par une offre de produits et de services ainsi que par une contribution au tourisme –, la ferme agricole possède un impact très concret sur son territoire (création de valeur ajoutée, création d'emplois, bonification de l'attractivité touristique, etc.).

Au Québec, il est également possible de recenser un certain nombre d'initiatives qui, sans être toutes exactement agricoles, combinent intelligemment culture et contexte agricole ou rural : le sentier poétique de Saint-Venant-de-Paquette (Estrie) ; l'émulation éconoculturelle de tout un village par la mise en conte de Fred Pellerin à Saint-Élie-de-Caxton (Mauricie) ; Orange, l'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe, qui propose une manifestation artistique sur la présence de l'agroalimentaire dans la pratique artistique actuelle (Montérégie) ; l'événement Agro-culture de Fontainebleau (Estrie)... D'autres manifestations, comme le Festival en chanson de Petite-Vallée ou le festival Musique du bout du monde de Gaspé (Gaspésie), ne sont pas directement liées au monde agricole ou rural, mais contribuent néanmoins à faire vivre la culture loin des grands pôles urbains, constituant, en ce sens, des pistes intéressantes à ne pas négliger dans l'élaboration d'une définition du phénomène agricole.

## MUTUALISER LES CANAUX DE DISTRIBUTION : L'EXEMPLE DU PANIER BIOCULTUREL

Pour pouvoir observer grandeur nature les modalités et les apports des combinaisons culture-agriculture en milieu rural tout en menant une expérience scientifique significative, nous travaillons actuellement avec la coopérative La Mauve, un réseau de fermes biologiques. Cet organisme actif depuis 2002 est situé à Saint-Vallier, dans la municipalité régionale de comté de Bellechasse (Québec), et se démarque par sa volonté de lier consommateurs, producteurs et membres de soutien, ce que permet sa forme juridique particulière de coopérative d'économie sociale à but non lucratif. Regroupant une quarantaine de producteurs de la grande région de Québec, « ses membres ont placé le développement durable au centre de leurs préoccupations »<sup>15</sup>, ce qui rejoint l'un des enjeux fondamentaux de notre recherche. Cette structure nous offre la possibilité d'interagir avec une grande variété d'agriculteurs et de lieux agricoles : production maraîchère, élevage, herboristerie, transformation, ferme pédagogique, nombreux en effet sont les types d'activités que nous pouvons solliciter et qui donnent une belle représentativité des agriculteurs au sein du territoire.

Partenaire de notre recherche, la coopérative La Mauve s'est lancée avec nous dans un premier projet un peu fou... Nous avons le grand bonheur de monter un projet de panier bioculturel avec ce réseau de producteurs agricoles, dont le circuit de commercialisation des produits agricoles au centre-ville de Québec est bonifié depuis novembre 2018 par l'ajout d'une option « bioculturelle » auprès des adhérents. Cette option permet aux abonnés qui le souhaitent, moyennant le surcoût d'un dollar par jour, d'obtenir chaque mois dans le panier deux offres culturelles locales (œuvre d'art, billet de spectacle, produit artisanal, etc.). Ce premier projet ouvre, si le succès est au rendez-vous, de belles perspectives pour la distribution de productions artistiques réalisées par les agriculteurs eux-mêmes, objectif qui reste dans notre ligne de mire. Il permet également de valoriser le travail d'artistes, d'historiens, d'artisans et d'organismes culturels locaux en leur offrant une plateforme alternative originale de diffusion et de distribution de leurs travaux, d'où des débouchés intéressants en matière de développement durable<sup>16</sup>. D'autres projets, comme la mise en place des Journées agricoles, événement que nous avons cofondé avec la municipalité de Saint-Pierre-les-Becquets, nous ont quant à eux offert de premières incursions dans les milieux ruraux et nous ont en particulier permis de prendre le pouls du terrain, de comprendre la mécanique des partenariats et de mieux connaître les initiatives agricoles existantes, tout en préparant notre laboratoire de manière prudente.



Bref, l'agricultuel constitue pour nous un métissage des plus intéressants pour le développement des territoires. Nous trouvons que la vision qu'il porte est particulièrement adaptée aux problématiques du développement durable : comme ce dernier ne peut être envisagé que grâce à une vision que nous qualifierons d'« holistique », les partenariats divers et, *a fortiori*, l'implication personnelle des artistes et des agriculteurs – voire des élus et des chercheurs – autour d'un projet commun ne peuvent que favoriser une plus grande authenticité, une meilleure adéquation aux grands principes directeurs identifiés par l'ONU. C'est pourquoi nous devons absolument encourager ce genre d'initiatives, le phénomène agricole s'inscrivant tout à fait dans la logique d'une action à la fois précise (locale) et consciente (durable). L'agricultuel revient finalement aux sources, tout en actualisant les modalités relationnelles entre gens de ville et gens de campagne afin d'annihiler ces frontières si arbitraires et d'offrir un socle plus que solide à ce que nous nous devons absolument d'explorer en ces temps si incertains. Il importe de comprendre comment culture et agriculture peuvent, ensemble, contribuer à ce qu'il y a de plus essentiel pour l'homme : élever, cultiver, nourrir. ◀

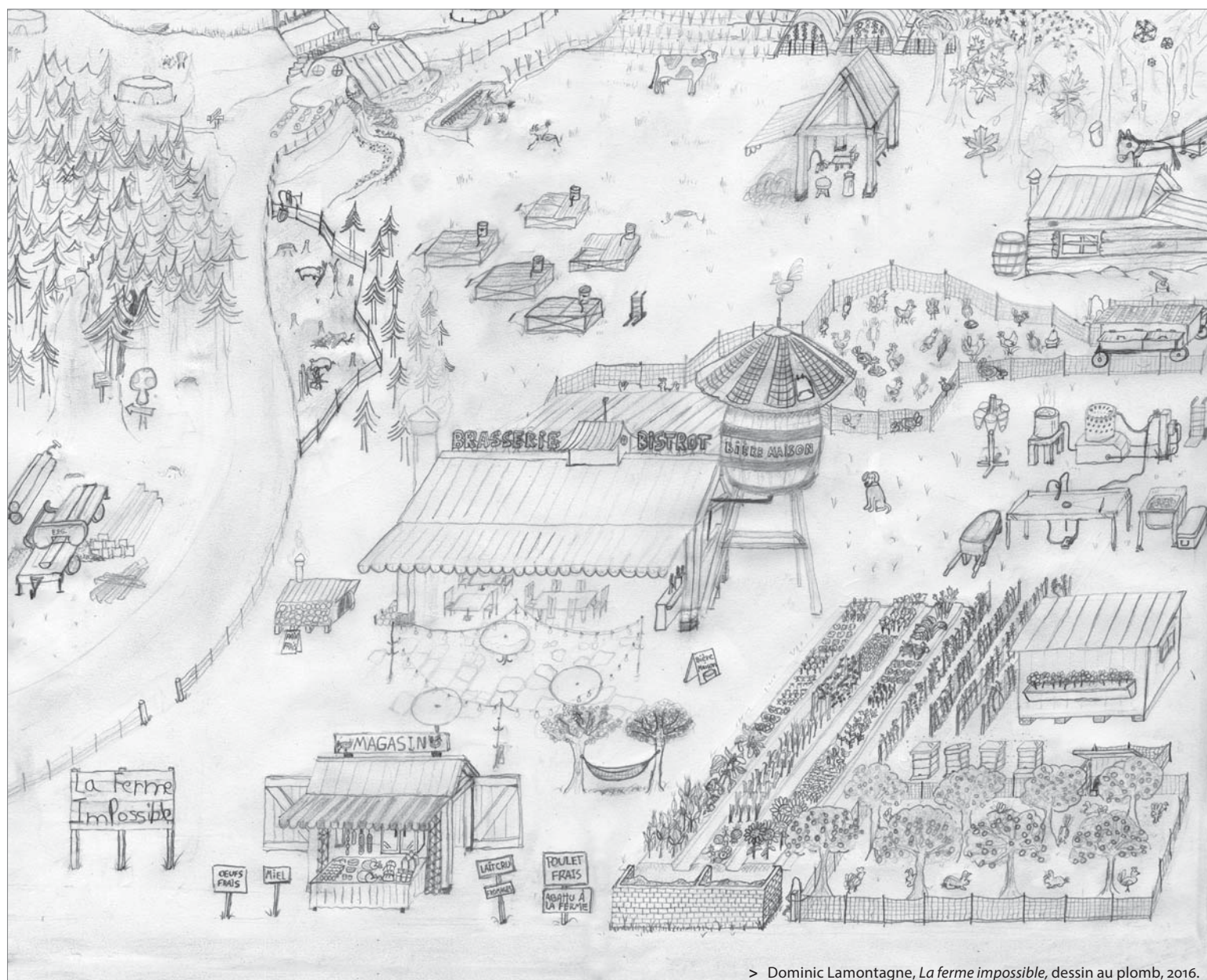


## Notes

- 1 Olivier de Serres, *Le théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1611), Dardelet, 22<sup>e</sup> éd., 2 vol., 1973, 537 et 506 p.
- 2 Cf. Michel Morisset, *L'agriculture familiale au Québec*, L'Harmattan, 1987, 202 p. ; Annie Royer, *Crise de régulation des agricultures française et québécoise et perte de multifonctionnalité de l'agriculture : analyse à partir d'une approche régulationniste*, mémoire (M.A., économie rurale), Université Laval, 2005, 115 p.
- 3 Cf. François Dumont, *Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire*, Hurtubise HMH, 1968, 233 p.
- 4 Marco Menozzi, *Approche théorique du développement local durable et regard critique sur 15 années d'activité du dispositif d'agences de développement local en Région wallonne*, mémoire (master, politique économique et sociale), Université de Mons, 2013, p. 29.
- 5 Ibid., p. 11.
- 6 Joël Gaubert, *Quelle crise de la culture ?*, Pleins feux, 2001, 57 p.
- 7 Danic Parenteau, « Diversité culturelle et mondialisation », *Politique et sociétés*, vol. 26, n° 1, 2007, p. 133-145.
- 8 Cf. F. Dumont, *op. cit.*
- 9 Pierre-Antoine Landel et Bernard Pecqueur, « La culture comme ressource territoriale spécifique », *Administration et politique : une pensée critique sans frontières. Dialogue avec et autour de Jean-Jacques Gleizal*, Centre d'études et de recherche sur le droit, l'histoire et l'administration publique, Presses Universitaires de Grenoble, 2009, p. 184.
- 10 Philippe Prévost, *Une terre à cultiver : pour un contrat agricole*, L'Harmattan, 2004, p. 10 et 224.
- 11 Ferme Cadet-Roussel, Concert bénéfice [en ligne], site consulté le 7 juin 2018, [www.fermecadetroussel.org/choses\\_et\\_autres/concert.php](http://www.fermecadetroussel.org/choses_et_autres/concert.php).
- 12 Les mArmites, « Les fermes », *Rencontres spectaculaires Art et Agri... Culture* [en ligne], juin 2015, site consulté le 8 juin 2018, [www.martmites.blogspot.com/p/a.html](http://www.martmites.blogspot.com/p/a.html).
- 13 Cf. Nations Unies, *Déclaration de Rio sur l'environnement et le développement* [en ligne], Sommet planète Terre, Rio de Janeiro, 3-14 juin 1992, site consulté le 7 juin 2018, [www.un.org/french/events/rio92/rio-fp.htm](http://www.un.org/french/events/rio92/rio-fp.htm).
- 14 Les mArmites, *op. cit.*
- 15 La Mauve, *La Mauve* [en ligne], site consulté le 7 juin 2018, [www.lamauve.com/la-mauve](http://www.lamauve.com/la-mauve).
- 16 Cf. id., *Paniers* [en ligne], site consulté le 18 octobre 2018, [www.lamauve.homedel.com/hdmi.aspx?page=Products&idCategoryTopo=-1](http://www.lamauve.homedel.com/hdmi.aspx?page=Products&idCategoryTopo=-1).

Formée en chant à l'Opéra national de Lyon, titulaire d'un brevet professionnel de responsable d'exploitation agricole adapté à la biodynamie et d'une maîtrise en études littéraires, **Laetitia Rasclé Beaumel** poursuit actuellement un doctorat sur mesure en littérature, musique et agriculture à l'Université Laval (Québec, Canada) tout en élevant ses trois enfants. Son parcours un peu chaotique l'a notamment menée à explorer l'herboristerie, l'accompagnement à la naissance, mais aussi la création tant littéraire que musicale. Lauréate du prix Piché de poésie de l'UQTR en 2017, elle publie en 2018 son second recueil, *Notre sang volatil*. Femme polymorphe, elle s'intéresse aux confluences, et notamment aux projets agricoles où culture et agriculture peuvent s'allier afin de contribuer à un développement local durable. Ses recherches sont financées par le FRQ-SC et le CRSH.





> Dominic Lamontagne, *La ferme impossible*, dessin au plomb, 2016.

## DE LA GRANDE BEAUTÉ DE LA PETITE ÉCHELLE

► DOMINIC LAMONTAGNE

*Les gens ne peuvent être eux-mêmes qu'au sein de petits groupes d'une taille convenable.*  
— Ernst Friedrich Schumacher, *Small Is Beautiful*.

Après avoir tenu un bistrot à Montréal, puis dirigé une entreprise spécialisée dans les repas gastronomiques en conserve, ma famille et moi nous sommes installés à Sainte-Lucie-des-Laurentides en 2008 pour y bâtir une petite ferme vivrière. Nous achevions ainsi une remontée logique de la chaîne alimentaire, étant passés de passionnés de cuisine à restaurateurs, puis de restaurateurs à transformateurs et distributeurs, pour finalement considérer devenir agriculteurs artisanaux.

Les excellents résultats de nos premières expériences fermières m'ont rapidement amené à rêver d'une ferme polyvalente, mise en valeur par un petit bistrot gastronomique, une brasserie de terroir, une conserverie artisanale et quelques activités éducatives connexes. Mais l'Union des producteurs agricoles (UPA)<sup>1</sup> et le ministère de l'Agriculture, des Pêcheries et de l'Alimentation du Québec (MAPAQ) ont eu tôt fait de jeter une douche froide sur mes élans

de grandeur, la première m'expliquant que la profession de producteur agricole avait été fermée au siècle dernier et le second, que la transformation alimentaire à la ferme ne pouvait se faire de manière artisanale.

Quelques recherches sommaires m'ont alors incité à passer de néophyte enthousiaste à sonneur d'alarme convaincu, incapable d'accepter qu'un art de faire et de vivre aussi précieux soit devenu la chasse gardée d'une poignée de roitelets et se soit transformé en opération productiviste industrielle tout aussi « minière » que l'exploitation des sables bitumineux de l'Ouest canadien. Armé d'une conférence multimédia coup de gueule intitulée « La ferme impossible », j'ai parcouru la province à la hâte pour partager mon indignation. À l'automne 2015, la conférence est devenue un essai du même titre<sup>2</sup>, dans lequel j'explique que la petite ferme est désormais utopique au Québec.

Soyons clairs : l'impossibilité ici ne tient qu'à un fil, celui de la loi québécoise en matière d'agriculture. L'exploitation artisanale de nos terroirs, la mise en valeur de leur unicité et la revitalisation de nos régions grâce à la petite ferme polyproductrice sont bel et bien réalisables, mais rendues pratiquement impossibles par les normes conçues pour l'exploitation industrielle du territoire et le laminage des terroirs.

Ce qui fait le propre de l'artisan, outre le petit volume de production, c'est qu'il voit de A à Z la confection de son produit, puis le vend à qui en voudra bien. Sa survie dépend de la qualité de son œuvre, de l'unicité de son offre, de la nature du terroir qu'il habite et de sa relation avec le milieu.

En deux mots, le terroir inspire l'artisan et l'artisan protège le terroir. Ils se mettent mutuellement en valeur. Pour l'industriel, un terroir est essentiellement une terre dont il exploite les ressources (c'est-à-dire sa matière organique) jusqu'à épuisement des stocks, comme c'est maintenant le cas un peu partout au Québec<sup>3</sup> et ailleurs sur la planète.

Mais à quoi donc ressemblerait cette ferme où l'artisan serait capable de donner vie et goût au terroir, de laisser sa nature s'exprimer ?

*Au cœur, le moteur qui carbure aux produits de la ferme, c'est une brasserie-bistrot-cuisine-café-boulangerie ! L'immense baril de bière maison qui trône au-dessus de la ferme, accoté sur le flanc droit de la bâtisse principale, est autant cuve de fermentation que cuve de stockage. Il est coiffé de panneaux solaires qui alimentent en électricité, du moins en partie, le cœur de la ferme.*

*C'est là qu'arrivent les carcasses de volailles, de cochons, de chèvres et de bouvillons, les œufs, le sirop d'érable, le miel, les fruits et légumes, le lait cru, les champignons sauvages et le houblon de la ferme. Comme j'ai l'habitude de le répéter, la rentabilité de l'artisan dépend de sa capacité à transformer ses produits bruts. C'est ainsi qu'il exprime son savoir-faire. Or, cette expression, qui ne devrait être limitée que par sa créativité, l'est généralement par des lois désadaptées de la réalité des petites fermes.*

*L'artisan qui produirait 1000 ou 2000 poulets par année, une fraction de la production commerciale moyenne qui tourne plutôt autour de 270 000 poulets par ferme, pourrait choisir, par exemple, d'offrir sur sa carte une mousse de foie de volaille au beurre et aux oignons de la ferme, une salade du jardin aux cœurs et gésiers confits (dans le gras de volaille), un consommé style tonkinois apprêté avec la tête, le cou, les os et surtout les pattes, puis il resterait encore deux belles cuisses et une poitrine entière. L'artisan pourrait alors en faire quatre ou cinq généreuses portions de coq au vin ou alors faire griller les cuisses sur le gril et tirer des poitrines quatre ou cinq salades César copieuses en les garnissant aussi d'un œuf de la ferme frit dans le gras de volaille, d'un morceau de bacon maison et de quelques croûtons de son pain au levain frotté à la fleur d'ail.*

*Bien entendu, tout cela pourrait aussi devenir plats à emporter ou même, dans certains cas, conserves gastronomiques telles que choucroute alsacienne toute garnie, boudin noir à l'ancienne, terrine aux gésiers confits, pigeon chasseur, pâté chinois de gibier (hachis Parmentier), soupe thaïlandaise, coq au vin ou encore smoked-meat de magret de canard...*

*Bref, tout ce que la ferme produirait, la cuisine le transformerait et, dans une large mesure, l'offrirait directement au menu de la salle à manger.*

*Non loin du cœur transformateur, les produits poussent un peu partout : tout près des cuisines, les fruits et légumes frais, fines herbes et fleurs comestibles grandissent dans un potager au bout*

*duquel, près de la route, une petite structure de brique abrite le compost qui sert à l'engraisser. Juste à côté, une remise permet au jardinier-maraîcher d'entreposer les outils qu'il utilise chaque jour.*

*À proximité des jardins, on trouve un petit verger, clôturé à l'aide d'un filet à volaille électrifié qui retient quelques douzaines de lapins et les protège des prédateurs. Remarquez le clapier, à droite des ruches, qui sert d'abri aux animaux. Les lapins s'occupent de tondre la pelouse entre les pommiers, se régaler des pommes tombées et engraisent le sol avec leur fumier. Ici, l'autocueillette ou la vente en gros n'est ni possible ni souhaitable : les pommes vont plutôt garnir des tartes, composer de délicieux confits de pommes et d'oignons, fermenter dans un petit alambic d'où coulera de quoi remplir quelques bonnes bouteilles de calvados fermier ou alors se faire presser toutes crues pour en faire du cidre servi en cocktail au bistrot. Les pommes de quelques pommiers peuvent aussi ne pas être cueillies du tout, restant à geler sur l'arbre jusqu'au cœur de l'hiver, avant la cryoconcentration des sucres. Elles vont ensuite à la presse pour nous permettre d'en extraire, éventuellement, un cidre de glace naturel pour le bistrot.*

*Derrière les jardins, un petit poste d'abattage mobile est installé sur la pelouse pour l'été. Quelques cônes de contention, une échau-deuse, une plumeuse, une table d'éviscération, de l'eau courante et un lavabo de refroidissement rempli de glace permettent l'abattage des volailles à la pièce. Lorsqu'il fait beau soleil et selon les besoins des cuisines, on y abat une ou deux douzaines de volailles à la fois, pas plus. Entre les séances d'abattage, qui n'ont lieu qu'une ou deux fois par semaine, la pluie, le vent et les rayons UV du soleil assèchent et aseptisent les lieux. Il n'y a pas façon plus salubre d'abattre : par petits lots, au soleil, en suivant de A à Z la transformation de l'oiseau qui, en moins d'une heure, passe d'animal au pâturage à carcasse dans les frigos de la brasserie. Soulignons enfin que l'abattage a lieu à la vue de tous, ce qui est à la fois éducatif et signe d'une transparence certaine, marque de commerce de celui qui n'a rien à cacher.*

*Derrière le poste d'abattage et le bâtiment principal, sur la droite, on trouve les pâturages qu'on voudra toujours plus grands et luxuriants, car ils nourrissent la volaille et les ruminants, été comme hiver (sous forme de foin dans ce dernier cas).*

*Des poules s'y promènent à l'intérieur d'un filet à volaille électrique mobile qu'on déplace tous les trois ou quatre jours pour s'assurer que ces dames ont toujours un pâturage frais à leur disposition, à la recherche d'insectes et d'herbes bonnes à manger. Leur poulailler mobile est muni de panneaux solaires qui servent à recharger les batteries de l'électrificateur de clôture que la structure roulante abrite. Tout cet appareillage peut être déplacé à la main en une quinzaine de minutes.*

*Un peu plus en retrait, toujours au pâturage, se déploient les fameux chicken tractors à la Joel Salatin<sup>4</sup>. L'idée est simple : des cages mobiles de 2,5 mètres sur 2,5 mètres abritent chacune trois douzaines de poulets âgés de 21 à 50 jours. Deux fois par jour, les cages sont déplacées pour recouvrir une nouvelle portion de pâturage pour les poulets. Elles sont munies de mangeoires et d'abreuvoirs suspendus, ce qui permet à une personne de déplacer 180 poulets, soit cinq cages, leurs abreuvoirs et leurs mangeoires, vers un nouvel espace propre, verdoyant et comestible en moins d'une quinzaine de minutes. Il est à souligner que les cages peuvent abriter différentes espèces de volailles et, en « récoltant » celles-ci à différents degrés de maturité, on peut fournir à la table champêtre autant de tendres coquelets que de poulets à rôtir bien dodus. Il est aussi à noter que le poulet de chair n'est élevé ici que quatre ou cinq mois par année, entre mai et septembre, laissant le temps au pâturage d'absorber le fumier de la volaille et aux fermières et fermiers de vaquer plus librement à leurs nombreuses autres occupations.*

Au fond, sur l'herbe, c'est le royaume de la reine mère : la vache à lait. Elle broute des herbes qu'on ne voudrait même pas chiquer, en extrait l'essentiel de sa pitance et produit un nectar précieux : un lait cru, vivant, entier et bien gras. Les cuisines de la ferme en tirent la crème fraîche, en font du fromage, du yogourt et des gâteries : gâteaux, crèmes brûlées, crèmes caramel, etc. Le lait frais, exprimé à la main des trayons de la vache (dit « cru » parce que non pasteurisé), est un tout autre aliment que ce liquide industriel qu'on aura extrait mécaniquement de la vache confinée à l'étable, puis amalgamé à d'autres, filtré, pasteurisé (c'est-à-dire cuit), homogénéisé, « encartonné » ou « ensaché » et enfin distribué en épicerie. La différence entre le lait frais et le lait d'épicerie est du même ordre que celle qui existe entre une belle salade fraîche et une belle salade qu'on aurait cuite, passée au robot culinaire, homogénéisée et emballée dans un attrayant carton ciré avec sur l'emballage, bien sûr, une photo de belle salade fraîche du jardin...

Bref, la vache est appelée à l'étable d'été (qui se trouve à deux pas d'elle dans le dessin) deux fois par jour pour être traitée et le soir pour dormir. Par beau temps, on peut aussi choisir de la traire là où elle est, armé d'un petit banc, de patience et d'un grand seau. Chaque traite donne au moins une dizaine de litres de lait ! Tout un trésor à portée de la main ! Pour que la vache continue à donner du lait année après année, il faut qu'elle mette bas, au printemps, un ou deux veaux qui pourront être engraisés jusqu'à l'automne, puis abattus pour leur viande. On laisse toutefois la vache se tarir à l'automne et on se passe de lait durant l'hiver. La vache se repose alors, tout autant que ceux qui devaient la traire deux fois par jour ! C'est ça, l'agriculture saisonnière : chaque chose en son temps. Et les fromages au lait cru qui ont mûri pendant l'été et l'automne, c'est le temps de les déguster à l'hiver, en se rappelant le doux parfum des luxuriants terroirs estivaux.

Juste à droite de l'étable, une érablière se déploie lentement. Sa trentaine d'entailles suffit déjà à la brasserie pour offrir régulièrement des délices au sirop d'érable, comme son nougat glacé, praliné au sucre d'érable. L'évaporation de l'eau d'érable et sa transformation en sirop ont lieu dans la petite cabane à sucre construite, comme tout le reste, sur la ferme, avec le bois de la forêt qui encercle le noyau principal.

Cette forêt (visible à gauche sur le dessin) qui s'étend sur une douzaine d'acres, surtout constituée de conifères, est source de multiples ressources, toutes aussi précieuses les unes que les autres : bois de chauffage (trembles, bouleaux, bois mort) pour la cabane à sucre, le four à pain et l'âtre de la brasserie ; bois de construction (cèdres, mélèzes, sapins, pins et épinettes) pour les bâtiments, les cages mobiles et les clôtures de la ferme ; champignons (pleurotes, chanterelles, bolets, lactaires, hydnes...), thé du Labrador, thé et petit thé des bois, framboises, mûres, bleuets et autres baies sauvages pour le kiosque de produits frais et les cuisines ; un peu de petit gibier (lièvres, perdrix et dindons sauvages) et quelques truites de ruisseau au printemps pour les propriétaires et leurs amis.

À l'orée du bois, de l'autre côté du chemin qui borde la forêt, quelques cochons s'affairent à dégarnir une portion de terre tout juste défrichée. Ils saluent au passage des voyageurs venus séjourner dans les yourtes et la géonef (earthship) construites autour de l'étang pour ajouter un petit revenu locatif aux opérations générales de la ferme (et permettre aux clients du bistrot de s'accrocher les pieds à la ferme un peu plus longtemps que prévu). Ces gîtes sont érigés autour d'un étang creusé là pour récolter l'eau de pluie et abreuver les cultures de riz sauvage et les serres qui poussent tranquillement (le long de la bordure supérieure de mon dessin). L'eau de l'étang coule aussi vers un grand bassin d'eau où viennent s'abreuver les ruminants et se rafraîchir les agriculteurs et les touristes.

Voilà qui fait sommairement le tour du propriétaire. Je n'ai pas parlé des ateliers de savoir-faire agricole qui ont lieu à la ferme les dimanches de juillet et d'août, des repas gastronomiques dix services organisés à l'automne (dont le menu est, évidemment, strictement bâti à partir des produits de la ferme et des bois) ni des stratégies d'hébergement hivernal des animaux qui servent à produire du compost et à enrichir le sol des serres alors que la ferme dort sous la neige, mais ce n'est que partie remise.

Le caractère utopique de mon image d'Épinal (naïve au niveau de la forme plutôt que du fond, me semble-t-il) est essentiellement attribuable à l'État et à ses lois. Or, ce n'est pas la suppression de ces lois que nous réclamons, mais leur modification pour qu'elles tiennent compte du statut particulier de l'artisan agricole et de l'importance des « arts de la terre ».

Si ce projet était possible, il exigerait des artisans un dévouement sans borne, une ténacité hors du commun, une intarissable soif d'apprendre, un respect inconditionnel pour l'écologie, un altruisme exemplaire, une inventivité hors pair, une santé de fer et une volonté d'acier.

Et c'est bien ce que nous avons à offrir aux terroirs québécois ; pour peu qu'on nous en donne le droit, nous en prendrons la responsabilité.

Pour explorer le croquis à votre guise, visitez enpleinegueule.com/francais/lafermeimpossible/croquis.html. ◀

#### Notes

- 1 L'UPA est une organisation syndicale professionnelle québécoise qui détient le monopole de représentation pour tous les agriculteurs québécois. Hormis son monopole, elle est comparable à la FNSEA en France.
- 2 Dominic Lamontagne, *La ferme impossible*, Écosociété, 2015, 128 p.
- 3 Cf. Valérie Borde, « Pauvres terres agricoles ! » [en ligne], *L'actualité*, 4 juillet 2018, [www.lactualite.com/societe/2018/07/04/pauvres-terres-agricoles](http://www.lactualite.com/societe/2018/07/04/pauvres-terres-agricoles).
- 4 Baptisé Souverain prêtre du pâturage par le *New York Times* en 2005\*, Joel Salatin s'inspire des formes, des matières, des propriétés, des processus et des fonctions du vivant (biomimétisme) pour développer des techniques d'élevage holistiques. Il habite et travaille avec sa famille dans la vallée de la Shenandoah, au pied du massif des Appalaches, sur sa ferme de 200 hectares baptisée Polyface Farm. Conférencier populaire, éditeur du *Stockman Grass Farmer*, Joel Salatin est l'auteur de onze livres, dont *Everything I Wan't to Do Is Illegal*, *Folks*, *This Ain't Normal* et *Pastured Poultry Profit*. Il a signé, en 2015, la préface de *La ferme impossible*, disponible dans sa version originale anglaise sur [enpleinegueule.com](http://enpleinegueule.com). \*[www.nytimes.com/2005/05/01/style/tmagazine/high-priest-of-the-pasture.html](http://www.nytimes.com/2005/05/01/style/tmagazine/high-priest-of-the-pasture.html)

Après avoir amorcé un baccalauréat avec spécialisation en arts visuels à l'Université d'Ottawa en 1994, **Dominic Lamontagne** délaisse le milieu universitaire pour fonder l'entreprise Günt multimedia à Montréal en 1998. En 2003, il fonde avec sa conjointe Gastronomie le Naked Lunch qui se spécialise d'abord dans la préparation de prêt-à-manger sous vide et les services de traiteur. Deux ans plus tard, l'entreprise ouvre à Verdun un « bistrot-épicerie fine » où la restauration traditionnelle côtoie le prêt-à-manger en conserve. En 2009, le bistrot ferme ses portes pour permettre à l'entreprise de se consacrer à plein temps à la fabrication de conserves gastronomiques qu'elle distribue alors dans plus d'une centaine d'épiceries québécoises. L'aventure Naked Lunch se termine en 2012 alors que Dominic Lamontagne et sa famille s'installent à Sainte-Lucie-des-Laurentides pour y bâtir une petite ferme vivrière à laquelle ils rêvent d'annexer une table champêtre. Le projet s'avère impossible, ce qui mène à la rédaction de *La ferme impossible*, un essai publié chez Écosociété à l'automne 2015. Depuis, le couple milite en faveur de la légalisation de l'agriculture artisanale par le biais de ses sites [enpleinegueule.com](http://enpleinegueule.com) et [agricultureartisanale.org](http://agricultureartisanale.org).



> L'Espace Armand-Vaillancourt et l'artiste qui l'inspire.  
Photo: Joanne Beaulieu.

## SEMER POUR LA VIE

► ARMAND VAILLANCOURT

Je suis né le 3 septembre 1929 à Black Lake, ville minière. Allez voir aujourd'hui : on dirait qu'il y est tombé une bombe nucléaire. Tout est dévasté. La ferme sur laquelle j'ai grandi à partir de trois ans a été achetée par mes parents en 1932. Aujourd'hui, je constate les dégâts : les abeilles empoisonnées, les sols contaminés par les cultures intensives, les OGM et les pesticides de Monsanto-Bayer. Il y a péril en la demeure. Il faut réparer tout cela, rayer maintenant Monsanto et tous les autres pourris qui vont avec. Avec l'Espace Armand-Vaillancourt (EAV), l'idée est de reconstruire le tout. Sur le plan culturel, il y a un centre à Plessisville nommé Maison créative et rurale Armand-Vaillancourt depuis déjà deux ans. Il rejoint toutes les municipalités de la région des Appalaches, de la MRC de l'Érablière, des Cantons-de-l'Est, bref beaucoup de municipalités qui se trouvent sur différents territoires.

Sur la terre, il y a beaucoup à faire...  
 Travailler au nettoyage de la forêt.  
 Faire de nouvelles plantations.  
 Préparer de nouveaux paysages.  
 Créer un bassin d'eau pour sécuriser les environnements.  
 Créer un grand bassin pour une pompe à eau en cas de feu.  
 Protéger les territoires humides.  
 Semer les grands champs : le terrain est d'un kilomètre de long par un demi de large.  
 Reconstruire, réparer les bâtiments qui ont de l'âge.  
 Construire un immense édifice multifonctionnel.  
 Placer à certains endroits sur ce grand territoire mes sculptures érigées en permanence.  
 Donner vie aux arbres tombés un peu partout dans le bois, surtout ces grands cèdres tombés, découvrant toutes leurs racines magnifiques.  
 Les sortir de la forêt par hélicoptère et les présenter comme une résurrection, leur donner une seconde vie.  
 Monter sur la ferme une grande exposition.  
 Semer pour la vie, à donner en exemple, et non se vouer à la grande récolte (la monoculture nous amène de plus en plus vers notre propre destruction en tant qu'être humain).  
 De façon générale, d'ailleurs, chacun doit diminuer, drastiquement, sa consommation, ses besoins inutiles, ses appétits féroces, ses élans sans borne pour en avoir plus en argent ou autrement.  
 Il faut servir d'exemple individuellement, mais surtout voir à avancer tous ensemble collectivement.  
 Agir localement pour avancer universellement.  
 Chaque geste compte. Le transmettre à d'autres, à d'autres et à d'autres, et recevoir des conseils appropriés qui nous aideront à comprendre davantage la place qui nous est chacun assignée.  
 Éduquer, oui, mais pas n'importe quelle éducation. Nous ne voulons pas être efficaces dans un seul domaine – disons celui de l'industrie : pratique, oui –, mais nous désirons surtout apprendre à apprendre que nous ne sommes pas juste un outil pour l'industrie.  
 Il faut étudier les grands penseurs, apprendre des femmes sur le plan universel ce qu'elles ont à nous transmettre aujourd'hui : leur philosophie du passé mais aussi et particulièrement ce qu'elles ont à nous donner pour l'avenir.  
 L'homme a fait la preuve qu'il a failli à la tâche. La femme, dans toute sa grandeur, sa délicatesse, sa fatigue, sa sensibilité, doit en quelque sorte prendre la relève sans vouloir écraser l'homme, mais pour, ensemble, repenser la vie. Il nous reste encore un peu de temps...  
 Ce que nous faisons subir à la planète, et surtout aux êtres qui l'habitent, est immense.  
 Ce qui est fait est fait. Nous pouvons changer de cap et réparer certains faits dans la mesure du possible.  
 En ce moment, le budget militaire à l'échelle mondiale correspond à presque 50 % de toutes nos ressources financières.  
 Comment espérer un changement drastique ?  
 C'est là tout le problème. C'est là tout le défi à surmonter.

Bonne chance !  
 Paix sur terre aux femmes et aux hommes de bonne volonté !

## ESPACE ARMAND-VAILLANCOURT

Dans la campagne du Cœur-du-Québec, à Plessisville, Vaillancourt entrepose, depuis plus de 20 ans, un nombre incalculable d'objets, notamment des centaines d'œuvres produites par les enfants qu'il a côtoyés durant plusieurs décennies, qui sont pour lui une source d'inspiration. Fils de la ferme, c'est dans cette ferme, louée, qu'il se retire pour se ressourcer et créer.

La ferme est mise en vente en 2016 et Armand Vaillancourt ne peut se résoudre à en être évincé. On n'évincé d'ailleurs pas un tel homme de la terre. La Fondation Armand-Vaillancourt, jusqu'à aujourd'hui essentiellement financée par lui, en a donc fait l'acquisition grâce à l'appui de la Caisse d'économie solidaire Desjardins, partenaire majeur dans ce projet.

L'occasion nous a été donnée de prendre, de nouveau, collectivement, la mesure de notre histoire pour nous ouvrir à l'avenir durable, à la culture qu'éclairent l'héritage et les enseignements d'Armand Vaillancourt.

> Armand Vaillancourt créant les œuvres pour la campagne de financement Un Coup de Main pour l'EAV. Photo: Émilie Delorme.



## LE PROJET

L'Espace Armand-Vaillancourt, c'est la culture au carré : le mariage, la combinaison de l'agriculture et de l'art engagé. Armand Vaillancourt, c'est depuis toujours la culture dans tous ses sens : celle qui englobe les connaissances communiquées par les diverses formes d'art, en lien avec des engagements sociaux, et celle qui englobe l'agriculture durable, respectueuse des êtres vivants.

Avec l'Espace Armand-Vaillancourt, nous voulons créer un lieu où vivront en symbiose ces cultures pour n'en faire qu'une seule ; un lieu qui rendra un témoignage permanent à l'homme et à son œuvre, qui remettra en question les idées reçues. La Fondation Armand-Vaillancourt a donc choisi d'acheter cette ferme pour en faire un espace tourné vers la mémoire, la critique, la conservation durable et le partage des connaissances.

### LIEU DE MÉMOIRE ET DE CULTURE

Nous nommons ce lieu pour nous assurer que la contribution inspirée de cet homme passionné continue de nous accompagner dans notre parcours collectif comme outil de culture à la fois de l'esprit et de la terre. Des contributions de l'Espace Armand-Vaillancourt naîtront d'autres lieux.

### LIEU DE CONSERVATION

Il s'agit d'abord de sauvegarder et de mettre en valeur un patrimoine culturel important, qui comporte non seulement des œuvres de l'artiste, mais aussi des centaines d'autres créées avec lui et les enfants dans les écoles : *L'enfance de l'art*.

Il faut également restaurer la terre agricole en créant un lieu d'expérimentation de la transition écologique, biologique et raisonnée.

Le boisé doit aussi être exploité et valorisé à partir d'une vision artistique.

### LIEU DE DIFFUSION ET DE PARTAGE

En cohérence avec son parcours, ce lieu permettra de même à l'artiste, à l'humaniste et à l'être engagé de poursuivre son dialogue avec la communauté.

Déjà, le projet s'étend sur le territoire de la MRC de l'Érable qui a inauguré en 2017 la Maison créative et rurale Armand-Vaillancourt, un centre culturel aménagé dans le parc de Plessisville, tout près de la passerelle Armand-Vaillancourt qui enjambe la rivière Bourbon.

Concrètement, l'Espace Armand-Vaillancourt sera un espace vivant d'idées et de créations artistiques. Il sera de plus un lieu d'expérimentation pour la culture agricole et la culture artistique.

Habituellement, de tels projets ne sont entrepris que lorsque l'artiste n'est plus. Dans notre cas, nous avons le privilège d'être accompagnés par l'artiste concerné, une véritable force vive et libre. Toujours très fort du haut de ses 89 ans, il est prêt et disponible à donner de son temps pour réaliser et concrétiser ce projet.

Une équipe aux expertises multiples, qui sera appelée à s'agrandir avec l'Espace Armand-Vaillancourt, est déjà rassemblée autour de la Fondation. Cette équipe prêterait main-forte afin de concevoir et de développer le projet en lien étroit avec l'artiste et ceux qui viendront se joindre à cette expérience de double culture.

Cet espace ne sera ni ne pourra être désincarné de la terre dont Armand Vaillancourt, l'artiste engagé, est issu. ◀

Une campagne de financement, « Un coup de main pour l'Espace Armand-Vaillancourt », est présentement en cours. La [fondationav.org](http://fondationav.org) et le compte Facebook de la Fondation Armand-Vaillancourt donnent de plus amples détails à ce sujet.

**Armand Vaillancourt** se distingue par l'originalité de ses créations artistiques et de ses innovations techniques. Son art est indissociable de son engagement social et politique. Sculpteur, artiste peintre, performeur, humaniste, homme de passion et de liberté, il a su marquer les esprits par ses implications sociales, sa sensibilité, sa générosité et son engagement pour les droits humains. Dès sa première création publique, *L'arbre de la rue Durocher* à Montréal de 1953 à 1955, il a fait éclater les normes de la sculpture et des arts de son époque. On lui doit une cinquantaine d'œuvres monumentales et audacieuses que l'on retrouve aux quatre coins de l'Amérique. Sa contribution aux arts et à la sculpture contemporaine s'avère considérable. Pourtant, encore aujourd'hui, l'artiste demeure animé par une soif insatiable de création, tout en demeurant conscient que « tout au long de sa carrière, l'honnêteté et l'intégrité d'un artiste comporte un prix ». Armand Vaillancourt a été lauréat du prix Paul-Émile-Borduas en 1993 et nommé Chevalier de l'ordre national du Québec en 2004.



> *L'enfance de l'Art*, quelques œuvres d'enfants produites avec Armand Vaillancourt dans les écoles. Photo: Joanne Beaulieu



> Village d'Irazein, commune de Bonac-Irazein.

# LE RELAIS MONTAGNARD UN AGENCEMENT COLLECTIF HYBRIDE

► SYLVAIN PICARD

Les territoires ruraux peuvent se construire et se vivre comme lieux de lutte, laboratoires d'expérimentations sociale, politique et économique. En ce sens, ils sont aujourd'hui des fabriques d'imaginaire, des lieux d'énonciation des possibles, de bricolage, à l'image du Relais Montagnard qui revêt tantôt son habit de scène artistique, tantôt celui d'université, en plus d'être un bar, un restaurant et un gîte d'étape. Il nous semble que ces processus nécessitent une coproduction conjointe de savoirs et de pratiques (Picard, 2016), ouvrant la voie à une (des) épistémologie(s) indisciplinée(s) (Suchet, 2016), contribuant à faire comprendre et à expliquer ces phénomènes transversaux. Peut-être que cette expérience, parmi tant d'autres, dessine un agir local, un agir territorial qui ouvre la voie à un renouvellement des manières de vivre, de travailler, de mêler des activités, pour avoir paradoxalement un point de vue global sur nos pratiques. Si en théorie il peut paraître souhaitable de développer ce type d'activités imbriquées, dans les faits celles-ci reposent encore sur un engagement militant chronophage qui, donc, nécessite des ressources exogènes – ce qui pose la question de l'interaction du local avec d'autres échelles. Enfin, il est possible de questionner la performativité, le poids de ces expériences dans une perspective plus large de transformation sociale.

L'expérience présentée ici s'appuie sur quatre années de vie, de travail et de recherche impliqués dans une association qui gère une auberge (bar, restaurant, hébergement) dans la vallée du Biros, une petite vallée des Pyrénées ariégeoises. L'association L'Autruche émane d'un collectif informel composé d'étudiants de Montpellier en fin de cursus universitaire. En mai 2014, une partie de ce collectif décide de reprendre la gérance de l'auberge du Relais Montagnard qui appartient à la commune de Bonac-Irazein.

L'association L'Autruche qui gère ses activités de manière collective s'ancre dans des réseaux historiques et (dé)territorialisés ; elle active, réticule, tricote à l'intérieur de ceux-ci des liens entre des secteurs d'activités aussi divers que le tourisme, la recherche, l'alimentation, l'agriculture, la culture, l'écologie, la fête, l'économie et la politique.

Avant d'essayer de décrire le travail mené par les membres de ce collectif, il nous est nécessaire de situer la vallée du Biros, son histoire puis celle du collectif et de l'engagement à long terme de ses membres dans leur période étudiante.

## LE BIROS

La vallée du Biros est frontalière avec le Val d'Aran espagnol et la Haute-Garonne. C'est une petite vallée de moyennes et hautes montagnes qui a 17 kilomètres de long. Son altitude se situe entre 700 et 2880 mètres. Aujourd'hui, c'est une vallée « cul-de-sac », car les cols des fonds qui la composent ne sont pas carrossables. Mais, pendant longtemps, ceux-ci ont été empruntés à pied et à l'aide d'animaux de bât à des fins commerciales avec l'Espagne et les vallées de Haute-Garonne frontalières, notamment pour le vin, le sel et les ardoises utilisées pour les toitures.

À son âge d'or, fin XIX<sup>e</sup>, début XX<sup>e</sup> siècle, elle comptait 4000 habitants, plusieurs mines (cuivre, zinc, plomb) et carrières de marbre, un système agropastoral fort, des infrastructures hydroélectriques à la pointe. Elle était desservie par une ligne de tramway de 30 kilomètres et faisait partie des premières vallées de montagnes à avoir l'électricité domestique (Burguière et Roques, 1981).

Cette vallée est aujourd'hui en situation de forte déprise tant agricole qu'industrielle. Il y a eu d'abord les deux guerres mondiales, les fermetures successives des mines (la dernière en 1967), le développement des services publics et des emplois urbains, mais surtout la perspective d'emplois mieux rémunérés et moins pénibles que ceux proposés dans la vallée d'après-guerres. Les grands chantiers infrastructurels étant terminés à la fin des années cinquante, la demande en main-d'œuvre a drastiquement été réduite. Malgré Mai 68 et le « retour à la terre » des années soixante-dix, malgré les vagues successives d'arrivées jusqu'en 2010, la vallée compte actuellement quelque 400 habitants.

Elle est traversée de nombreux sentiers : le GR10 d'abord, fameux chemin qui traverse les Pyrénées d'est en ouest, côté français ; les anciens chemins reliant les villages ; les « sentiers de mules » ; les vieux passages commerciaux, utilisés aussi par les migrants réfugiés en période de troubles ; les sentiers patrimoniaux menant aux anciennes mines, carrières et autres grottes.

Un mot sur le caractère « sauvage » de cette vallée complètement enforestée. Il ne faut pas s'y tromper : dans les Pyrénées, et globalement en Europe, l'homme a posé sa patte partout avec ses activités et a façonné les paysages, les territoires et les terroirs. Il est estimé que l'homme et son système agropastoral se sont installés progressivement depuis 5000 ans dans les Pyrénées. Tous les « étages » ont été utilisés : en bas, les villages ainsi que les cultures maraîchères et céréalières ; au milieu, les prés de fauche entourés de haies en bocage ; en haut, les prairies d'estive. Si nous regardons les cartes postales des années cinquante représentant la vallée, nous constatons qu'il n'y a quasiment pas de forêt : seule une mince hêtraie sépare les estives de l'étage inférieur. Ce qui apparaît sauvage n'est donc que le fruit de l'exode du siècle dernier, et les forêts n'ont tout au plus qu'une petite centaine d'années.

## LE COLLECTIF DES MUTINS

Le collectif des Mutins est fondé à l'été 2013. La plupart de ses membres sont des étudiants en fin de cursus. Ils se sont rencontrés dans des associations étudiantes militant en faveur d'une écologie politique, sociale et économique, prenant à contre-pied les logiques de développement durable et de récupération des enjeux écologiques par les partis traditionnels et les entreprises privées. Les associations en question, présentes dans beaucoup de grandes villes universitaires en France, se sont créées parfois sans concertation, parfois par essaimage. Elles se sont fédérées au niveau national dans le GRAPPE (Groupement d'associations porteuses de projets en environnement). Elles portent depuis plusieurs types d'activités et de projets : festivals culturels et engagés, pratiques de formation et d'autoformation en éducation populaire, en dynamiques et micropolitiques de groupe (Vercauteren, Müller et Crabbé, 2011), en agriculture, en alimentation, en usage et création de médias (revue, brochures, radio...), projets d'AMAP (Association pour le maintien de l'agriculture paysanne) et d'épicerie dans les universités...

Le collectif des Mutins se crée à Montpellier avec la volonté de poursuivre ce type d'activités en dehors de la sphère étudiante et avec l'objectif de pouvoir en vivre. Plusieurs structures associatives voient le jour entre 2013 et 2015 pour porter les différents projets

et les isoler administrativement et économiquement, si jamais l'un d'eux ne fonctionnait pas :

- En 2013, création d'une association de cuisine itinérante et de logistique festivalière avec l'acquisition d'un chapiteau de cirque : la Caravan'Olla ;
- En mai 2014, création d'une association qui gère le Relais Montagnard : L'Autruche ;
- En novembre 2015, création d'une association qui développe des projets de recherche en sciences sociales et environnementales, couplés à des pratiques artistiques d'enseignement et d'éducation populaire : Dissonances.

Certains développements de ce collectif sont planifiés, d'autres sont le résultat de circonstances favorables. C'est le cas de la reprise en gérance du Relais Montagnard – un couple d'amis du réseau étudiant était déjà installé dans la vallée. Les Mutins ont des valeurs d'autogestion, d'autonomie, d'horizontalité, d'égalité, à l'image de l'organisation du travail la première année au Relais Montagnard : une non-spécialisation des tâches de manière radicale pour éviter un accaparement du pouvoir par la compétence, pour favoriser l'interconnaissance des postes de travail et leur pénibilité ainsi que pour tenter de mettre en œuvre concrètement des principes politiques généraux et abstraits (Picard, 2015).

## L'EXPÉRIENCE DU RELAIS MONTAGNARD ET AU-DELÀ

L'investissement et l'installation de groupes communautaires dans les zones rurales ne sont pas un phénomène nouveau à l'image de certains mouvements associationnistes du XIX<sup>e</sup> siècle (Ferraton, 2007), de communautés anarchistes du XX<sup>e</sup> siècle (Steiner, 2016) ou des communautés des années soixante-dix (Poignant, 2015). Ce qui peut potentiellement être considéré comme nouveau dans l'installation de L'Autruche au Relais Montagnard, c'est la volonté de ne pas construire un ailleurs, isolé et autarcique, mais bien de construire depuis et avec l'existant. Le collectif est à la fois en contact avec les institutions locales, le territoire et le terroir, mais il a aussi gardé un lien fort avec les réseaux « historiques » inhérents, en plus des modes de pensée (politique) et d'agir (militant) qu'il avait.

## LES PRODUITS PROPOSÉS

Conformément aux valeurs portées par le collectif et ses membres, les produits proposés sont autant que possible locaux ou biologiques. Pour ce qui est des produits exotiques (sucre de canne, chocolat, café...), ils sont issus de réseaux du commerce équitable connus et éprouvés par l'une des membres du collectif en stage de fin d'études en agronomie.

La réflexion portée sur le lien entre agriculture et alimentation soutenable tant économiquement qu'écologiquement amène le collectif à proposer moins de repas carnés au restaurant et, lorsqu'ils le sont, dans des quantités moindres. Dans une vallée montagnaise, un terroir où la production de viande ovine et bovine est très largement majoritaire, c'est un paradoxe quant à la prise en compte de l'économie agricole locale. Non directement en réponse à ce paradoxe mais dans le cadre de la poursuite d'une réflexion plus générale, tous les vendredis soirs depuis juin 2017, le Relais propose au restaurant un burger nommé le Mc Isard – dont les affiches de promotion représentent le Che sur fond vert, avec le détournement du logo d'une grande chaîne de *fast-food* et le slogan « Mc Isard, osez la dissidence ! » ou « Mc Isard, prenez la Montagne ! », au moins au second degré, évidemment ! Ce burger est composé de pain de type buns, produit dans la vallée par un fournil à l'ancienne, de viande de brebis de réforme hachée – achetée directement aux éleveurs, représentant la tradition pastorale –, assaisonnée par nous-mêmes, de *pickles* de courgettes transformés

au Relais, de crudités de saison produites localement, le tout servi avec des frites maison locales et une sauce préparée par nos soins. Au-delà du second degré et de la mise en abyme de différents symboles – notamment le maquisard, l'isard (sorte de chamois pyrénéens, symbole du massif) et l'association du symbole révolutionnaire avec une grande enseigne capitaliste –, c'est un révélateur de la multiplicité des valeurs et des tensions culturelles, écologiques, économiques et politiques qui traversent l'auberge, tant à l'interne qu'avec les usagers, le réseau de producteurs...

Cette gamme de produits locaux, biologiques, et de repas peu riches en protéines animales a attiré l'intérêt des parents d'élèves de l'école de la vallée en leur donnant l'idée de développer un projet de cantine scolaire avec le Relais. De plus, en période scolaire, la cuisine du Relais n'est pas utilisée, ce qui représente une sous-utilisation des moyens de production.

Après deux années de batailles politiques menées par les parents d'élèves, plusieurs membres du Relais et quelques conseillers municipaux *contre* les maires des communes du Biros – qui n'accordaient aucune confiance au projet –, le Relais prépare et livre désormais les repas pour la cantine scolaire de la dernière école de la vallée. Les parents souhaitent que leurs enfants aient accès à des repas de qualité, et ce désir correspond également à un sous-emploi des moyens de production puisque le Relais est fermé le midi en semaine pendant la période scolaire. Le montage et la médiation du projet ont été accompagnés par le CIVAM bio d'Ariège (Centres d'initiatives pour valoriser l'agriculture et le milieu rural), un groupement d'agriculteurs dont la mission est de promouvoir et de valoriser toutes initiatives en lien avec l'agriculture biologique, de même que par les services d'hygiène de la préfecture.

C'est ainsi la dimension politique de l'expérience qui se fait jour et la capacité de mobiliser les réseaux de professionnels (producteurs, parents d'élèves, élus, administration centrale...). En effet, cette expérience tente de mettre en pratique une pensée des communs (Ostrom et Baechler, 2010 ; Rifkin, Chemla et Chemla, 2014 ; Coriat et Bauwens, 2015) et du commun (Negri et Hardt, 2012 ; Dardot et Laval, 2014) qui tend vers la réappropriation d'usages, de ressources ou de moyens de production par les personnes concernées et vers la soustraction de leur gestion, voire leur opposition (Nicolas-Le Strat, 2016) aux logiques privée, issue du marché, et publique, issue de l'État. Un premier paradoxe se rencontre ici, car, comme nous l'avons vu dans les premiers développements, c'est bien depuis une présence dans un marché et en lien avec des institutions publiques que tente de se construire la critique. Le même constat peut être fait avec la pensée de l'autonomie (Cervera-Marzal et Fabri, 2015) dont le concept apparaît de moins en moins praticable tant les situations de dépendance et d'interdépen-

dance se multiplient dans tous les domaines (économique, politique, social, écologique...) et à toutes les échelles (individuelle, collective ; locale, nationale, globale). Ainsi, le collectif fait à la fois figure d'opposition et de contestation pour les autorités locales, tout en étant un facteur de développement pour la vallée.

## UNE ÉCONOMIE FRAGILE ET PLURIELLE

L'auberge du Relais Montagnard comprend avant tout trois activités : un bar, un restaurant et un gîte d'étape pour les randonneurs. Ce que le collectif a apporté, outre la gestion associative sortant de l'ordinaire, c'est un lieu de services à prix libre (machines à laver et douches, accès internet, imprimante, numériseur), une petite épicerie d'appoint et un espace de diffusion culturelle et artistique (concerts, spectacles, ateliers d'information, d'échange de savoir et de savoir-faire, conférences...).

Un des objectifs est de faire de ce lieu un endroit accessible aux bourses modestes tout en étant viable économiquement. La pérennité du modèle construit par le collectif composé en majorité de personnes *précaires* – situation où s'exercent à la fois un certain nombre de rapports de domination et une ouverture à une grande créativité (Cingolani, 2014) – peut être questionnée, même si le collectif semble tendre vers la stabilité. La première année, l'association fonctionnait avec quatre, cinq ou six bénévoles, contre trois employés à l'année et cinq à temps plein pour les deux mois d'été de l'année 2018. Il n'en demeure pas moins qu'une dizaine de bénévoles restent en appui.

L'économie du Relais Montagnard s'est développée avant tout sur la fréquentation accrue lors des soirs de spectacle, et donc sur la capacité du collectif à attirer des artistes de qualité. En fait, en proposant des produits de haute qualité à des prix raisonnables, voire bas, les marges sont réduites. Il faut par conséquent qu'il y ait une plus grande fréquentation afin d'éviter les pertes. Dans cette perspective, beaucoup de concerts, de spectacles et d'ateliers sont organisés (entre 40 et 50 par an). Tous sont à prix libre pour le public.

Les artistes venaient au départ du réseau que nous avons constitué à Montpellier et aux alentours, en soutien au lancement de notre activité. Nous avons également approché le réseau local des artistes qui se produisent dans la région. Aujourd'hui, après plus de quatre années, le mot s'est répandu : le Relais est identifié comme une scène culturelle et artistique. Beaucoup d'artistes nous sollicitent d'ailleurs pour venir se produire chez nous. En plus de faire venir un public plus conséquent, les besoins en main-d'œuvre (bar, cuisine, service) augmentent ces soirs-là et nous permettent d'« enrôler » des bénévoles supplémentaires pour l'activité. C'est en effet toujours plus sympathique d'y entrer lors de moments festifs, de faire partie d'une équipe large et d'avoir un *challenge* dans le fait d'accueillir plusieurs personnes.



> Le Relais Montagnard, village de Bonac.



> Inauguration de la cantine scolaire village de Sentein. Photo : Luka Serdic.

L'idée n'est pas uniquement de développer une économie basée sur la diffusion artistique et culturelle, mais aussi de s'appuyer sur l'ensemble des atouts du territoire (production alimentaire, beauté des paysages, histoire industrielle, pastorale...) et du collectif (développement des dynamiques collectives, lien entre « acteurs »...) pour construire une économie – et une politique territoriale – singulière.

Pour illustrer la capacité du collectif à faire des liens, mentionnons que la rencontre, par le biais du Relais, avec un réseau d'artistes et de techniciens, de production et de diffusion, a donné lieu à la coorganisation en sept structures d'un festival annuel de musique et de cabaret-théâtre, dont le Relais Montagnard et notre association d'événementiel, la Caravan'Olla, font partie. Par ailleurs, dans les divers développements en ramification qui s'appuient sur la dynamique du Relais, tout un travail de recensement et de communication autour de chemins et de sentiers de randonnée est effectué en lien avec l'office de tourisme, les gîtes d'étape alentour et les connaisseurs de la montagne. Nous développons des cartes et topoguides tant pour des itinéraires de découverte et d'initiation à la randonnée en montagne que pour des boucles plus sportives destinées aux randonneurs expérimentés.

## LES COOPÉRATIONS ENTRE LES ASSOCIATIONS DU COLLECTIF ET AU-DELÀ

Toutes ces activités s'appuient et s'articulent également sur une manière de penser nos pratiques et sur des projets de recherche plus ou moins ambitieux. Le Relais Montagnard est notamment pensé et construit comme un lieu à partir duquel il est autant possible de questionner le territoire et ses politiques que de valoriser son terroir. Le sous-bassement sur lequel s'appuient ces logiques se rapproche de ce que nous pourrions appeler une pensée et des pratiques « *écologiques* » (Guattari, 1989 ; Guattari et Nadaud, 2014), au sens où il nous paraît nécessaire d'agir sur trois niveaux simultanément : le rapport à soi (une émancipation, une réappropriation), les rapports sociaux (le rapport aux autres) et le rapport à l'environnement.

C'est par l'association Dissonances que les projets de recherche sont développés. Une personne a par exemple mené une petite enquête ethnographique auprès de quelques habitants de la vallée sur leur représentation de l'évolution des paysages qui la composent (Jones, Picard et Vimal, 2017). Cette association a également attiré dans la vallée du Biros, depuis trois ans, un séminaire universitaire auquel certains membres du collectif avaient participé lorsqu'ils étaient étudiants. Le principe de ce séminaire est de mélanger des étudiants en master 2 d'écologie (Université de Montpellier) et en master 1 d'anthropologie (Université de Nanterre) afin qu'ils fassent en une semaine une enquête exploratoire pour proposer l'équivalent d'un projet de thèse interdisciplinaire, en groupes thématiques. Ces séminaires sont l'occasion de

faire venir des institutions en charge de politique de la nature, mais aussi des groupes d'intérêts et des groupements économiques et politiques comme les agriculteurs, les chasseurs, l'EDF, les anciens de la vallée, l'équipe du parc naturel régional (PNR) et les naturalistes, afin de se faire connaître le Relais Montagnard et d'y maintenir une dynamique de croisement et de médiation. La capacité d'hébergement et de restauration, la capacité d'attirer un certain nombre d'acteurs et d'institutions, la dynamique de recherche et de pensée dans laquelle nous sommes pris, rendent ce type de projet attractif et, en mars 2019, nous lancerons un nouveau séminaire pour les étudiants du BTS (brevet de technicien supérieur, équivalent au bac + 2) en gestion et protection de la nature, avec l'objectif d'illustrer le jeu des acteurs sur l'organisation et la gestion d'un territoire comme le nôtre.

Or, le PNR en charge de la médiation et de la coordination de la gestion de la zone Natura 2000 locale a sollicité l'association Dissonances pour faire partie des comités de pilotage du renouvellement du document fixant les objectifs de gestion, d'intervention et de médiation pour les six années à venir. C'est donc en étant en dialogue et en contact avec les institutions et acteurs que se nouent les métissages dans l'expérience présentée ici. L'auberge se veut un des nœuds du territoire, valorisant des produits traditionnels issus de pratiques ancestrales, mais ne plonge pas dans la nostalgie d'une authenticité qui aurait été perdue puis retrouvée. Elle est aux prises avec les pratiques artistiques et culturelles actuelles, avec le monde de la recherche, avec l'évolution des pratiques agricoles, donnant lieu à une nouvelle spécificité du territoire ou, du moins, à une adjonction de caractères singuliers à celui-ci. ◀

Sauf indication contraire, photo : crédit association l'Autruche.

## Bibliographie

- Philippe Burguière et Gérard Roques, *Deux siècles d'histoire du Biros, 1789-1995*, Syndicat d'initiatives et associations des jeunes du Biros, 1981, 244 p.
- Manuel Cervera-Marzal et Éric Fabri, *Autonomie ou barbarie : la démocratie radicale de Cornelius Castoriadis et ses défis contemporains*, Le Passager clandestin, 2015, 341 p.
- Patrick Cingolani, *Révolutions précaires : essai sur l'avenir de l'émancipation*, La Découverte, 2014, 117 p.
- Michel Bauwens, Benjamin Coriat et alii, *Le retour des communs : la crise de l'idéologie propriétaire*, Liens qui libèrent, 2015, 297 p.
- Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun : essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle*, La Découverte, 2014, 662 p.
- Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1989, 72 p.
- F. Guattari et Stéphane Nadaud, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Lignes, 2014, 592 p.
- Yanna Jones, Sylvain Picard et Ruppert Vimal, *Le paysage vécu : représentations, sentiments et actions. Étude des perceptions paysagères de la vallée du Biros*, Association Dissonances, Le Village, 2017, 13 p. ; [PDF en ligne] [www.researchgate.net/publication/320908080\\_Le\\_paysage\\_vécu\\_representations\\_sentiments\\_et\\_actions\\_Etude\\_des\\_perceptions\\_paysageres\\_de\\_la\\_vallee\\_du\\_Biros](http://www.researchgate.net/publication/320908080_Le_paysage_vécu_representations_sentiments_et_actions_Etude_des_perceptions_paysageres_de_la_vallee_du_Biros).
- Antonio Negri et Michael Hardt, *Commonwealth*, Stock, 2012, 512 p.
- Pascal Nicolas-Le Strat, *Le travail du commun*, Commun, 2016, 308 p.
- Elinor Ostrom, *La gouvernance des biens communs : pour une nouvelle approche des ressources naturelles*, L. Baechler (rév. sc.), 1<sup>re</sup> éd. Commission Université Palais, 2010, 304 p.
- Sylvain Picard, *Outiller l'autonomie, instituer le commun : une expérience collective explorée par un de ses acteurs (L'exemple du collectif des MutinEs)*, mémoire (master 1), Université Paul-Valéry, 2015, 110 p. ; [PDF en ligne] [www.corpus.fabriquesdesociologie.net](http://www.corpus.fabriquesdesociologie.net).
- S. Picard, *La coproduction des savoirs : considérations méthodologiques et épistémologiques de la recherche-action dans des collectifs autonomes*, mémoire (master 2), Université Paris 8 Saint-Denis, 2016.
- Jeremy Rifkin, *La nouvelle société du coût marginal zéro : l'internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*, F. Chemla et P. Chemla (trad.), Babel, 2014, 510 p.
- Myriam Suchet, *Indiscipline ! : tentatives d'université à l'usage des littératistes, artisticiens et autres philopraticiens*, Nota Bene, 2016, 108 p.
- David Vercauteren, Thierry Müller et Olivier Crabbé, *Micropolitiques des groupes : pour une écologie des pratiques collectives*, Les Prairies ordinaires, 2011, 206 p.

**Sylvain Picard** est inscrit en thèse à l'EHESS sous la direction de Mme Catherine Neveu (IIAC – EHESS / CNRS). Il mène des recherches sur les collectifs autonomes de manière plus ou moins impliquée en essayant de dégager leurs modèles politiques et économiques. Il essaie également de comprendre en quoi leurs pratiques peuvent aider à renouveler la pensée de la transformation sociale.



➤ Le Relais fait son festival, village de Bonac.



> Aljibe (citerne souterraine) dans le « Potager d'artiste », 2005. Photo : Nelo Vilar.

# ART MICROARTISTIQUE ET DÉMOCRATIE CULTURELLE DANS DES COMMUNAUTÉS SUBALTERNES

► NELO VILAR

## ART DÉRACINÉ DANS UN CONTEXTE RURAL

Si nous pensons à l'art dans un environnement rural au pays de Valence (côte Est de l'État espagnol), il nous vient aussitôt l'image du festival MIAU (Museo Inacabado de Arte Urbano<sup>1</sup>) dans le petit village de Fanzara (280 habitants). Il s'agit d'une rencontre annuelle d'art mural et de graffitis qui a attiré l'attention de toute la presse espagnole et a situé le village sur la carte touristique.

Avec ce festival, il ne s'agit en rien de récupérer les relations sociales traditionnelles, d'activer le terroir. De fait, nous pourrions l'interpréter comme une invasion, une appropriation du paysage urbain, voire une perte de la représentation d'un patrimoine presque arraché, privant sa population d'une appartenance symbolique et transformant son lieu de vie en spectacle, en scène sans âme.

Quelle est la relation de MIAU avec les habitants ? Se réapproprient-ils cette action artistique ? La vivent-ils comme étant la leur ? Nous assistons certes à une pléthore de rencontres de performances en milieu rural sans aucune relation avec le voisinage, généralement sans public autochtone, souvent vécues comme le débarquement hostile de travaux parachutés, d'actions qui pourraient se dérouler dans n'importe quel lieu. De plus, quand

le contexte physique est pris en compte, jamais il n'inclut les relations humaines, les liens tribaux.

D'autres travaux plus contextuels, dans la lignée du Land Art, ignorent généralement les autochtones, construisant leurs sphères publiques loin de leurs espaces de travail, les instrumentalisant sans arriver à supposer une forme de « démocratie culturelle ».

Comme dans l'étude de Roger L. Taylor à propos des pratiques populaires du jazz, nous pourrions parler d'un « art contre le peuple »<sup>2</sup>, avec une structure institutionnelle à caractère libérale ou, tout au mieux, éloignée du social.

En ce sens, les utopies artistiques sont à la traine si nous les comparons aux mouvements néoruraux et écologistes en action depuis les années soixante. Les nouveaux mouvements sociaux (ceux apparus avec le mouvement postcolonial, la revendication des droits civiques et Mai 68) ont rompu avec la modernité et le développement économique ; la lutte est toujours d'actualité et l'art s'est incorporé dans le répertoire d'activités des collectifs civiques comme moyen de dénoncer ou comme coup médiatique. Cette utilisation de l'art génère une identité collective dans les mouvements sociaux, mais pas forcément dans les populations autochtones subalternes.

## VERS UN ART MICROARTISTIQUE

Toutes ces questions ont fait partie de mes intérêts, de mes activités éthiques et esthétiques durant plus de 25 ans, c'est pourquoi je vais y répondre en fonction de mon développement personnel.

Dans un premier temps, après un passage par l'université et une expérience dans le monde de l'art, j'ai abandonné ce contexte compétitif pour travailler aux champs comme « artiste cueilleur » (cueilleur d'oranges) et comme agriculteur professionnel dans mon propre terroir – ma famille s'est établie à Artana, dans la Serra Espadà, en 1611, deux années après l'expulsion des Morisques, qui dépeupla la majeure partie du territoire espagnol ; depuis 400 ans y vivent de petits agriculteurs avec une économie précaire.

Malgré tout, je restais lié au monde de l'art alternatif, au milieu de l'art action et à ses réseaux autogérés nationaux et internationaux.

Les liens autour de programmes éthico-esthétiques donnent lieu à de véritables « nationalités déterritorialisées »<sup>3</sup>, comme le disait Félix Guattari. Mon terroir est ma communauté d'origine, mais je fais aussi partie d'une communauté de lutte, d'un réseau d'affinités éthico-politiques et esthétiques qui surpasse le cadre territorial.

À Artana, j'ai réalisé divers travaux à la limite de l'artistique, comme les « cartes postales de l'artiste cueilleur », faites pour rigoler avec mes compagnons de travail, petits agriculteurs locaux. J'ai réalisé diverses actions liées à des revendications environnementales, par exemple l'obtention – après de nombreuses activités très créatives – du statut de « parc naturel » pour la Serra Espadà, avec l'aide d'un groupe écologiste.

**Je suis intervenu dans le paysage avec des actions situées entre la réflexion artistique et l'attention au contexte sociopolitique. En 2005, j'ai proposé un « potager d'artiste » en me basant sur la définition classique du paysage romantique, qui prenait en compte les particularités de l'environnement local : la forêt, la montagne et la culture pluviale méditerranéenne. Dans le contexte de l'époque, ce potager d'artiste a pris rapidement un autre sens : il s'est converti en un art politique qui a pris position contre l'urbanisme sauvage, caractéristique de la côte méditerranéenne jusqu'à l'arrivée de la crise en 2008.**

Ce n'étaient pas des actions populaires, communautaires, mais bien militantes. Elles faisaient partie d'un projet politique mettant en valeur l'environnement et, de manière paradoxale, la culture traditionnelle. Parfois, le plus bénéfique pour la communauté, c'est ce qui se fait contre la communauté hégémonique qui alimente son propre processus de disparition – comme l'agriculture intensive et l'urbanisme sauvage sur la disparition de l'agriculture. En tout cas, à travers ces actions, le fait de reterritorialiser ou de déterritorialiser – dans le sens où l'entend Deleuze – ne va pas de soi. C'est un jeu de tensions bien réelles.

Afin de dépasser le cadre de l'art actuel, je me suis intéressé à un concept apporté par le théoricien Jean-Claude Moineau : plutôt que de présenter une nouvelle version de l'art politique, j'ai proposé un art *microartistique*, appellation d'où est volontairement évacué le mot *politique*. Non pas un art minimal, mais un minimum d'art. Ce n'est pas tant pour isoler l'aspect, sinon « micropolitique », du moins « microartistique » puisque, en tant qu'art, l'art microartistique est pleinement

art, à la fois micro- et macro-, à la fois minimum et maximum, bref il est intensivement art. Or, en étant microartistique, il peut aussi être autre chose qu'artistique et présenter notamment un aspect politique. En même temps, bien entendu, il peut aborder des aspects artistiques dans des pratiques qui ne se disent pas artistiques, sans identité d'art, entre autres dans des pratiques politiques, sans tomber pour autant dans l'esthétisation de la politique que dénonçait Benjamin<sup>4</sup>.

Ainsi, j'ai développé mon travail tout en pratiquant la décroissance artistique comme art microartistique, transitant dans un espace indéfini entre l'artistique, le culturel, le répertoire d'actions des mouvements sociaux, la recherche ethnographique et la culture de la participation. J'ai mis les objectifs sociaux au-dessus de la dynamique du champ artistique et de ses bénéfices individuels.

Je ne remettrai pas en question la validité de cette forme d'action militante qui a contribué à gagner de nombreuses batailles dans le cadre des mouvements sociaux. Mais il restait un aspect sur lequel travailler : la participation citoyenne en tant qu'incorporation des besoins de la population.

## ÉTUDES SUBALTERNES ET POPULISME CULTUREL

La vision change radicalement avec la révolution qu'apporte le concept d'orientalisme<sup>5</sup> d'Edward Said ou la réflexion produite depuis les années quatre-vingt par le Groupe d'études subalternes d'Asie méridionale à propos des sociétés postcoloniales et postimpériales<sup>6</sup>. À partir de ce nouveau point de vue, le sujet subalterne devient le centre de la problématique : traditionnellement, il est question d'un individu qui « ne peut pas parler »<sup>7</sup> et à qui l'on refuse son aptitude à intervenir dans sa propre histoire. Les institutions devraient faciliter une culture démocratique, à sa portée, mais n'imaginent pas une « démocratie culturelle » dans laquelle interviendrait la population. Le regard posé sur cette population est celui de l'anthropologie, celui de l'ethnologie. Durant quelques années dans les villages ont fleuri de multiples musées ethnologiques où étaient exposés des outils de métiers disparus, de tâches oubliées...

Alors que le sujet subalterne continue de rester en marge de ce passé pittoresque, la culture pour tous est souhaitée, mais ne se fait toujours pas à partir des gens.

Un débat a eu lieu dans les années quatre-vingt-dix à propos de la définition de *culture populaire* et de *haute culture*. Une des questions était de savoir si le travail devait se faire dans le terroir ou si la communauté pouvait prendre le chemin du populisme culturel. Des intellectuels britanniques comme Paul Willis ont parlé de la nécessité de diminuer le soutien à ce qui est considéré de la « haute culture » afin d'appuyer la culture populaire et la culture de masse avec des subventions, et d'aider les jeunes à avoir accès de manière répétée à une culture basée sur la consommation<sup>8</sup>. Les accusations de « populisme culturel » ont été nombreuses, mais le débat reste encore aujourd'hui ouvert.

La situation s'est radicalisée dans mon milieu rural du fait de la consolidation de produits « culturels » difficiles à justifier comme les spectacles de taureaux, la chasse, les spectacles de masse et autres diversions à caractère sexiste... La défense des « taureaux dans la rue » est arrivée à générer une sorte de mouvement social identitaire avec sa propre symbolique qu'a su rentabiliser la droite politique.

Une démocratie culturelle, comme culture commune, devrait se faire sans perdre sa capacité à la critique et au conflit.

De quel genre d'histoire pourrions-nous parler ? Aussi bien Edward Said que Ranajit Guha proposent un modèle libertaire d'histoire qui défie l'univocité du discours étatique, détruisant la hiérarchie ; un modèle à l'écoute des « sans-voix », récupérant les questions de leur rôle actif : agriculteurs, saisonniers, femmes, enfants, anciens, malades mentaux, émigrants... Afin de reconnaître les sans-voix, il faut casser le fil conducteur, incorporer un certain désordre.

Ici, le projet critique avec l'histoire se lie avec les projets de resingularisation, de régionalisation de l'économie et de décroissance qui viennent de l'écologie et des mouvements sociaux. Comme pour le principe des études subalternes, l'écriture de l'histoire doit considérer les subalternes comme des acteurs de leur destin, leur donner la parole, les intégrer dans toute une série de critères « prépolitiques » sur les relations sociales, qui n'apparaissent pas dans l'écriture de l'histoire étatique. À l'instar des écrits de Chakrabarty, il faut repenser l'historicisme et le politique.

## ARCHIVES OU MUSÉES VIRTUELS COMME FORMES DE DÉMOCRATIE CULTURELLE

En 2012, avec un petit groupe d'activistes d'Artana, j'ai décidé de changer de stratégie concernant la gestion culturelle alternative en milieu rural. Nous avons créé Artanapédia<sup>9</sup>, un site web de contenu local. Notre objectif était de rassembler tant le savoir scolaire que populaire du village dans tous les domaines possibles : histoire, ethnologie, sociologie, environnement, géographie, patrimoine, gastronomie, urbanisme, etc. Nous voulions aussi utiliser, avec la plus grande créativité, tous les formats : texte, photo, audio, vidéo, infographie, etc. C'était un travail de franc-tireur, avec une attention portée aux sans-voix de l'histoire et au dépassement des stéréotypes de la vie rurale ; un travail indépendant, étant donné le manque de collaboration des institutions locales et régionales.

La communauté s'est rapidement approprié les archives, et ce qui se voulait une initiative ponctuelle nous a complètement dépassés : actuellement, nous continuons à publier des textes de recherche, des documents issus de collections privées de quelque format que ce soit, mais aussi des propositions civiques qui ne trouvaient pas d'espaces de diffusion et de débat. La fidélité, aidée par les réseaux sociaux, n'a cessé de croître et, en six ans, nous avons largement dépassé le chiffre symbolique des 100 000 consultations, pour un village de moins de 2000 habitants.

Durant cette période, nous sommes devenus la principale institution culturelle du village. D'une part, puisque nous travaillons avec une structure web personnalisable, le coût économique est minime, spécialement si nous le comparons aux coûts de construction et de gestion d'archives physiques ou encore d'un musée. D'autre part, la gestion est assumée, même de manière partielle, par des collectifs et des individus qui offrent pour l'usage commun leurs collections privées.



> Datant de 1947 ou 1948, cette photographie représente un groupe d'enfants travailleurs, âgés de 12 à 16 ans, qui ont rencontré un photographe itinérant qui s'était rendu à Artana à vélo. Avec ce type de projet, les individus et les communautés parlent différemment et les populations retrouvent leur dignité. Accessible avec toute une collection complète de photographies à : [artanapedia.com/galeria-2/coleccio-jose-el-manyo](http://artanapedia.com/galeria-2/coleccio-jose-el-manyo)

Le coût annuel est de 15 euros pour le maintien du domaine, mais le coût humain ne peut se quantifier. Il implique volontariat et militance.

Grâce à ce format, nous avons réussi à faire en sorte que tout le monde, d'une manière ou d'une autre, se sente interpellé, souvent pour la première fois, vu que la gestion culturelle d'avant n'avait jamais pris en compte les personnes, la culture locale, les traditions, les relations sociales...

Le niveau d'interaction est important, tout comme les présentations publiques – qui permettent de passer outre la brèche numérique avec les personnes âgées. Nous avons vu un enthousiasme et une participation quasi *assemblée* de la part de personnes qui jamais n'étaient intervenues publiquement.

C'est pourquoi nous sommes intéressés par le concept de micro-muséologie. Cette collection *muséistique* tente en effet de donner sens aux expériences quotidiennes, traditionnellement traitées comme subalternes : celles de femmes, de travailleurs, d'émigrants, de collectifs marginaux ou d'exploités. Depuis qu'a ouvert en 1991 le Museu da Pessoa<sup>10</sup> à São Paulo, dédié à récolter des histoires de vie de tout genre – ont suivi le Portugal, les États-Unis, le Canada –, ce type de musée s'est multiplié. C'est, sans aucun doute, l'aptitude de ces expériences à générer des communautés qui nous semble particulièrement intéressante ; c'est ce qui rend le tout vivant.

De mon point de vue, aussi bien les grands musées que les petites collections ethnologiques disséminées dans les villes et villages souffrent de montrer une histoire statique, sans nuances, comme des identités fermées. Ils n'intègrent pas, par exemple, les diverses vagues migratoires qui ont transformé nos villes au cours de l'histoire, et encore de nos jours.

L'histoire d'Artanapédia ne s'arrête pas là : depuis deux ans, nous travaillons de manière professionnelle à la construction de la Nulespedia(.com), un projet financé par la Mairie du village de Nules (13 000 habitants) dans lequel nous avons introduit le « Musée de la mémoire orale autobiographique » et avons créé le « Musée ethnologique collaboratif » en travaillant avec les centres éducatifs.

En constante expérimentation de nouveaux modèles de « gestion de la participation », nous implantons cette micromuséologie virtuelle dans le cadre de modèles de participation politique (de démocratie culturelle) innovants<sup>11</sup>.

Un an plus tard, nous avons mis en ligne Lesalqueriespedia.com (Les Alqueries : 4500 habitants), où nous avons réuni un groupe de soutien étendu nous permettant de décentraliser la gestion. LesAlqueriespedia est en train de négocier sa reconnaissance comme musée public d'importance locale, ce qui lui donnerait un financement plus adéquat et permettrait une expansion de ce modèle de musée, qui se gère en fonction de la participation et tient compte d'une perspective subalterne.

## MÉMOIRE ORALE AUTOBIOGRAPHIQUE

En ce qui concerne les histoires de vie captées à l'aide d'entrevues vidéo, leurs capture, conservation, protection et diffusion sont reconnues par l'UNESCO en 2003 comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Pour Laura Solanilla Demestre, les fonctions spécifiques de ces musées se regroupent en cinq catégories principales : se souvenir, aider à construire des identités de groupe, influencer sur son environnement social, créer-promouvoir des réseaux et éduquer. Ce sont des formes qui valorisent la vie quotidienne, conservent la mémoire liée au travail humain, promeuvent la diversité culturelle et le respect social par la connaissance de la réalité migratoire. C'est aussi, toujours pour l'auteure, une façon d'agir et d'influer sur les identités locales et les liens communautaires en constant danger de disparition ou de banalisation dans un monde globalisé<sup>12</sup>.



> Camouflage d'un tuyau d'irrigation de 100 mètres, détail d'un projet collectif de Land Art, dans le cadre de la déclaration officielle de protection du Parc naturel de la Sierra d'Espadan, 1991. Photo : Nelo Vilar.

Souvent, ces musées se revendiquent comme moteurs de changement social, leurs fonctions s'orientant vers une transformation de l'environnement avec une attention spéciale portée aux classes sociales les moins favorisées. Ils stimulent l'activisme, donnent la parole aux sans-voix et facilitent l'inclusion sociale.

Dans notre travail, nous incorporons des entrevues de personnes âgées qui peuvent parler de manières de vie disparues ; ravivons la mémoire de la guerre civile et de la répression subséquente ; parlons des différentes vagues migratoires nationales et internationales ; évoquons l'expérience des femmes ; montrons les secteurs de production (les transformations de l'agriculture, de l'industrie...) ; rappelons les souvenirs de diverses institutions... Le format vidéo permet de graver des formes d'expressions gestuelle et verbale uniques pour une communauté déterminée, qui peuvent disparaître face à une agressive globalisation. Ce genre d'archives prendra de la valeur avec le temps qui passe, comme un véritable patrimoine collectif.

En fin de compte, ce projet permet de jouer avec les traditions, avec les concepts de « communauté imaginée »<sup>13</sup> ou de « tradition inventée »<sup>14</sup>. Il met en avant leur caractère construit et remet en question les identités rigides. Nous pouvons ainsi éviter tout type d'essentialisme et transformer l'initiative en un puissant outil créatif et transformateur, ce qui s'oppose radicalement au musée comme panthéon d'une culture morte.

Les risques de générer une patrimonialisation, comme l'expose Antonio Ariño, passent par la banalisation du patrimoine, la spéculation économique et la perte de la représentativité. Quand cela se produit, une situation de spoliation, où la population est privée de son appartenance symbolique, est générée<sup>15</sup>.

Combattre les essentialismes se fait en maintenant les archives vivantes et à l'écoute des nécessités de la population, tout en conservant de la rigueur, de la créativité et des relations tant avec les pensées critiques et académiques que les savoirs populaires et les mouvements sociaux. ◀

Traduit de l'espagnol par Cyrille Larpenteur.  
artanapedia.com

#### Notes

- 1 Musée inachevé d'art urbain.
- 2 Notre traduction. Cf. Roger L. Taylor, *Art, an Enemy of the People*, Harvester Press Limited, 1978, 155 p.
- 3 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989, p. 66.
- 4 Cf. Jean-Claude Moineau, *Contre l'art global, pour un art sans identité*, É°e, 2007, 187 p. ; principalement le chapitre « Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes » [en ligne], [www.artsdocuments.blogspot.com/p/textes.html](http://www.artsdocuments.blogspot.com/p/textes.html).
- 5 Cf. Edward W. Said, *Orientalismo*, S. Galli (trad.), Feltrinelli, 2002, 395 p. ; éd. or. : *Orientalism*, Pantheon Books, 1978, 368 p.
- 6 Cf. Dipesh Chakrabarty, « A Small History of Subaltern Studies », *Habitations of Modernity : Essays in the Wake of Subaltern Studies*, The University of Chicago Press, 2002, p. 3-19.
- 7 Notre traduction. Cf. Gayatri C. Spivak, « ¿ Puede hablar el sujeto subalterno ? », *Orbis Tertius*, n° 6, 1998, p. 175-235 ; [PDF en ligne] [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf).
- 8 Cf. Paul Willis, « Notas sobre cultura común. Hacia una política cultural para la estética terrena », *Arxius de sociología*, n° 3, 1999, p. 15-32 ; éd. or. : « Notes on Common Culture : Towards a Grounded Aesthetics », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 1, n° 2, mai 1998, p. 163-176.
- 9 [www.artanapedia.com](http://www.artanapedia.com).
- 10 Musée de la personne ([www.museudapessoa.net/pt/home](http://www.museudapessoa.net/pt/home)).
- 11 Cf. Cyrille Larpenteur et Nelo Vilar, « "Faena teniu !" ». Arxius digitals i memoria oral », *Kult-ur*, n° 6, 2016 ; [en ligne] [www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2241/1959](http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2241/1959).
- 12 Cf. Laura Solanilla Demestre, *En primera persona. Memòria oral, patrimoni immaterial i Internet*, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, 2009, 190 p.
- 13 Cf. Benedict Anderson, *Comunitats imaginades : reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*, Afers, 2005, 258 p.
- 14 Cf. Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *La invención de la tradición*, Crítica, 2002, 318 p.
- 15 Cf. Antonio Ariño Villarroya, « La expansión del patrimonio cultural », *Revista de Occidente*, n° 250, mars 2002, p. 129-150.

**Nelo Vilar** est paysan, pluriactiviste, ex-artiste, membre de différents groupes de gestion artistique et culturelle alternative tant à la ville de Valence et dans les zones rurales. Docteur universitaire, il est un spécialiste de la sociologie critique.



# RÉSIDENCE NOMADE DE CRÉATION EN RÉGION ÉLOIGNÉE

► TOM DEMERS

> Camille Lamy, une photographe en résidence à Jupiter La Mer. Photo : Tom Demers.

Croyant en la diversité des pratiques et des manifestations artistiques, Résidence Nomade désire solliciter les échanges entre les artistes et les communautés impliquées. La première édition, alors appelée *Paysage en chantier*, s'engageait à œuvrer dans la région de Charlevoix en actualisant la pratique paysagiste par la création « sur le motif », c'est-à-dire en plein cœur du paysage, le territoire faisant état d'un atelier commun. Depuis 2016, nous œuvrons à l'île d'Anticosti.

## LA POINTE-OUEST DE L'ÎLE D'ANTICOSTI : QUARTIER GÉNÉRAL DU PROJET DE 2016 À 2018

Dans le contexte actuel, l'idée d'organiser une résidence de création sur l'île d'Anticosti n'est pas anodine. Elle vient du désir d'acteurs locaux de faire une place aux jeunes, de regarder vers l'avenir et d'accueillir de nouveaux projets. Résidence Nomade a accueilli plus de 40 artistes de plusieurs disciplines depuis 2016. Aujourd'hui, ces derniers et dernières constituent une communauté d'artistes qui diffusent leurs projets un peu partout au Québec ou ailleurs, produisant pour l'île d'Anticosti une image renouvelée, une vision autre que celle purement économique qui fait habituellement les manchettes.

À l'automne 2016, nous nous sommes fait confier l'auberge de la Pointe-Ouest par la municipalité de l'île d'Anticosti. L'entente nous autorisait à accueillir des artistes en résidence, à séjourner dans la plus petite des deux maisons et à tenir une auberge dans l'autre maison. Les revenus tirés du tourisme nous permettaient de subsister et de payer un loyer à la municipalité en retour. Celle-ci nous demandait également de produire une petite programmation culturelle avec les projets résultant des résidences qui prenaient place à la Pointe-Ouest. Ainsi,

des concerts, des expositions de peintures, de dessins, de photographies ou de sculptures, des ateliers pour enfants, des zines ainsi que des activités d'art relationnel ont été produits dans le cadre de ces années de gestion de l'auberge de la Pointe-Ouest.

Parallèlement à l'île d'Anticosti, la municipalité de Rivière-au-Tonnerre, une petite communauté de la Côte-Nord, s'est associée à la coopérative de solidarité en tourisme équitable Voyages CoSte pour nous offrir d'héberger gratuitement nos artistes, puis de les conduire par bateau vers l'île d'Anticosti. En retour, les artistes devaient offrir une prestation, un atelier ou une exposition à la communauté locale. Ainsi sont nées les « Escales artistiques » et une toute nouvelle formule pour Résidence Nomade : le programme de résidence n'était plus en perpétuel déplacement d'un lieu à l'autre. Le mot *nomade* référait désormais à la mouvance de l'artiste dans sa quête de création et d'échange à même le motif paysager dans un réseau de communautés de la Côte-Nord.

Ce réseau permet depuis des escales durant lesquelles l'artiste, émergent-e ou professionnel-le, bénéficie d'un service de la part du partenaire local en échange d'un produit culturel à la communauté. Cette formule lui permet ainsi de ne déboursier que peu pour se rendre en région éloignée, de rester parfois plusieurs semaines en un lieu pour nourrir et raffiner sa création, puis de partager avec le milieu dans le but d'enrichir sa pratique.

Situées sur un site fabuleux et isolé se tiennent deux maisons de gardiens de phare. Sur une pointe à la croisée des détroits d'Honguedo et de Jacques-Cartier, le site, bien qu'idyllique, comporte des défis logistiques importants : les allées et venues des artistes et des touristes, la gestion des déchets, celle

des communications, la planification d'activités avec des moyens financiers et des ressources matérielles très limités, les imprévus liés aux intempéries et aux délais de navigation en mer, les bris de véhicule, le coût des aliments élevé, les besoins personnels de chaque artiste dans un contexte de cohabitation en communauté, les transports quotidiens, le besoin de repos de l'équipe en place...

#### LE PROJET : POUR LES ARTISTES OU POUR LA COMMUNAUTÉ ?

La mise en place d'un tel projet en art actuel dans une région éloignée comme la Côte-Nord et l'île d'Anticosti comporte en outre des défis de médiation qu'il ne faut pas prendre à la légère. Lorsque nous coordonnons un projet, nous devons être toujours disponibles à échanger avec les passant-e-s. Il faut aussi, notamment, gagner notre place dans le journal local pour du support visuel, placarder des affiches dans tous les commerces et présenter les artistes de façon hebdomadaire à la radio locale pour nous assurer que leurs projets soient compris par la population. Ce travail est constamment à recommencer, car la moindre erreur d'image ou de communication peut engendrer une opinion publique négative ou coller une réputation à toute l'équipe par association, ce qui finit par nuire à Résidence Nomade. Les personnes en charge doivent également se demander pour qui elles font tout ce travail. Est-ce seulement pour les artistes ? Pour la municipalité ? Pour la communauté locale ? Le travail le plus difficile est de créer un équilibre afin que les besoins de chaque intervenant-e soient respectés.

De 2016 à 2018, Résidence Nomade a dû se soumettre à quelques changements pour assurer une implication plus profonde et durable au sein des communautés hôtes et pour mieux s'adapter à la réalité anticostienne. Le fait de s'impliquer dans des régions éloignées nécessite un travail constant sur l'image du projet et des personnes en charge. Aussi, il lui a paru incontournable de créer un engagement à long terme auprès des communautés qui, peu habituées de voir débarquer des jeunes impliqué-e-s dans le monde de l'art actuel, pouvaient éprouver quelques méfiances à leur égard : aucune collectivité n'est à l'abri de la gentrification.

Le projet de Résidence Nomade aurait perdu de son sens s'il avait été question de laisser tomber les communautés après une seule édition. S'y serait installée une dynamique de consommation inégale : les services, l'accueil, l'aide des habitant-e-s et les paysages d'une région, une fois consommés sur canvas, auraient été vains si les artistes avaient perdu leur intérêt et étaient parti-e-s créer ailleurs sans rien laisser derrière. La question « pour qui faisons-nous tout cela ? » était toujours accompagnée d'« en avons-nous assez fait ? » puisqu'une implication totale peut aussi finir par engranger des insatisfactions de part et d'autre. Il est important de compter les bons coups et de s'avoir s'arrêter.

#### LA PLACE DE L'ARTISTE

Une compréhension profonde des enjeux locaux est incontournable et ne peut se développer que dans une implication à long terme et le développement d'amitiés. Encore, nous devons tenter par-dessus tout de nous éloigner d'une vision élitiste, privilégiée, de l'art actuel et de l'art en général. La création d'un organisme dont le mandat est d'échanger avec les communautés, d'installer un dialogue et une médiation incessants, nous amène à garder les portes de l'auberge ouvertes en tout temps, à participer à la vie communautaire locale, à créer des activités pouvant satisfaire tous les goûts et besoins culturels, et à reconnaître et inclure les talents locaux. C'est pour cette raison que l'artiste qui venait chez nous avait une obligation de rencontre et d'échange de service.

Il faut éviter de donner l'impression que le projet ne vise qu'à profiter aux artistes qui pourraient être tenté-e-s de quitter sans en faire profiter la communauté, telle une compagnie venant de l'extérieur pour extraire des ressources naturelles. Une résidence de création sur l'île d'Anticosti est exotique et, une fois sur place, l'artiste se comporte souvent en touriste : il ou elle veut tout visiter, tout effleurer. Notre rôle est d'encadrer ses élans et de lui offrir une occasion de mieux comprendre où il ou elle se trouve pour l'éloigner, parfois, de jugements de valeur ou de stéréotypes.

Aussi, comme l'auberge est à une certaine distance du village et que les transports ne sont pas quotidiens, les artistes venaient en sachant qu'ils ou elles seraient « forcé-e-s » de vivre une expérience à la fois d'isolement et de communauté. Plusieurs étaient surpris-e-s du programme que nous leur réservions : activités de médiation, entrevues à la radio locale, soupers communautaires, bains de foule, tout pour que les artistes se voient « contraint-e-s » d'échanger sur leur pratique, fassent la médiation de leur travail, mais aussi apprennent de la communauté pour enrichir leur rapport avec celle-ci.

Aujourd'hui, nous amorçons avec quelques membres de la municipalité de l'île d'Anticosti la création d'un comité culturel formé d'élue-s et de personnes impliquées, de sorte que plus de gens puissent ajouter leur grain de sel, mais aussi qu'ils puissent développer leurs propres leviers de financement pour des projets culturels. La cause culturelle étant un enfant pauvre dans les enveloppes budgétaires de plusieurs régions ressources, tant sur le plan local que régional, il s'agit pour Résidence Nomade d'un lègue précieux qui, nous le souhaitons, survivra au projet si nous décidons de nous impliquer dans une autre région.

Il faut rappeler que Résidence Nomade est le fruit d'une implication bénévole totale et qu'une telle implication est éreintante. Même si le projet subira plusieurs changements au cours de l'année qui s'en vient, notre engagement est toujours d'habiter le territoire par la création, que ce soit en déambulation autour d'un atelier fixe ou en expédition, dans l'acte de nous déplacer au loin pour créer ou nous inspirer, dans la mouvance d'un circuit de résidences pour faire découvrir diverses communautés excentrées, sur l'île d'Anticosti, la Côte-Nord ou ailleurs.

De durées et de lieux variables selon les éditions, Résidence Nomade désire toujours s'inscrire comme moyen de diffusion, comme lieu de rencontre entre artistes de toutes origines et communautés éloignées, comme occasion unique d'accès au territoire et comme pourvoyeur de produits culturels en région. Il milite pour la reconnaissance du pouvoir culturel de toutes les régions du Québec, une reconnaissance globale de leurs caractéristiques propres, de leur potentiel intrinsèque d'épanouissement. ◀

[residencenomade.com](http://residencenomade.com)

---

**Tom Demers** est photographe, vidéaste et artiste sonore. Depuis 2014, il développe un langage à mi-chemin entre l'art sonore et le cinéma, qui s'intéresse à cartographier des sites industriels dévastés en région éloignée et à témoigner de son expérience sensorielle des lieux qu'il photographie. Depuis 2016, il est coordonnateur de Résidence Nomade, qui organise des résidences de création en région éloignée.

# EN FAMILLE SUR L'ÎLE D'ANTICOSTI

► RACHEL ECHENBERG



> Rachel Echenberg (avec Sébastien Worsnip, Clara Echenberg-Worsnip et Charlotte Gosselin) *Périmètres*, image numérique, 2018.

En juillet 2018, j'ai passé quatre semaines à la Résidence nomade sur l'île d'Anticosti avec mon mari, Sébastien Worsnip, et ma fille adolescente, Clara Echenberg-Worsnip. Avec leur participation, j'ai pu explorer comment nos corps et nos relations pouvaient interagir avec ce territoire très particulier ainsi que les structures et les communautés qui l'habitent. Ce travail est en continuité avec mes recherches sur les concepts d'intimité et d'aliénation mutuelle par le biais du thème de la famille comme structure sociale de cohabitation. Mes œuvres antérieures ont impliqué une représentation du corps en négociation constante avec l'aspect inattendu des situations du quotidien, des rapports à l'environnement et à autrui. À la base, je m'intéresse à révéler la complexité des relations familiales par le spectre des tensions et de la beauté qui les traversent, au-delà d'une approche basée sur des notions romantiques ou sentimentales.

Sur l'île d'Anticosti, je cherchais particulièrement à développer mon travail dans un contexte où la vie familiale serait bousculée par un paysage inconnu, l'isolation d'une région très peu peuplée et l'intensité de la vie en commun. Toutes mes notions de proximité et de distance ont été bouleversées par les espaces autour de la Pointe-Ouest, où nous avons vécu. M'approprier l'espace, comme d'habitude dans mon processus, a commencé à la maison, qui était dans ce cas l'ancienne maison du gardien de phare, avec son emplacement particulier, perché face à l'embouchure du fleuve Saint-Laurent. C'est à partir de ce point de vue que les transformations constantes des marées du récif, de la qualité de la lumière et des conditions météorologiques ont fortement structuré la direction de mon travail et, sans autres repères, ont augmenté le sens du noyau familial. Dans ce contexte, nous avons créé quotidiennement des actions de relation corporelles en lien avec ces expériences d'espaces géographiques.



> Rachel Echenberg (avec Sébastien Worsnip et Clara Echenberg-Worsnip), *Les Tas*, image numérique, 2018.

Créer des performances en isolation a intensifié l'intimité dans le travail et a ouvert à une exploration plus profonde des frontières entre l'art et la vie quotidienne. À cause de ce contexte sans public, j'ai travaillé en photo et en vidéo, ceci conséquemment à ce point de vue singulier, a soulevé le défi de cadrer l'expérience de ces lieux d'immensité. J'ai abordé deux pistes de travail durant ce processus d'exploration à la Résidence nomade : une série de photos qui explorent les structures et le poids des dépendances familiales par l'action d'empiler nos corps les uns sur les autres dans des endroits autour de l'île ; une autre composée d'actions pour vidéo qui examinent les liens précaires en juxtaposition avec de grandes distances. ◀

**Rachel Echenberg** est une artiste montréalaise travaillant en performance, en photo et en vidéo depuis 1992. Ses œuvres ont été présentées à travers le Québec et le Canada, de même qu'en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, au Chili, aux États-Unis, en France, en Finlande, en Irlande du Nord, en Israël, en Italie, au Liban, au Maroc, en Pologne, au Portugal et en Suisse. Ses œuvres vidéographiques sont distribuées chez Vidéographe à Montréal et Vtape à Toronto. Rachel Echenberg détient un baccalauréat en arts visuels du NSCAD à Halifax et une maîtrise en performance visuelle du Dartington College of Arts en Grande-Bretagne. Elle enseigne les arts plastiques au Collège Dawson et est membre du C. A. et du comité de programmation de VIVA ! Art action, à Montréal.

# MAGASIN GÉNÉRAL

## STUDIO INTERNATIONAL EN CRÉATION MULTIDISCIPLINAIRE

► PAUL ARDENNE

Créé en 2015 par Jacky G. Lafargue, artiste membre du collectif Couturier-Lafargue, le Magasin Général est installé, comme son nom l'indique, dans un ancien magasin général de Sainte-Madeleine-de-la-Rivière-Madeleine (Haute-Gaspésie), en bordure du fleuve Saint-Laurent. Cette structure culturelle affiche une vocation élargie. Ses missions sont diverses : expositions d'art contemporain, résidences d'artistes et d'écrivains dans une perspective de lien social et de vivre-ensemble, à proximité des populations locales. Cette institution est soutenue par le Conseil des arts du Canada, le CLD de Haute-Gaspésie et la municipalité de Sainte-Madeleine.

Le Magasin Général, studio international en création multidisciplinaire, a pour particularité d'être la création d'un artiste non originaire de la région (Lafargue habite à Montréal). Le fait qu'il s'agisse d'une initiative d'artiste – d'une « œuvre », pourrait-on dire, sous forme de lieu convivial et d'espace d'échange – pèse de tout son poids. Elle qualifie le Magasin Général, analogiquement, d'un proche de FOOD, tout à la fois restaurant, atelier, espace de rencontre et œuvre d'art en soi, créé à New York dans les années soixante-dix par Gordon Matta-Clark – prototype des espaces d'art contextuel où se marient expositions, créations, échanges et rencontres, sur un mode libre.

Le Magasin Général, encore, tire son intérêt stratégique d'être installé de façon pionnière dans un territoire excentré du Canada, dépourvu de toute structure artistique. La Haute-Gaspésie, territoire dur, malmené par le climat, est un univers où la vie s'enracine avec ferveur mais aussi difficulté. Le tiers des habitants, depuis 30 ans, a quitté Sainte-Madeleine, bourgade typique de la vie gaspésienne et de ses rigueurs. Si l'activité économique y demeure notoire (abattage et sciage du bois, chasse, pêche, tourisme), elle n'est pas sans connaître des aléas et des tensions, au risque de la déshérence. Ce territoire, loué volontiers pour sa beauté supérieure – la « nature » y est triomphante, sauvage, omniprésente –, est un rocher auquel l'homme s'accroche de haute lutte. Ici plus qu'ailleurs, il ne faut pas se suffire du « paysage » mais, plus intensément, le vivre, l'expérimenter.

Amener en Haute-Gaspésie l'art contemporain le plus exigeant et le plus expérimental qui soit, et ce, sans donner dans une esthétique de séduction et de décor, voilà qui fait de ce lieu culturel une exception dont l'action et l'implication honorent, au-delà de l'espace gaspésien, le Québec et le Canada, qu'il contribue à mailler.

> Michel de Broin, *Syndrome*, projet *Natura Loci*, 2018.  
Photo : Michel de Broin.



Parmi les récentes initiatives du Magasin Général, on mentionnera plus particulièrement *Natura Loci*, une exposition en rapport avec le territoire local. *Natura Loci* met en valeur les créations plasticiennes de trois artistes en résidence, en amont de l'exposition elle-même, Patrick Coutu, Michel de Broin et Séverine Hubbard, deux Canadiens et une Française donc, pour les convier à travailler à partir de l'héritage et de la situation de Sainte-Madeleine – le village est situé près du Grand-Sault, qui a abrité il y a un siècle une usine à papier aujourd'hui désaffectée. Une invitation a également été faite à l'artiste new-yorkaise Janet Biggs, récente lauréate d'un prix Guggenheim, pour présenter à Sainte-Madeleine sa vidéo *Warning Shot*, une alerte contre le réchauffement climatique et la dégradation environnementale qui affectent notre planète.

La nature, le paysage, le présent, la mémoire, la vie matérielle, tout ici est prétexte à création, à « artialisation », au terme d'une période de proximité mettant l'artiste au contact du lieu et de ses habitants. Les artistes invités, à l'exception de Janet Biggs dont le propos est plus universel, quoique non désolidarisé des problèmes que connaît la Haute-Gaspésie, œuvrent à partir du contexte et en fonction de celui-ci. Une interrelation entre la création et le lieu est attendue, justifiant le principe de la résidence. L'art échange avec l'environnement gaspésien, et vice versa.

*Natura Loci*, « La nature du lieu » : ces deux termes mariés renvoient par analogie au concept de *genius loci*, de « génie du lieu ». Tout comme chaque lieu, chaque endroit, chaque place, ont leur « génie » propre, propice à les distinguer, il en va de même pour ce qui est de leur « nature ». S'intéresser à la nature du lieu, plus qu'à son génie réel ou supposé, suppose toutefois que l'on s'éloigne du préjugé et de toute approche sublimée pour se concentrer, au plus près, sur le lieu lui-même : ses spécificités multiples, son paysage, son cadre de vie, sa population. ◀

magasingeneralstudiointernational.com

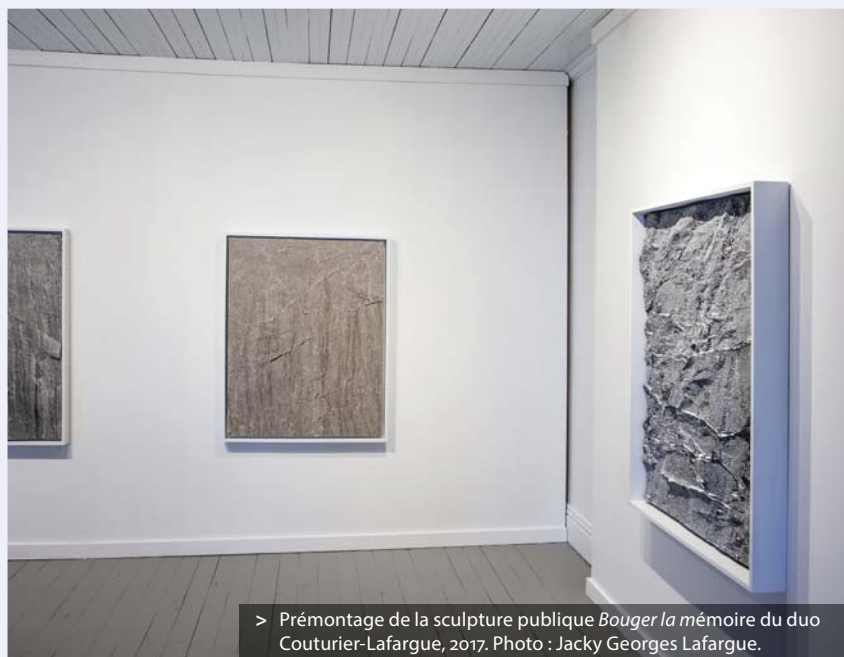
**Paul Ardenne** est historien de l'art, écrivain et commissaire d'exposition. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la création moderne et contemporaine : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'art dans son moment politique* (2000), *L'image corps* (2001), *Un art contextuel* (2002), *Art, le présent* (2009), *Cent artistes du street art* (2011), *Heureux, les créateurs ?* (2016)... Dernier ouvrage paru : *Roger-pris-dans-la-terre* (roman, 2017), *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (essai, éditions Actes Sud, septembre 2018).



> Façade de soir du Magasin Général. Exposition *Mutations*, 2016. Commissaire : André-Louis Paré. Emmanuelle Léonard (à l'étage) et Isabelle Hayeur (grande photo). Photo : Jacky Georges Lafargue.



> Exposition *Mutations*, 2016. Œuvres de Sébastien Cliche (camion) et cinéma extérieur avec les vidéos d'Isabelle Hayeur et d'Emmanuelle Léonard. Photo : Louis Couturier.



> Prémontage de la sculpture publique *Bouger la mémoire* du duo Couturier-Lafargue, 2017. Photo : Jacky Georges Lafargue.



> Patrick Coutu, projet *Natura Loci*, 2018. Photo : Jacky Georges Lafargue.

# LA 2<sup>E</sup> ÉDITION DE LA BIENNALE BARACHOIS IN SITU

► JULIE FOURNIER-LÉVESQUE



> Pierre-Étienne Locas, *Riparia riparia*, 2018. Photo : P.E Locas.

Barachois est un village situé entre Gaspé et Percé, bordé au nord par le barachois de Malbaie. En avril 2018, le plus grand milieu humide de la Gaspésie a été officialisé « Géoparc mondial UNESCO de Percé », confirmant la richesse écologique exceptionnelle du barachois. Étonnamment, ce village reconnu localement pour ses paysages exceptionnels ne s'inscrit généralement pas dans les circuits touristiques habituels, et la dévitalisation régionale est perceptible depuis des décennies : les services de train et d'autocar ne sont plus offerts depuis 2013 et 2015 ; l'école du village a fermé ses portes en 1996, par manque d'élèves ; la population, majoritairement anglophone, est vieillissante et les familles avec jeunes enfants font exception. Néanmoins, depuis peu, un nouvel événement artistique attire les curieux et mobilise la population : la biennale Barachois In Situ.

Du 1<sup>er</sup> au 11 août dernier avait lieu la deuxième édition de cet événement en art actuel, produit par le bureau satellite de Vaste et Vague, centre d'artistes de Carleton-sur-Mer. Durant onze jours, sur les sites de la plage et de la halte routière du village, neuf artistes professionnels et de la relève ont travaillé, en présence d'un public de résidents et de touristes, à la création in situ de sculptures et d'installations éphémères. Les artistes, venus de plusieurs régions du Québec, ont présenté des œuvres en arts visuels et en danse contemporaine. Aux actes de création sur la plage s'ajoutait une variété d'activités sociales et culturelles. L'ambiance était à la découverte, à la camaraderie et à la solidarité.

Pour sa deuxième édition, les artistes André Boisvert (Mont-Saint-Hilaire), Chloé B. Fortin (Montréal), Andrée-Anne Giasson (Gaspé), Mathieu Gotti (Québec), Bernard Hamel (Saint-François-de-l'Île-d'Orléans), Pierre-Étienne Locas (Otterburn Park), Loriane Thibodeau (Québec), Dory's Tremblay (Rimouski) et Natalie Chicoine (Barachois) ont fait partie de l'aventure.

Les défis sont sans cesse nombreux pour les producteurs et diffuseurs gaspésien, particulièrement dans le domaine des arts visuels. Le manque de financement, les infrastructures professionnelles peu nombreuses sur un très vaste territoire et la faible rétention du personnel qualifié représentent des obstacles majeurs au développement, mais également au maintien d'acquis.

En revanche, le désir sincère de favoriser l'accès à la culture en région et le travail acharné de ceux et celles qui ont initié la biennale (entre autres John Michaud et Marc Chicoine) ont permis de créer un projet fédérateur, porté par le souffle d'une communauté. En effet, sans le support de la trentaine de bénévoles qui ont investi temps et énergie, l'édition 2018 de la biennale aurait été carrément impossible. Ce coup de fouet pour la région a provoqué, dans son processus de réalisation, un effet d'enchaînement positif pour le milieu : d'une part, il a mobilisé les forces vives et, d'autre part, il a forcé les sphères municipale, locale et régionale à se réveiller et à s'activer pour répondre à des besoins pressants d'accès à la culture.

C'est l'avenir qui nous dira si l'énergie du milieu saura maintenir les acquis et les retombées positives engendrées lors des deux premières éditions de Barachois In Situ. Dans le contexte actuel où le rendement économique favorable prime sur bien des choses, pourquoi encore tant de résistance chez les élus à considérer la culture comme une bonne stratégie de développement économique ? Le tourisme culturel devrait être une réelle option de développement.

Voici quelques présentations d'artistes et leur proposition pour la biennale de cet été.

L'artiste **Chloé B. Fortin** vit à Montréal. Elle mène une pratique in situ adoptant le plus souvent la forme de l'infiltration. Elle a conçu un cabinet de curiosités en plein air, mettant en valeur des éléments végétaux découverts à même leur habitat. Inspiré par les recherches du frère Marie-Victorin et les appareils photo les plus primitifs utilisés par les pionniers de la photographie, *Le sentier des curiosités* regroupait une collection de boîtes délicates, pourvues d'ouvertures lumineuses. En plongeant le regard à travers celles-ci, nous apercevions des compositions végétales réalisées à l'aide de loupes et d'éclairages rudimentaires. « À l'heure où l'homme intervient partout et tout le temps, il est proposé ici de poser son regard sur ce qui est donné et préexistant. Une question se pose : que cherches-tu qui ne soit pas déjà ici ? » énonçait l'artiste dans son résumé de projet.



> Photo : Gérald Mckenzie



> Chloé B. Fortin, *Le sentier des curiosités*, 2018.

**Andrée-Anne Giasson** est une artiste en danse contemporaine, établie à Gaspé. En compagnie d'une collègue interprète de Montréal, **Émilie Cardu-Beauquier**, elles ont créé in situ l'œuvre *Costume de plage*, sous le thème de l'imitation et du camouflage. Leur travail de résidence a mené à l'élaboration d'une chorégraphie de mouvements qui, entre autres, reflétaient l'environnement végétal et s'inspiraient de l'idée de se « fondre dans le paysage ». Cette partie de leur recherche a été réalisée à flanc d'une bande de terre bordant la plage et entièrement recouverte de végétaux et de fleurs indigènes. Quelques mètres plus loin, sur le sable de la plage, une pile de vêtements bigarrés jonchait le sol. Le corps des artistes se transformait ainsi selon le costume qui le couvrait ou le découvrait. Si l'une des intentions premières du projet était de questionner les standards de beauté imposés à un corps féminin sur une plage, le processus a aussi révélé des images qui suggéraient le jeu, l'enfance, l'acte de se costumer. L'enchaînement final d'une trentaine de minutes, soutenu par une trame audio, a été présenté lors de l'événement de clôture de la biennale.



> Andrée-Anne Giasson (avec Émilie Cardu-Beauquier), *Costume de plage*, 2018.

Le travail de **Loriane Thibodeau**, artiste de Québec, porte quant à lui sur le point de rupture : les catastrophes qui bousculent le quotidien ou l'apathie à laquelle nous pouvons nous abandonner à petit feu. Dans sa pratique, elle utilise la borne-fontaine comme symbole de l'occupation du territoire et de l'importance de l'eau dans la vie. Pour honorer le caractère unique de la région, cette céramiste tenait à travailler l'argile locale pour réaliser son projet intitulé *Puisqu'on ne peut pas se contenir indéfiniment*. Ses premiers jours d'exploration ont été dédiés à la recherche de matière première, ce qui n'a pas été chose simple. Les trois bornes-fontaines créées avec de l'argile naturelle crue ont ensuite été déposées à la mer le dernier jour de la biennale et se sont désintégrées en quelques heures.

Pour l'anecdote, moins d'une semaine avant le début de la biennale, un violent incendie a entièrement ravagé la caserne de pompiers du village, située à quelques mètres du site de Barachois In Situ. Dans ce secteur rural dépourvu d'un système d'aqueduc et où les infrastructures et services d'incendie sont séparés par de grandes distances, la poésie et la symbolique du projet – planifiées depuis déjà un bon moment – ont été rattrapées par la réalité. ◀

[vasteetvague.ca/bislab](http://vasteetvague.ca/bislab)

Sauf indication contraire,  
photos : BISLaB.

Fière Gaspésienne, **Julie Fournier-Lévesque** est établie à Barachois-de-Malbaie. Elle est chargée du développement des projets au bureau satellite du centre d'artistes Vaste et Vague, ouvert à Percé depuis janvier 2018, et occupe aussi les postes de coordonnatrice et de directrice artistique de la biennale Barachois In Situ. Elle est entre autres titulaire d'une maîtrise en beaux-arts de l'École des beaux-arts de Valand (Göteborg, Suède) et d'un baccalauréat en beaux-arts (majeure en sculpture) de l'Université Concordia (Montréal). Après un passage de 2014 à 2017 à la coordination de DARE-DARE, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal, elle concentre aujourd'hui ses énergies au déploiement de l'art actuel en Gaspésie.



> Photo : Loriane Thibodeau.



> Loriane Thibodeau,  
*Puisqu'on ne peut pas se contenir indéfiniment*, 2018.

# INDICES DE GLISSEMENT DE TERRAIN

► MARYSE MORIN

C'est au gré de 800 kilomètres d'infini, longeant d'est en ouest la route 132, que se déploient chaque année les Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie, où onze municipalités et trois parcs nationaux sont les hôtes d'une série d'expositions, d'installations et d'événements publics, conçus comme espaces de réflexion dans un contexte où la vue sur la mer est imprenable. Parmi les œuvres disséminées sur le territoire, un demi-cube blanc découpe un vide au cœur du paysage de Carleton-sur-Mer.

À l'intérieur de ce « fragment de galerie », le paysage est interrompu par un ensemble de stratifications d'images inusitées. Cette mise en abyme de l'œuvre face à son horizon est une création de l'artiste Isabelle Gagné qui procède à la façon du géologue et dont le travail se situe au croisement des nouvelles technologies, de la photographie et, plus précisément, du téléphone « intelligent ».

Dans le cadre d'une triple résidence, étendue sur huit saisons et supportée par le centre d'artistes Vaste et Vague, le laboratoire d'écritures numériques TOPO et les Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie<sup>1</sup>, Isabelle Gagné documente le paysage québécois au gré de déplacements – réels ou virtuels – sur l'ensemble du territoire, dans le but d'en capter les traits distinctifs, les attributs, mais aussi la trace de notre rapport à celui-ci. L'artiste procède par collecte de dons d'images photographiques transmises par des citoyens participants.

Les instantanés sont soumis au traitement d'un robot informatique autonome (bot)<sup>2</sup> dont l'insertion de strates d'images de nature géomorphologique similaire sont puisées par procédé de recherche inversée à même Google Images. Il émerge de ce procédé une nouvelle génération d'images « augmentées » qui sont ensuite (ré)introduites dans le répertoire public de Google Images<sup>3</sup>, créant des occurrences visuelles insolites lors de l'affichage public de résultats de recherche.

► Isabelle Gagné, *Stratotype Digital-ien*, Gaspésie, 2018;  
*Stratotype Digital-ien*, vue de l'installation, Gaspésie, 2018.  
Photo : Luc Girouard; Projection nocturne, Rencontres de la photographie en Gaspésie, Carleton-sur-Mer, 2018.



À première vue, la nouvelle stratification d'images (re)construites par le bot enrichit le patrimoine de notre paysage. Elle en questionne aussi l'état. Au gré de ses actions, le *Stratotype digital-ien* semble déployer l'histoire d'une géologie-en-devenir du paysage. L'état d'entre-deux qui en émerge agit à la fois comme repère et fiction. Contrairement à l'assertion généralement entendue, une telle géologie ne permet pas de définir l'échelle du temps, mais plutôt de faire le lien entre deux temporalités numériques.

Déjà en 2015, dans le cadre du Mois de la photo à Montréal dont la thématique portait sur la condition postphotographique, Joan Fontcuberta captait ce rapport privilégié qu'entretient Isabelle Gagné avec l'incertitude que fait peser la pensée contemporaine sur la notion de paysage<sup>4</sup>. À l'instar de *.(La Société de Conservation du Présent)*<sup>5</sup>, ce laboratoire de l'histoire qui s'était donné pour but de prolonger la modernité (1985-1994<sup>6</sup>), Isabelle Gagné interroge le présent performatif lié à l'émergence d'un nouveau patrimoine numérique collectif, rendu possible par les rapports que nous entretenons avec nos téléphones mobiles. Elle le fait par le détour d'un certain renouveau de la notion d'instantané ou d'immédiat, mais aussi celle du « musée imaginaire »<sup>7</sup> que devient le moteur de recherche de Google Images.

Il ressort du travail d'Isabelle Gagné une certaine fascination pour l'ordre du monde et la libre circulation des archives, soit la question de l'infiltration. Avec cette nouvelle production, elle pose la question de l'auteur puisqu'au bout du compte, l'image résulte du geste performatif d'un ro(bot). Chez Gagné, l'image photographique se fait indice de glissement de terrain. ◀

## Notes

- 1 Le projet a été amorcé en août 2017 lors de la résidence de l'artiste, dans le cadre de la 8<sup>e</sup> édition des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Un premier cycle de permutation par le dispositif a été inauguré à Vaste et Vague de Carleton-sur-Mer et s'est bouclé lors de la 9<sup>e</sup> édition des Rencontres.
- 2 Il a été créé en collaboration avec le développeur Paul Gasco-Vaillancourt.
- 3 [www.reverse.photos](http://www.reverse.photos).
- 4 Cf. Joan Fontcuberta, *La condition post-photographique*, Le Mois de la photo à Montréal et Kerber Verlag, 2015, p. 60.
- 5 Sonia Pelletier (dir.), *.(La Société de Conservation du Présent) 1985-1994*, TOPO, 2013, 275 p. Un aperçu de la monographie se trouve au [www.agencetopo.qc.ca/wp/scp-3](http://www.agencetopo.qc.ca/wp/scp-3).
- 6 Cf. *ibid.*, p. 000013.
- 7 Cf. Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Hazan et Musée du Louvre, 2013, 208 p.

Issue des champs de la musique, des arts médiatiques ainsi que de l'anthropologie sensorielle, **Maryse Morin** écrit depuis sur l'interstice entre l'art et l'anthropologie. [MaryseMorin.ca](http://MaryseMorin.ca)



# À LA RECHERCHE DE PRÉSENCE

► RAPHAËLLE DE GROOT ET OLIVIER BERGERON-MARTEL



> Raphaëlle de Groot, *Substances – Inniun*, 2017, campement-exposition, escale à Havre-Saint Pierre. Photo : Charlotte Lalou Rousseau.

**Non, il n’y a pas de pont, faut que tu y ailles en bateau.**

**Mauat apu takuak ashukan, À takuan ush tshetshi apashtain ua ituteini.**

RAPHAËLLE DE GROOT (RDG)

Le récit qui suit découle d’une expérience artistique menée en tandem avec La Boîte Rouge VIF et réalisée dans le cadre de l’événement pancanadien Repères2017 qui, en juin 2017, présentait des projets collaboratifs en art contemporain dans divers parcs nationaux du Canada à l’occasion des 150 ans de la Confédération. Cette initiative, conçue, financée et diffusée par Partners in Art<sup>1</sup> en partenariat avec Parcs Canada, proposait un modèle de commande innovateur en art public pour des pratiques axées sur le processus, la relation avec des communautés et la participation de celles-ci au sein d’un projet d’art actuel. L’équipe de commissaires de Repères introduisait ainsi l’événement : « Cet anniversaire nous permet de réfléchir à un territoire bien plus vieux que 150 ans et d’aborder par le fait même l’héritage du colonialisme, la relation complexe entre le concept de nationalité et celui de l’identité culturelle, ainsi que notre rapport à la nature dans le contexte des crises environnementale et climatique actuelles. [...] Ce n’est pas une fête<sup>2</sup>. »

Lorsque Véronique Leblanc, commissaire québécoise du projet, m’a approchée et présenté le cadre de travail que ses collègues et elle mettaient en place avec Partners in Art, ma réponse à l’initiative a été de vouloir mettre mes propres repères en chantier ; de me décentrer, en quelque sorte ; de renverser le rapport à la nature, désincarné et déconnecté, que la vie urbaine, les écrans et les vues préfabriquées de carte postale induisaient en moi. Comme pour beaucoup de produits touristiques, j’avais l’impression que ma perspective relevait d’une vision romantique et confortable de nature intouchée, « vierge », qui, je m’en rendais compte, effaçait maladroitement la présence des Premiers Peuples, leur histoire et leur regard sur le territoire, leurs cultures et leurs pratiques. Je voulais travailler ce point aveugle.

Parmi les parcs nationaux situés au Québec, la Réserve de parc de l’Archipel-de-Mingan (Côte-Nord) m’a interpellée pour deux raisons principales : d’abord, parce que l’agence gouvernementale Parcs Canada avait déjà entamé un dialogue pour renforcer les liens avec les Premières Nations innues d’Ekuanitshit et de Nutashkuan dont le territoire ancestral inclut celui de la Réserve de parc<sup>3</sup> ; ensuite, parce que la figure de l’archipel faisait écho aux processus de mise en relation qui animent ma pensée et ma pratique artistique, par exemple dans ma manière de travailler la collection<sup>4</sup>. Les îles et îlots d’un archipel – constituant une sorte de collection, de groupement – entretiennent des liens au-delà de l’espace marin qui les sépare. La particularité de cet espace géographique nous porte

à être attentifs à ce que la discontinuité même – cette distance qui sépare – produit néanmoins comme cohésion. Réfléchir à notre connexion à la terre et à nos liens entre humains à partir de l'expérience de cet espace, comme à travers ce dernier, en quelque sorte, me paraissait un bon point de départ. Ainsi, après un premier séjour de recherche sur place en juin 2016, j'ai décidé de m'installer dans la région à la mi-août et d'y demeurer avec ma famille jusqu'à la fin de l'événement Repères, qui était programmé en juin 2017. À la mi-parcours, en janvier 2017, j'ai contacté l'équipe de La Boîte Rouge VIF pour amorcer une collaboration avec elle.

### C'est un travail d'équipe. Tshitshue mamu ka atussenanut.

#### LA BOÎTE ROUGE VIF (BRV)

La Boîte Rouge VIF est un organisme culturel autochtone qui place la recherche collaborative et la cocréation au service de la transmission culturelle. Son équipe accompagne les individus qui portent un patrimoine culturel dans l'identification et l'expression de ses composantes, par la coproduction de « dispositifs de transmission » : expositions, films, publications, sites web, matériel pédagogique, etc. L'organisme rassemble des individus qui possèdent des compétences en création, en production et en démarche collaborative. Ils partagent tous une même vision et agissent en complémentarité. Olivier Bergeron-Martel a été chargé de projet dans la collaboration entre l'organisme et Raphaëlle de Groot ; il s'exprime ici au nom de l'équipe de La Boîte Rouge VIF.

Par divers mécanismes et stratégies collaboratives, La BRV agit comme « courroie de liaison » pour rassembler les diverses contributions de participants dans une démarche collective. C'est dans cette perspective qu'elle se considère « médiatrice » (création de liens entre les individus, permettant leur apport au projet culturel). Le projet est considéré comme un contexte de dialogue, d'échange, de mise en présence de l'altérité, favorisant la révélation de similarités comme de différences. Les compétences disciplinaires en création et en production (La BRV) se mettent en synergie avec les expertises culturelles (participants) dans le développement de mécanismes, de stratégies ou de dispositifs de transmission qui sont signifiants pour les porteurs de culture. Le projet (ré)active et nourrit des relations, tout en générant de nouvelles liaisons.

**Le cri d'un huard, un chevreuil qui boit sur le bord de l'eau ou un castor qui placote à côté, ça t'amène ailleurs.**

**E tepuet muak<sup>u</sup>, uashtsheshu menit eshkuti-peiaishinit kie ma amishk<sup>u</sup> e tipatshimut anite pessish, ait tshitutaikun.**

#### RDG

D'abord installée à Havre-Saint-Pierre, où sont situés les bureaux de Parcs Canada, j'ai entamé la première partie de ma recherche sur l'archipel lui-même et l'histoire de la région à travers les voix « officielles ». J'ai pris part à des activités comme une corvée citoyenne de nettoyage des berges des îles coordonnée par Parcs Canada, des fouilles archéologiques organisées à l'initiative de la communauté innue d'Ekuanitshit sur l'île Nue de Mingan, une mission de surveillance des oiseaux de rivage avec le Service canadien de la faune et le monitoring de mammifères marins avec le Centre d'interprétation de la Station de recherche des Îles Mingan. J'ai réalisé plusieurs entrevues avec le personnel de Parcs Canada, principalement les guides-interprètes, mais aussi les capitaines de bateau et matelots,

les spécialistes du secteur de la conservation et les employés de soutien (mécanique, menuiserie). J'ai visité les lieux touristiques et culturels. J'ai également cherché à avoir une compréhension plus large des enjeux environnementaux et économiques de la région en me rendant, par exemple, au chantier du barrage La Romaine. Entre la nature « intouchable », protégée par le gouvernement dans la Réserve de parc de l'Archipel-de-Mingan<sup>5</sup>, et celle qui se trouve tout autour, exploitée par les industries comme Rio Tinto ou Hydro-Québec, j'ai ensuite voulu savoir comment le territoire était vécu, pensé et raconté par les communautés locales, pour elles-mêmes, c'est-à-dire en dehors du tourisme, des études scientifiques, des politiques gouvernementales et des discours d'entreprises visant l'acceptation sociale.

Pour cette autre étape, j'ai habité à Baie-Johan-Beetz, un village de 90 habitants, à partir de novembre 2016. J'y ai passé l'hiver et le reste de l'année avec ma famille. Mon garçon (sept ans) y allait à l'école avec cinq autres élèves (en tout). Pendant cette période et jusqu'à l'événement Repères en juin 2017, les îles de l'archipel n'étaient plus accessibles. Je me suis alors déplacée de village en village en longeant la côte, de Longue-Pointe-de-Mingan jusqu'à Nutashkuan, pour écouter les gens parler de leur attachement à ces îles, à la mer et à l'intérieur des terres. J'ai reçu plusieurs « enseignements »<sup>6</sup> en cherchant des manières de participer à la vie des multiples communautés. Le plus utile a certainement été celui-ci : « Pose pas de questions, prends pas de notes, prends pas de photos<sup>7</sup>. »

Je me suis intéressée à la place de la nature dans leurs modes de vie alors que certaines traditions sont menacées ou en voie d'extinction. En effet, plusieurs pratiques associées à la vie « d'avant »<sup>8</sup> ont été abandonnées ou se sont transformées au profit de nouvelles activités. Toutefois, quelques repères semblent résister : que subsiste-t-il ? Il ressortait au fil de mes rencontres une connexion au territoire comme source de nourriture, une mobilité et des savoir-faire liés à cette alimentation (chasse, pêche, cueillette) ainsi qu'une pluralité d'ancrages culturels : les Innus, autochtones d'Ekuanitshit et de Nutashkuan ; les Paspayas, descendants de colons de la Gaspésie ; les Cayens et Macaquins, descendants de colons acadiens des Îles-de-la-Madeleine ; les « Étranges », surnom donné aux gens de l'extérieur. Les conversations faisaient écho, de différentes façons, aux informations et discours « officiels » recueillis à la



> Raphaëlle de Groot, *Substances – Innin*, 2017, campement-exposition, escale à Ekuanitshit. Photo : Léo Harvey-Côté.

première étape de ma recherche et, autrement, à la récolte d'éléments matériels que j'avais par ailleurs commencée. J'avais, par exemple, conservé l'ensemble des déchets recueillis sur les berges de l'archipel lors du nettoyage auquel j'avais participé, ramassé toutes sortes de débris naturels sur les plages de la côte et accumulé des restes de consommation alimentaire (sacs de farine et de patates, pelures d'orange, peaux de saumon...).

Je circulais ainsi entre plusieurs archipels : géographique, humain, culturel, affectif, utilitaire et matériel. Un réseau de relations complexes a commencé à émerger entre ces couches d'observation, et un projet s'est dessiné : créer un moment d'échange réunissant les gens des divers villages pour explorer avec eux ces ramifications, ou liens invisibles, et envisager la forme que pourrait prendre l'œuvre-événement à réaliser. Cela représentait un défi car, d'une part, il s'agissait d'un projet d'art actuel différent des activités habituelles et, d'autre part, une certaine distance sépare les communautés tant géographiquement (jusqu'à 200 kilomètres) que socialement (les villages sont longtemps restés isolés ; l'Église et la Loi sur les Indiens ont aussi engendré des divisions).

C'est à ce moment que j'ai contacté La BRV. J'avais vu l'exposition qu'elle avait créée avec la communauté d'Ekuanitshit pour l'ouverture de la nouvelle maison de la culture innue ; elle connaissait déjà la réalité du territoire, l'histoire de ses communautés, et avait établi un lien de confiance avec celle d'Ekuanitshit. Au-delà du rôle de facilitateur de La BRV, je voyais que sa méthodologie et ses compétences dans le champ de la cocréation pourraient installer un espace de partage et de rapprochement « autre », non seulement entre les différentes communautés que je fréquentais, mais également entre ma démarche d'artiste et leurs expériences et pratiques du territoire, autrement dit entre l'art et d'autres activités humaines. J'ai pensé que la perspective (de médiation) et les outils de La BRV pourraient contribuer à faire émerger dans ces « entre » un terrain de création encore inconnu, en quelque sorte invisible de tous (y compris moi), comme une île de l'archipel qui aurait été jusque-là submergée ou « bouchée de brume ».

**Je découvre quelque chose de différent, comme une roche que je n'ai jamais vue.**

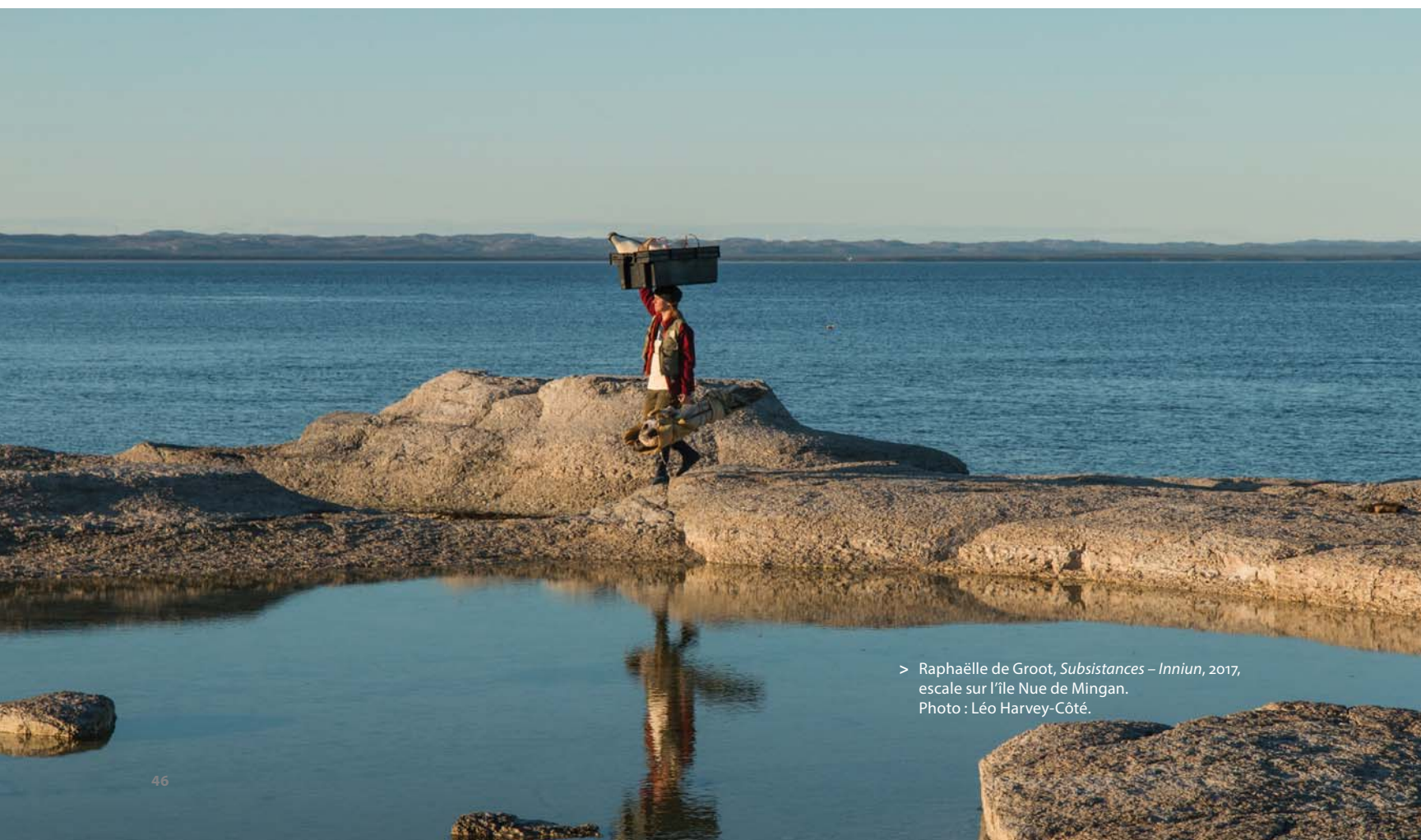
**Nimishken tshekuan ait etenitakuak, miam ashini eka nita ka uapataman.**

LA BRV

La collaboration entre l'artiste et l'organisme de médiation s'est donc instaurée dans une reconnaissance de l'expertise des villageois de l'archipel, porteurs de cultures, ainsi que des pertinence et légitimité de leur participation à une démarche qui prend ancrage et qui se développe par leurs réalités culturelles. L'expérience d'une vie de fréquentation d'un territoire amène cette expertise, souvent qualifiée « d'usage » (en comparaison à l'expertise dite « académique », acquise par la formation disciplinaire). Cette expertise devait venir nourrir le processus de création et, de façon inverse, il y avait la recherche d'une démarche artistique signifiante pour ceux qui devenaient des collaborateurs.

« Un principe de base tout simple : une vague est une onde. [...] Le bas de l'onde frappe, ça donne un coup de recul et c'est elle qui va se cambrer, qui va se mettre à rouler. Y'a des vagues de deux à trois mètres sur le territoire, ça fait partie de la normalité. À marée basse, le quai touchait les roches dans le fond : penses-tu que ça va résister ? [...] Tu te bats contre quelque chose de bien trop puissant. Quand la vague arrive, y'en a plein d'autres derrière, c'est constant. [...] Le quai flottant a foutu le camp. C'était prévisible. » (Charles Kavanagh, Longue-Pointe-de-Mingan)

« Quand je cueille le thé, c'est quelque chose de grand, de vibrant, qui me fait sentir que je suis liée au territoire que j'habite. [...] Cette plante m'enseigne l'humilité, la gratitude, la générosité, [...] le sacré du territoire, la nécessité de prendre soin, d'être responsable, de trouver d'autres façons d'exploiter et de transformer. » (Annick Latreille, Natashquan)



> Raphaëlle de Groot, *Substances – Inniun*, 2017, escale sur l'île Nue de Mingan.  
Photo : Léo Harvey-Côté.

L'artiste s'imposait ainsi une négociation avec ceux qui lui enseignaient qui ils étaient, espérant le développement d'une appartenance envers la démarche artistique, avec la conviction que l'expérience collective, symbolique et ancrée dans les identités, devint marquante et transformatrice pour ceux qui y prenaient part.

### La valeur d'une goutte d'eau. Eshpitenitakuak peikuau e patshikaut nipi.

LA BRV

Par ses expériences variées concernant la démarche collaborative en contexte culturel (surtout autochtone), La BRV a eu le réflexe de situer le niveau de collaboration entre l'artiste et les participants dans l'angle du pouvoir de décision et d'action. Par des discussions amenant des prises de conscience, il était question de circonscrire avec l'artiste l'espace qu'elle consentait à partager avec les participants, mais aussi les retranchements qu'elle souhaitait conserver pour son intimité de création. Jusqu'où l'artiste s'engageait-elle à intégrer à sa démarche ce que les participants pourraient être invités à suggérer, voire à décider ? La BRV était motivée à soulever les possibles et leurs implications, et à fixer le niveau de collaboration qui serait annoncé comme un engagement réciproque. Ensuite venait la question des profils des participants, chacun, pour habiter ce territoire, portant une identité culturelle. Dans le cas présent, Raphaëlle de Groot avait déjà amorcé, depuis plusieurs mois, l'établissement de relations avec des membres des différentes communautés de la région. Au long des nombreux échanges s'était construite une relation de confiance avec ces individus. L'atelier créatif allait donc bénéficier de ces rapports humains. Pour migrer vers la cocreation, La BRV tente continuellement de rassembler des individus qui ont une propension à la pensée abstraite, à la projection des idées dans le réel, ou encore des gens reconnus comme fiers porte-parole de leur propre collectivité, habitués à les représenter. Le groupe allait donc être constitué d'une dizaine de personnes : artiste, mais aussi artisan, entrepreneur, scénariste, photographe, marin, gardien de phare...

Le protocole : convoquer les participants à une séance de travail qui se veut un moment agréable de rencontre et de partage ; annoncer clairement et en toute transparence l'espace de collaboration convenu ; leur assurer une rémunération en juste reconnaissance de leur expertise que nous venons solliciter.

— Tu voulais qu'il y ait des participants ?

— Oui, mais surtout que ça ait du sens, que le sens vienne de ce que vous dites. Que ça m'amène à imaginer autre chose. Comment donner forme à ces idées ? J'aimerais trouver une façon qu'il y ait un sens partagé, commun. (Raphaëlle de Groot)

Un programme d'atelier créatif sur deux jours a été développé afin de regrouper à Baie-Johan-Beetz des représentants des villages situés le long de l'archipel. Pour La BRV, il s'agissait aussi, et surtout, d'une occasion de rencontre interculturelle, dans une écoute et un respect qui amènent une découverte et une appréciation mutuelle auprès de ces « voisins éloignés ». Cette dynamique cadrerait parfaitement avec la mission de l'organisme, se positionnant dans le contexte d'une histoire coloniale dont le territoire est aussi empreint.

« Mes parents vivaient ici, à Baie-Johan-Beetz ; je dois avoir encore de la famille ici. Je n'ai jamais fait de recherche là-dessus. » (Anastasia Nolin, Ekuanitshit)

« C'est important de faire un échange entre les cultures. On a tous des connaissances utiles et des bonnes valeurs ; il ne faut pas se lâcher. » (Édouard Kaltush, Nutashkuan)

### Parfois sur les mêmes territoires, mais on ne vivait pas les mêmes réalités.

### Nanikutini, anite e peikushit assi, apu ut peikushit eshi-natshishkamat.

LA BRV

Pour La BRV, le développement du programme d'atelier consistait aussi, dans une certaine mesure, à permettre à tous d'échanger avec le même langage, sur le même terrain. Comment réfléchir en termes performatifs avec des personnes qui pouvaient n'avoir aucun repère ou référence en art contemporain ? Un effort de contextualisation et de « traduction » était nécessaire (donc de médiation), tout autant que la conception d'un enchaînement d'activités pour amener le groupe à glisser progressivement de son expérience concrète du territoire jusqu'aux intentions abstraites et à la projection de gestes et d'objets symboliques appuyant ces intentions. Il fallait faire en sorte que le



groupe pût s'imprégner des relations déjà effectuées par l'artiste avec de nombreux résidents des communautés ; il fallait bénéficier de ce point de départ pour ensemble aller plus loin et amener les participants à devenir « ambassadeurs » du projet artistique dans leur propre collectivité afin de poursuivre à leur tour une œuvre de médiation culturelle.

« Il faut avoir conscience des manières habituelles de penser des gens. Si c'est une rencontre qu'on veut, il faut tenir compte de notre interlocuteur, pour qu'il nous reçoive. » (Raphaëlle de Groot)

La BRV a donc préparé un document de communication afin de permettre aux participants d'arriver à l'atelier avec le même niveau de préparation. Le projet global y était présenté, avec une analyse synthèse des contenus thématiques tirés des entrevues réalisées à ce jour par l'artiste. Une amorce de programme d'atelier était aussi déclinée, puisque celui-ci devait demeurer flexible et évolutif : l'expérience d'une première journée d'atelier devait permettre de préciser le programme de la deuxième journée.

Les thèmes identifiés dans les entrevues étaient :

- Ce qui caractérise les gens (relation à la nature, relation à la mer et à l'archipel, relation à la côte et à l'intérieur des terres, diversité culturelle) ;
- Ce qui caractérise le milieu (relation dans la nature, force des éléments, diversité naturelle) ;
- L'histoire (relation entre les cultures, instauration du Parc, enjeux de subsistance qui évoluent).

Par ces thèmes, les concepts de relation et de diversité apparaissent transversaux.

Pour l'atelier, les participants étaient invités à identifier un objet pour le présenter aux autres et une histoire à raconter, en lien avec les thèmes présentés. Il s'agissait de « portes d'entrée » vers des témoignages plus profonds.

« On peut commencer à travailler le bois quand il vient d'être coupé. Je mets du bouleau au congélateur l'été, tellement j'aime faire ça. » (Édouard Kaltush, Nutashkuan)

« Le pot de conserve, ça réfère aux trucs pour la survie : conservation, réserves. » (Louise Dupont, Magpie et Longue-Pointe-de-Mingan)

« J'ai creusé à un endroit pour construire l'atelier : il y avait une racine prise entre des roches. J'ai vu un morceau bleu sortir. Plus je dégageais, plus le morceau se révélait. Finalement, j'ai trouvé cette bouteille intacte, protégée par la racine. J'ai observé la bouteille et c'était écrit "Encre japonaise". Moi, je travaille la gravure ; c'est mon outil de travail, l'encre ! J'ai su que j'étais au bon endroit ! » (Chantal Harvey, Baie-Johan-Beetz)

« Dans toutes les histoires racontées, il y a eu perte de repères et réappropriation de nouveaux repères. Je trouve que c'est un concept fort, un fil conducteur. Repères de vie, se sentir rattaché, rattaché à quelque chose de la vie. » (Michel Paquette, Natashkuan)

## L'imagination travaille.

### Atussemakan tshimitunenitshikan.

#### LA BRV

Après être « entré dans le sujet » et s'en être imprégné, il fallait concevoir, créer ensemble. Parmi les témoignages des participants, un élément a servi d'ancrage pour amorcer la deuxième journée. Anastasia Nolin (Ekuanitshit) avait présenté une maquette de campement traditionnel, avec tout le nécessaire pour la vie en territoire en version miniature : « Ça, c'était notre vie ; on avait tout ce dont on avait besoin. » Comme introduction à la deuxième journée, on a demandé aux participants d'imaginer leurs bagages pour se

projeter dans l'avenir et porter tout ce qu'ils avaient exprimé dans la première journée comme pratiques, valeurs, principes, activités, modes de vie, visions du monde ; ce qu'ils avaient à cœur de faire subsister.

« Un campement intemporel. Tout s'assemble dans l'idée d'un lieu où on reçoit. Des objets, des actions, des éléments, qui persistent dans le temps. Autour du feu il n'y a plus de frontières, plus de différences. [...] Tout s'évanouit pour faire place à la rencontre. » (Anastasia Nolin [Ekuanitshit], Chantal Harvey [Baie-Johan-Beetz], Annick Latreille [Natashkuan], Réjean Cormier [Havre-Saint-Pierre] et Édouard Kaltush [Nutashkuan])

« On essaie de remorquer des cultures derrière nous. [...] Le bateau porte la culture, pour la représenter. [...] On s'est intéressés à savoir si on devait nommer un capitaine. Les opinions divergent, mais finalement, comme pour les outardes, les "capitaines" se relaient. » (Michel Paquette [Natashkuan], Louise Dupont [Magpie et Longue-Pointe-de-Mingan], Lydia Mestokosho-Paradis [Ekuanitshit], Charles Kavanagh [Longue-Pointe-de-Mingan] et Adèle Bellefleur [Nutashkuan])

#### RDG

Avant ce moment d'atelier organisé avec La BRV, les conversations que je tissais en me déplaçant de village en village avaient commencé à agir sur ma manière d'envisager l'œuvre en tant que processus performatif et collaboratif, comme situation de rencontre et de participation se construisant dans la mobilité. Après l'atelier, elles ont habité réellement l'œuvre. Chaque décision et chaque geste étaient alors empreints du partage d'expériences qui avaient eu lieu. La forme du campement-exposition s'est articulée naturellement comme suite cohérente, à la fois de la démarche que j'avais entamée depuis le début de mon séjour sur la Côte-Nord et, aussi, des idées qui avaient surgi des échanges entre les participants de l'atelier. Ceux-ci sont devenus des coéquipiers dans l'organisation de l'escalade du campement-exposition dans leur communauté, chacun dans la mesure de ce qu'il se sentait à l'aise de faire.

Enfin, la collaboration avec La BRV a généré encore un autre espace de cocréation : celui d'un moyen métrage coréalisé avec Maxime Girard. Sorte de parcours poétique et documentaire qui associe des performances réalisées pour la caméra à des extraits d'entrevues et à des moments du campement-exposition, le film est tout aussi hybride que les escalades organisées dans les villages. Il construit un espace de récit qui témoigne des voix multiples qui ont animé le dialogue intérieur de mon processus.

## Qu'est-ce qui fait qu'on décide de sauver une plante ?

### Tshekuan tshatapatakanit ut ui ushimutuakanit ka nitautshik ?

#### LA BRV

La BRV a la conviction que ce genre d'expérience collaborative, ancré dans un procédé de création artistique et à portée de transmission culturelle, contribue à un processus de résilience, de rapprochement, d'appréciation mutuelle entre individus, mais aussi, par extension, entre communautés culturelles. Par son processus collaboratif, le projet artistique crée des ponts, instaure des canaux de dialogue, répond à un contexte historique et valorise les identités. Ce faisant, il contribue à une prise de conscience face au développement d'une préoccupation pour la subsistance d'identités, dont la transmission dépend forcément de ceux qui les portent.



ADÈLE BELLEFLEUR,  
NUTASHKUAN



RÉJEAN CORMIER,  
HAYRE SAINT-PIERRE



ANNICK LATREILLE,  
NATASHKUAN



ÉDOUARD KALTUSH,  
NUTASHKUAN



CHANTAL HARVEY,  
BAIE-JOHAN-BÉETZ



CHARLES KAVANAGH,  
LONGUE-POINTE-DE-MINGAN



ANASTASIA NOLIN,  
EKUANITSHIT



LOUISE DUPONT, MAGPIE /  
LONGUE-POINTE-DE-MINGAN

> Participants absents dans la mosaïque : Michel Paquette et Lydia Mestokosho-Paradis. Photos : Michel Paquette.

## Les vagues régissent nos déplacements.

### Kashkanat, uinuau niaushunahk anite tshe ishi-papamishkaia mak tan eshpish.

RDG

Il serait intéressant d'approfondir et d'analyser en quoi le caractère « éloigné » du territoire où s'ancrait ce projet a suscité de « nouveaux » terrains de création. Une chose est certaine : cette nouveauté est advenue à partir des enseignements mêmes du territoire et des réalités humaines que ce dernier nourrit. Ainsi, après cette année passée sur la Côte-Nord, mon « centre » s'est déplacé. C'est désormais la ville qui me paraît éloignée du reste ; c'est maintenant le dialogue, le lien, qui devient l'œuvre. Entre la liberté présumée de l'artiste par rapport à l'exercice de création et à la notion de création « appliquée »<sup>10</sup>, le projet décrit ici pose des questions quant à la place du « sujet » – dans ce cas, le territoire lui-même et les communautés qui l'occupent – comme coauteur de l'œuvre. ◀

#### Notes

- 1 Basé à Toronto, Partners in Art est un organisme de bienfaisance dirigé par des bénévoles. Il finance des projets d'art contemporain au Canada et dans le monde ([www.partnersinart.ca](http://www.partnersinart.ca)).
- 2 Repères2017, « Prologue » et « Épilogue » [en ligne], *Commissaires*, site consulté le 31 août 2018, [www.reperes2017.ca/info/commissaires](http://www.reperes2017.ca/info/commissaires). David Diviney, Natalia Lebedinskaia, Véronique Leblanc, Ariella Pahlke, Kathleen Ritter, Melinda Spooner et Tania Willard faisaient partie de l'équipe de commissaires.
- 3 Voir à ce sujet le *Plan directeur 2014 de la Réserve de parc national du Canada de l'Archipel-de-Mingan* au [www.pc.gc.ca/fr/pn-np/qc/mingan/info/plan/plans](http://www.pc.gc.ca/fr/pn-np/qc/mingan/info/plan/plans) (site consulté le 15 septembre 2018).
- 4 Voir mon cycle de création *Le poids des objets* et ma série d'expositions *Rencontres au sommet* développés autour d'une collection d'objets « embarrassants » que des participants me léguaient pour s'en délester symboliquement. Les *Rencontres au sommet* ([www.rafaelledegroot.net/rencontres-au-sommet](http://www.rafaelledegroot.net/rencontres-au-sommet)) mettaient ces objets en scène en un rassemblement les associant à une soixantaine d'emprunts qui provenaient des recoins délaissés et méconnus de collections de musées d'art, d'histoire et de communautés de trois provinces canadiennes.
- 5 La mission de préservation et de conservation de Parcs Canada considère la nature au sein de ses parcs comme une forme de collection muséale, en d'autres termes un environnement qu'on ne peut en quelque sorte plus toucher. Par exemple, aucun prélèvement n'est autorisé et des trottoirs de bois sont souvent installés pour baliser les déplacements des usagers.
- 6 Terme utilisé par Rita Mestokosho, rencontrée à Ekuanitshit.
- 7 Il s'agissait du conseil bienveillant d'une Innuée pour m'aider à créer des liens avec les membres de sa communauté.
- 8 Avant l'instauration, par le gouvernement fédéral, des réserves, qui ont sédentarisé de force les Innus, et l'arrivée de la route dans la région il y a 20 ou 40 ans de cela, tout dépendait des villages.
- 9 Expression locale.
- 10 Comme le design et l'architecture, la médiation culturelle pratiquée par La BRV dans le contexte de ce projet pourrait être considérée comme un art appliqué.

**La Boîte Rouge VIF** est un organisme culturel autochtone qui place la recherche collaborative et la cocréation au service de la transmission culturelle. Son équipe accompagne les individus qui portent un patrimoine culturel dans l'identification et l'expression de ses composantes, par la coproduction de « dispositifs de transmission » : expositions, films, publications, sites web, matériel pédagogique, etc. L'organisme rassemble des individus qui possèdent des compétences en création, en production et en démarche collaborative. Ils partagent tous une même vision et agissent en complémentarité. Olivier Bergeron-Martel a été chargé de projet dans la collaboration entre l'organisme et Raphaëlle de Groot ; il s'exprime ici au nom de l'équipe de La Boîte Rouge VIF.

**Raphaëlle de Groot** est une artiste du Québec. Elle présente ses travaux en Amérique du Nord, en Amérique du Sud et en Europe depuis 1997. Diplômée de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (M.A., 2007), elle a reçu plusieurs distinctions dont le prix Pierre-Ayot en 2006, le prix Graff en 2011 et le prix Sobey pour les arts en 2012.

# LE WAPIKONI MOBILE

## LE NOMADISME AU SERVICE DE LA CRÉATION AUTOCHTONE



> Escale à Wikwemikong, 2013. Photo : © Mathieu Buzetti.

En 2003, le Wapikoni mobile est cofondé par Manon Barbeau, le Conseil de la Nation Atikamekw et le Conseil des jeunes des Premières Nations du Québec et du Labrador, avec le soutien de l'Assemblée des Premières Nations et la collaboration de l'Office national du film du Canada.

C'est un studio mobile qui se veut un lieu de rassemblement, d'intervention, de création tant audiovisuelle que musicale pour les jeunes des Premières Nations, baptisé Wapikoni mobile en hommage à une proche collaboratrice de Manon Barbeau, une jeune Atikamekw nommée Wapikoni Awashish.

Un an plus tard, la découverte d'une vieille caravane abandonnée sur les routes de la Floride lui donne une deuxième vie : la chambre débarrassée du lit devient une salle de montage, la douche un mini-studio de son, le salon et la cuisine, un lieu d'échange et de formation. La mobilité fait donc partie intégrante de l'approche du Wapikoni, celle de « rouler vers » les communautés autochtones.

Août 2004, Wemotaci. Au cœur de la forêt mauricienne réside une petite communauté atikamekw. C'est à Wemotaci, plus exactement dans le stationnement de l'école secondaire, que le Wapikoni mobile a fait sa première escale.

Automne 2004, Pikogan. La roulotte est un incubateur des plus créatifs pour une dizaine de jeunes Abitibiwinnik, notamment pour le futur rappeur Samian qui a composé ses premières chansons et premiers vidéoclips dans le motorisé.

Été, automne comme hiver, la méthodologie est toujours la même : apprendre en créant. L'équipe de cinéastes mentors travaille en étroite collaboration avec les ressources et autorités locales de la communauté, y compris les conseils de bande. À la fin d'un atelier de formation, d'une durée de quatre semaines, une séance de projection est organisée dans la communauté.

À ses débuts, le studio mobile cheminait d'une communauté à l'autre sur le territoire québécois. De Pessamit (Côte-Nord) au Lac-Simon (Abitibi-Témiscamingue), en passant par Manawan (Lanau-dièrre), la caravane offrait un « répit » aux communautés souvent aux prises avec de graves problématiques sociales, telles que l'isolement, le suicide, la violence ou les dépendances. Des escales urbaines étaient également effectuées à Montréal et à Québec.

À partir de 2012, les escales du Wapikoni se sont déplacées vers les communautés des autres provinces canadiennes. Au fil des ans, de nouvelles escales se sont ajoutées. Que ce soit Wikwemikong en Ontario ou encore Clearwater River en Saskatchewan, de plus en plus de communautés accueillaient avec enthousiasme les ateliers du Wapi.

En 2017 s'est greffé aux circuits motorisés du studio mobile le Cinéma qui roule, sous le patronage de la Commission canadienne de l'UNESCO : « Le Wapikoni d'un océan à l'autre : la réconciliation par les arts médiatiques. » La caravane de diffusion cinématographique a parcouru le Canada, du Pacifique à l'Atlantique, soit 28 437 kilomètres en seulement 216 jours !

Autres plateformes de diffusion novatrices : la motoneige et le vélo ! En hiver, le Cinéma qui roule a troqué sa roulotte de diffusion pour des motoneiges. De Nutashkuan à Pakua Shipi, les motoneiges empruntaient la route Blanche dans l'un des territoires les plus inaccessibles du Québec sur la Basse-Côte-Nord. Cette tournée cinématographique, aux allures d'expédition polaire, a permis de faire découvrir les réalités tant ancestrales que contemporaines des Autochtones par le biais de leur propre filmographie.

Le Vélo Paradiso, une flotte de vélos triporteurs équipés d'un projecteur et d'un grand écran, complétait le parcours, de mai à octobre, diffusant des courts métrages et des vidéoclips dans les espaces publics de la métropole.

## COURTS MÉTRAGES : UN PUISSANT OUTIL DE TRANSFORMATION SOCIALE

Au fil du temps, la méthodologie du Wapikoni a dépassé nos frontières. Des communautés du Québec ont été jumelées à des communautés d'Amérique du Sud. Ainsi, un groupe d'Emberá du Panama a été accueilli par une communauté anishnabe en Abitibi. Des « franchises wapikoniennes » se sont enracinées en Bolivie, au Pérou, en Colombie, au Chili et au Panama. Des rencontres inédites ont émergé entre cinéastes autochtones de divers continents, comme Kevin Papatie de Kitcisakik (Abitibi) chez les Kanaks en Nouvelle-Calédonie ou encore Shaynah Decontie de Kitigan Zibi en Finlande chez les Samis.

Une autre alliance internationale de cocréation a été établie avec le Réseau international de création audiovisuelle autochtone (RICAA), un réseau représenté par 52 membres de 16 pays. Pour sa deuxième édition, ce réseau a engendré un long métrage collectif présentant des perspectives contemporaines sur la question des femmes, coréalisé par une quinzaine de cinéastes autochtones de différents horizons.



> Escale à Timiskaming, 2014. Photo : © Mathieu Buzetti-Melançon.

## DONNER UNE VOIX À DES COMMUNAUTÉS EXCLUES

En collaboration avec l'organisme Je veux jouer, un atelier de création cinématographique a également vu le jour en 2016, à Gaziantep, en Turquie, avec des réfugiés syriens. Cette formation se poursuit aujourd'hui à distance depuis le siège social du Wapikoni.

Cette expérience d'adaptation de la méthodologie du Wapikoni a permis, grâce à la collaboration d'Oxfam-Québec, d'œuvrer auprès d'autres communautés marginalisées. Récemment, de jeunes Jordaniens du Kufrankeh ainsi que des Bédouins vivant dans les territoires palestiniens occupés ont pu bénéficier de l'expérience d'une escale de création Wapikoni.

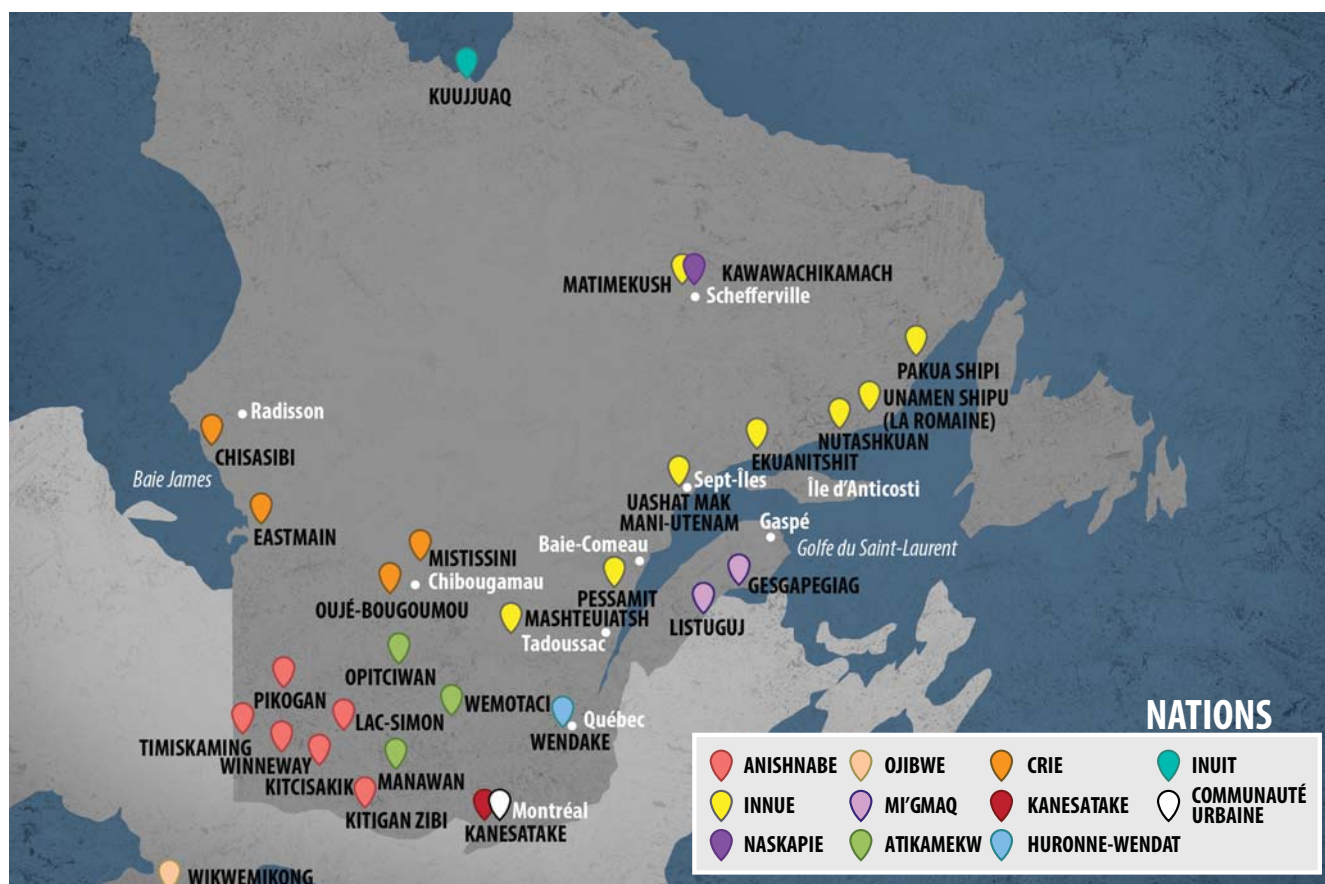
## RAYONNEMENT DES CINÉASTES AUTOCHTONES

Véritables incubateurs de talents, ces ateliers de formation et de création ont contribué à l'émergence d'une cinématographie autochtone. Chaque année près de 250 événements publics diffusent les courts métrages du Wapikoni mobile à l'échelle nationale et internationale.

Festivals, chaînes télévisées, musées, ambassades, ateliers de sensibilisation dans les écoles et projections dans les communautés autochtones participent à l'effervescence du septième art des Premières Nations. Au fil des ans, plusieurs cinéastes du Wapikoni se sont distingués pour la qualité de leurs œuvres, parmi lesquels Kevin Papatie avec sa filmographie de treize courts, dont plusieurs ont été primés dans des festivals à l'étranger, et Heather Condo, cinéaste mi'kmaq, dont le court *My Father's Tool* a été présenté au Festival Sundance de Toronto et sélectionné à la Berlinale de Berlin en 2017.

Aujourd'hui, la collection du Wapikoni mobile regroupe près de 1150 courts métrages ayant récolté jusqu'à ce jour près de 170 prix et mentions dans de prestigieux festivals canadiens et internationaux. Une contribution exceptionnelle au patrimoine culturel mondial. ◀

wapikoni.ca



> Carte des communautés des Premières Nations du Québec visitées par le studio mobile du Wapikoni.



# APPRENDRE DES ARCHITECTES AUTOCHTONES

► PAUL ARDENNE

Bien que restée entr'aperçue dans le grand bazar de la Biennale d'architecture de Venise 2018, l'exposition *UNCEDDED : Voices of the Land* (*Unceded : terres en récit*) n'en a pas moins été l'une des plus importantes proposées alors sur la lagune. Le Canada, rompant avec la tradition du pavillon national unique, a ouvert pour l'occasion à l'Arsenale un second pavillon, en plus de celui, traditionnel, qu'il possède dans les Giardini. Volonté hégémonique ? Désir d'une surreprésentation ? Rien de cela. L'exposition *UNCEDDED* est consacrée à l'architecture des Autochtones du Canada, celle des *Natives*, populations amérindiennes de l'île de la Tortue, désignation géographique des actuels Canada et États-Unis d'Amérique avant les voyages de grandes découvertes et la colonisation d'origine européenne.

L'intérêt d'*UNCEDDED* ? Il réside dans la leçon d'éthique donnée par des populations qui ont pour signature identitaire de n'avoir jamais coupé le cordon avec leurs aînés, leurs traditions et leur environnement. Le résultat, c'est une architecture spécifique, humaniste avant tout. Qu'apprendre des Autochtones ? La sagesse, peut-être.

Pour ceux d'entre les États conquérants qu'elle concerne depuis Christophe Colomb, Hernán Cortés ou Jacques Cartier, la colonisation est un héritage honteux. Espagne, Portugal, Angleterre, France, Pays-Bas, Belgique, Japon, mais aussi Russie (en Asie centrale), États-Unis d'Amérique (les descendants des colons du *Mayflower* s'accaparant, à coup de traités inégaux et d'idéologie religieuse, les grandes plaines indiennes) et Allemagne (le général Von Trotta exterminant en Afrique, entre 1904 et 1907, 80 % des Héréros et des Namas)... Autant d'acteurs, avec d'autres, dont la rapacité territoriale, l'esprit de prédation et le mépris des peuples soumis à leurs fusils vont accoucher de la pire sape identitaire jamais encore enregistrée dans l'histoire des peuples et de leurs relations. Ainsi que le définit Jean-Paul Sartre commentant, dans sa revue *Les temps modernes*, le *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi, « le colonialisme est un système [où] la conquête s'est faite par la violence [et dans lequel] la surexploitation et l'oppression exigent le maintien de [cette] violence ». Encore, continue Sartre, « le colonialisme refuse les droits de l'homme à des hommes [...] qu'il maintient de force dans la misère et l'ignorance, donc, comme dirait Marx, en état de "sous-humanité". Dans les faits eux-mêmes, dans les institutions, dans la nature des échanges et de la production, le racisme est inscrit »<sup>1</sup>.

## RETROUVER SES MARQUES

On ne redira jamais assez les souffrances, les humiliations, les infinies bassesses endurées par les colonisés, d'où qu'ils soient et à quelque nation qu'ils appartiennent : Yámanas (Yagans) du détroit de Beagle tirés à la carabine comme des lapins par des pasteurs protestants ; populations de Potosí mourant en masse dans les mines espagnoles ; Congolais assujettis au bon vouloir du roi des Belges, Léopold II, qui les traite en esclaves ; Chinois surexploités par les Japonais dans le Shantung et à Formose (Taïwan) ; massacres d'Algériens et de Malgaches par les Français en 1945 et 1950 ; rebelles persécutés par centaines d'un bout à l'autre de l'espace colonial mondial... Pas de pire géopolitique que celle-ci, qui mêle hypocritement exploitation éhontée des colonisés, chouchoutage des aristocraties locales, coup de pouce aux bourgeoisies compradores et prétendu partage, avec les populations soumises, de la civilisation du vainqueur ! Le temps des dominants, toutefois, finit par fléchir avec la salutaire conférence de Bandung (1955). Le « non-alignement » qui en émane accouche, au fil de guerres et d'accords de décolonisation, d'une liberté factuelle et territoriale enfin moins mal partagée. Vient le temps, pour les voleurs et les bourreaux colonialistes, du repli et parfois de la repentance, non toujours sincère, il est vrai. La colonisation ? Tournons la page, mais n'oublions jamais.

Entre les puissances postcoloniales, le Canada, héritier de la politique expansionniste franco-britannique et toujours assujéti aux lois du Commonwealth, est un État pionnier dans la reconnaissance des droits des *Natives*, les Autochtones (Loi constitutionnelle de 1982, article 35), nombreux sur son sol. Maints territoires canadiens, du Nunavut à la Colombie-Britannique, en passant par la Baie-James, bénéficient ainsi d'une autonomie acquise dans le

cadre fédéral et sont dirigés par les descendants des communautés autochtones premières, déjà présentes avant l'arrivée des colons venus d'Europe. Inuits, Cris, Algonquins, Micmacs, Hurons-Wendat, Atikameks, Innus, Mohawks et Métis occupant le nord de l'île de la Tortue en sont devenus pour une part croissante les gestionnaires. Pas encore assez, au regard des droits que leur octroie leur présence première sur le territoire, si l'on en croit les représentants de la résistance à l'hégémonie continuée des postcoloniaux. Comme le regrette Sol Sanderson, membre de la nation crie chakastaypasin, icône de la résistance à la postcolonisation et partisan de la « souveraineté intrinsèque », « la perte du contrôle total de nos collectivités et sociétés a créé les conditions actuelles de maltraitance, de dépendance, de suicide, de chômage élevé et de mauvaise santé, plus le bas niveau d'éducation, la perte du filet de protection de notre société traditionnelle et celle de nos croyances spirituelles et culturelles, de nos valeurs et de nos langues [...]. Là se trouve la source du racisme systémique et institutionnel actuel qui fait qu'aujourd'hui, nos peuples vivent (encore) dans des conditions semblables à celles du tiers monde »<sup>2</sup>.

## DES RACINES ET DES PRÉROGATIVES

*UNCEDED : Voices of the Land...* Venons-en au fait. Cette exposition, pour la première fois dans un cadre international, mondain et *mainstream*, a fourni l'occasion aux *Natives* canadiens de faire valoir leur conception propre de l'architecture. Dix-huit architectes amérindiens ou métis y ont présenté leurs réalisations ou leurs projets, jamais dénués d'intérêt, le plus souvent originaux et démarqués du tout-venant, tous caractérisés par un lien très fort à la nature et à l'environnement. La scénographie du pavillon, non sans légitimité, a été confiée au maître historique de l'architecture amérindienne contemporaine, Douglas Cardinal, né en 1934, à qui l'on doit notamment le Musée canadien de l'histoire (Gatineau, 1989) et, devenu « culte », le Musée national des Indiens d'Amérique (National Museum of the American Indian) à Washington, D.C. (1998). D'origine métisse (second d'une famille de huit enfants, il est à la fois Blackfoot Kainai, Algonquin et d'ascendance germanique), Cardinal, symboliquement, a installé les différents pôles de l'exposition dans un périmètre rempli d'arrondis et de festons, valorisant par là les principes non contradictoires de la circulation fluide et du cloisonnement ; une façon, par ce jeu avec l'espace d'exposition, de signifier ce qu'a été la civilisation amérindienne d'avant l'ère coloniale. Cette entité qu'est l'île de la Tortue est certes unie par une culture et des croyances communes, mais chacune de ses composantes ethniques y garde sa spécificité. Ensemble, fusionnées, différentes.

Douglas Cardinal, au registre international, n'est pas un *starchitect*. Il mériterait pourtant de l'être. Son approche de l'architecture, qui surpasse celle des coqueluches du Global (No) Style, vaut par sa position d'équilibre entre modernité et conservatisme. Cardinal, comme il le dit lui-même, fait de l'architecture avec dans une main un ordinateur et dans l'autre main un tambour. Demandez-lui quelle est sa *maniera*, et ce vieux sage formé au Canada et à Austin, au Texas, vous répondra inmanquablement ceci : l'alliance du plus ancien et du plus nouveau, de l'archaïque et de la technologie contemporaine. L'archaïque ? Précisons : Douglas Cardinal, avant toute chose, entend bien prendre l'avis des anciens, les « Aînés », une pratique coutumière dans les civilisations de l'île de la Tortue, toutes régentées par des aréopages.

Également, sa conception architecturale entend s'inscrire dans le continuum des architectures amérindiennes, dont l'intelligence lui vient notamment d'avoir toujours dû affronter, pour les solutionner, des situations difficiles telles que l'environnement hostile,

le climat brutal ou l'alternance saisonnière du nomadisme et de la sédentarité. Rien d'étonnant à ce que l'on trouve dans l'architecture de Cardinal, récurrentes, des citations portant sur le wigwam et le tipi (Université des Premières Nations de Regina, 2003 ; Gordon Oakes Red Bear Student Centre de Saskatoon, Université de la Saskatchewan, Saskatoon, 2016), l'igloo (Space and Science Centre d'Edmonton, 1984) ou l'habitat semi-enterré (résidence Cardinal, Stony Plain, Alberta, 1982; Musée canadien de l'histoire, Gatineau, 1989), toutes formes conventionnelles d'habitat propres à l'Amérique du Nord précoloniale.

Enfin, il porte un respect sacré à l'environnement. L'Amérindien est un frère de la nature, l'Amérindienne une sœur. Ils lui vouent une attention à la fois concrète et mystique. Le minimum d'atteinte à l'environnement est de rigueur, les temps modernes auraient-ils permis d'en surmonter les contraintes. Douglas Cardinal, dans cette longue citation, en parle ainsi : « Très tôt durant mes études en architecture, j'ai décidé d'orienter ma pratique vers l'architecture organique, une architecture évolutive. À cet effet, mes Aînés anishinabés m'ont encouragé à poursuivre et à absorber autant de formation universitaire que possible [...]. Si je voulais servir les communautés autochtones comme il se doit, j'allais également devoir acquérir le savoir et la sagesse des Aînés, et me familiariser avec leurs puissantes valeurs spirituelles. En observant ces Aînés, j'ai appris que mon approche devait suivre la loi naturelle, respectant la souveraineté [des] personne[s] que je servais, leur montrant la compassion et le respect qu'[elles] méritaient et visant l'équilibre et l'harmonie avec les terres et les eaux de nos territoires traditionnels. Puisque le créateur a donné à nos peuples anishinabés la responsabilité de se porter intendants de la terre, les Aînés jugeaient impératif pour notre avenir d'adopter pleinement les deux visions du monde et d'assumer la responsabilité d'assurer l'équilibre et l'harmonie des gens qui peuplent les terres et des terres elles-mêmes. Ils insistaient sur le fait que tout ce que nous faisons devrait être en accord avec nos valeurs spirituelles [...]. C'est ainsi que j'ai appris à aborder l'architecture de façon à concevoir et à créer un environnement intégré en harmonie avec la nature telle qu'on la retrouve dans notre propre nature et dans l'environnement naturel<sup>3</sup>. »

## L'AUTOCHTONIE ARCHITECTURALE ET SES FORMULES

Au-delà de tout nationalisme, *UNCEDED : Voices of the Land* expose un fait de culture locale. Ce qui est notoire, c'est l'absence totale de tentation à en universaliser les contenus. Chacun et chacune des architectes de l'exposition, avec insistance, rappelle sa filiation (ses *roots*) et le poids de l'origine qui l'accompagne. C'est entendu, un architecte amérindien de l'île de la Tortue ne construit ni ne pense l'architecture n'importe comment. Qui en doute pourra se reporter à l'examen du village cri de Oujé-Bougoumou, créé en 1989 dans le Nord-du-Québec. Tout dans cette unité construite de 800 âmes, posée non loin du lac Opémiska, s'inspire des modes, des styles et des techniques d'architecture hérités de l'ère de l'île de la Tortue, jusqu'au plan de masse, dessiné par Douglas Cardinal et réglé par la symbolique amérindienne. L'effet de familiarité est immédiat (la devise du village est « L'endroit où les gens se rencontrent »), l'effet de continuité aussi. Oujé-Bougoumou, en tant que lieu d'habitat, est la sobre et intelligente actualisation des anciens villages locaux, une version améliorée sans esbroufe ni surenchère d'effets, ce qui ne saurait empêcher l'efficacité technique, mise au service, comme il se doit, de la communauté, et un souci environnemental forcené : « Le village d'Oujé-Bougoumou, relève une notice qui lui est consacrée, est récipiendaire d'un prix de l'UNESCO pour sa construction selon plusieurs critères de développement durable

ainsi que pour son architecture traditionnelle. Plusieurs principes technologiques et d'urbanisme d'avant-garde ont été mis en place par la communauté tel qu'un système de réseau de chaleur, système de chauffage central entièrement automatisé comportant deux cuves d'ébullition chauffées au bois et à l'huile reliant tous les bâtiments. Les cuves d'ébullition sont approvisionnées par des résidus forestiers provenant du moulin à scie situé à proximité<sup>4</sup>. »

L'architecture autochtone amérindienne et ses enseignements sont donc marquants. Première donnée, illustrée unanimement : l'école du territoire. Ce sont le passé local, la tradition, le *genius loci*, qui servent en l'occurrence de guides. L'architecte autochtone ne construit pas sans investiguer le legs de l'architecture territoriale.

Seconde formule : la générosité. L'architecte amérindien ne construit pas d'abord pour lui, en fonction de ses obsessions ou de ses marottes, mais pour sa communauté. Il crée ce qui déjà a été créé sous une forme proche et sa confiance dans l'héritage architectural de sa patrie, qui est la patrie de ses ancêtres, est totale. Ce principe d'abnégation doit être souligné dans la mesure notamment où il oblige à récuser le génie personnel, l'invention d'un seul, le solipsisme comme l'individualisme.

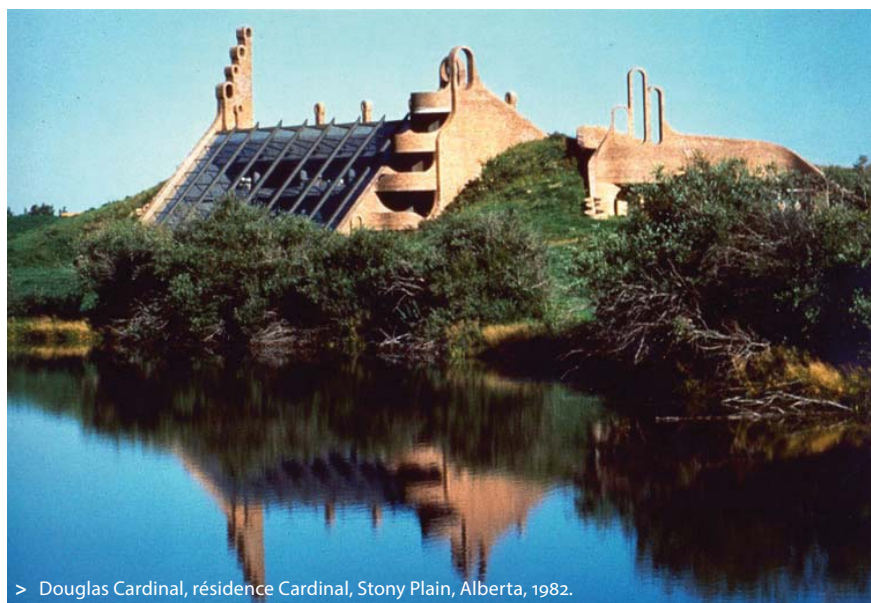
Troisième donnée : un rapport négocié à la modernité. L'architecte autochtone, sans doute, est antimoderne. Il ne regarde pas vers le futur mais vers le passé, il se refuse à la table rase mais privilégie au contraire l'héritage. Ce positionnement anachronique assumé, pour autant, n'implique pas chez lui le renoncement à prendre, de l'offre moderne, ce qu'elle peut avoir de bénéfique, son versant technique en particulier. L'architecture autochtone est un accommodement, une figure de la négociation, mue toutefois par cette obligation de principe : faire que l'équilibre n'existe pas et que la proposition penche plus pour la tradition que pour la modernité. Cette position n'est pas mineure : elle renforce le sentiment d'appartenance identitaire au lieu de le diluer ; elle ne fait pas tourner les têtes mais, en revanche, sait leur rappeler quelle est leur configuration originelle. Architecture fondamentalement territoriale que celle-ci, et résiliente aussi dans la mesure où elle tend à corriger les effets déstructurants de la colonisation en termes d'identité et d'appartenance.

Le dernier point s'avère la constante de la préoccupation environnementale : utilisation fréquente du bois, abondant dans le territoire (Spirit Room, Makoonsag Intergenerational Learning Centre de Smoke Architecture) ; dimension mesurée des bâtiments, jusqu'à privilégier la petite taille (Sugar Cube : Kitchen Shelter d'Ouri Scott) ; esthétique en rapport étroit avec l'environnement (Allegany Administration Building de Two Row Architecture, dont l'auvent sinueux évoque la rivière voisine et la façade, la forêt)...

L'architecture autochtone amérindienne, sans états d'âme, prend le parti de l'écriture dite « symbolique » par Roberto Venturi. Cette symbolique renvoie non seulement à l'histoire des peuples bâtisseurs, mais encore à l'évocation immersive du milieu dans lequel vivent ceux-ci, dont l'architecture doit se tenir au plus proche, en une contextualisation non discutable. Comme le dit Matthew Hickey de Two Row Architecture (un Mohawk du clan Wolf, de son nom indigène Ha : na yas, « Il est grand »), « l'indigénéité est enracinée dans la terre. Il est donc logique que la création de lieux soit spécifique et orientée par une prise de conscience de l'environnement. Chaque projet sur lequel je travaille commence par une étude approfondie de l'environnement. En mettant l'accent sur les impacts sociaux et culturels, et les effets que le design communautaire et régénérateur peut avoir sur toutes les cultures, nous ferons de l'architecture non seulement une forme d'expression culturelle, mais aussi une forme de régénération et de guérison »<sup>5</sup>. ◀



> Douglas Cardinal, Institut culturel Aanischaaukamikw, Oujé-Bougoumou, Nord-du-Québec, 2011.



> Douglas Cardinal, résidence Cardinal, Stony Plain, Alberta, 1982.



> Douglas Cardinal, Musée de l'histoire canadienne, Gatineau, 1989.

#### Notes

- 1 Jean-Paul Sartre, « Le colonialisme est un système », *Les temps modernes*, n° 137, juillet-août 1957 ; *Situations V*, Gallimard, 1964, p. 51-52.
- 2 Sol Sanderson, « Le futur de nos relations et de nos contributions », *UNCEDED : Voices of the Land / Terres en récit / Voici della terra* [catalogue d'exposition], Biennale de Venise, 2018, p. 15-16.
- 3 Douglas Cardinal, « Le savoir autochtone transmis par des cérémonies et des rituels », *UNCEDED*, op. cit., p. 19.
- 4 « Oujé-Bougoumou » [en ligne], *Wikipédia*, 13 septembre 2018, [www.fr.wikipedia.org/wiki/Ouj%C3%A9-Bougoumou#cite\\_note-8](http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Ouj%C3%A9-Bougoumou#cite_note-8).
- 5 Matthew Hickey, « Déclarations d'architectes : Matthew Hickey », *UNCEDED*, op. cit., p. 43.

# ARCHITECTURE COMMUNAUTAIRE AU MEXIQUE

## QUELQUES EXPÉRIENCES COLLECTIVES

### DANS LA CONSTRUCTION DU TERRITOIRE

► SILVIO DE GRACIA



> Collectif Taller de Operaciones Ambientales (Atelier d'opérations environnementales), Centro Ejidal Las Margaritas (Centre communautaire Les marguerites), désert de San Luis Potosí.

Dans notre monde globalisé, les liens entre l'homme et l'environnement sont, depuis quelque temps, en crise constante. Les avancées technologiques ainsi que la prééminence du développement économique produisent une perte fréquente d'attachement au terroir, doublée d'un déséquilibre écologique. Les villes se voient donc affectées. L'architecture, l'écologie et l'économie sont souvent entendues séparément, sans qu'on puisse prêter attention au besoin de les aborder conjointement et consciemment sous une approche durable. Dans ce contexte, il devient important de redéfinir le territoire et sa mise en valeur, ainsi que de repenser les stratégies d'occupation et de modélisation des espaces.

D'un point de vue historique, les régions ont pris forme suivant des modifications constantes. Elles ont été marquées par diverses transformations spontanées, naturelles et artificielles, qui les ont façonnées à travers le temps. En ce sens, le territoire est un objet en construction, une sorte de dispositif en évolution, conçu en tant que projet. Il est donc sémantisé par de multiples acteurs sociaux. Il devient une œuvre significative dans la mesure où il est possible de le développer historiquement grâce à ses rapports à la terre, aux réalités et aux sensibilités humaines.

Dans le contexte mexicain, il existe un grand nombre de collectifs multidisciplinaires qui travaillent au renforcement des liens et des sentiments assez complexes d'enracinement et d'appartenance de la société au territoire. Les démarches de ces collectifs sont guidées par des stratégies très variées. Cependant, ceux-ci ont en commun leur rapprochement avec les communautés et leurs savoir-faire par des actions constantes de rétroaction, cherchant à continuellement intégrer de nouvelles technologies et techniques. Dans tous les cas, ils essaient d'éliminer les limites individuelles dans leur processus créatif et privilégient la possible définition du projet en devenir à partir du territoire, des ressources naturelles et de la culture locale.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la configuration d'un village ou d'un quartier était généralement déterminée et dirigée par des initiatives institutionnelles de l'État. Ces dernières décennies, on remarque plutôt la présence de centres communautaires administrés et conçus par les habitants et divers groupements. Les espaces qui en résultent n'obéissent plus à la planification nationale ou globale, mais à l'expérimentation et à la recherche de conditions, de connaissances et de procédés locaux.

## ARCHITECTURE DE BASE

La participation citoyenne dans la construction de sa propre communauté serait-elle possible ? Quel serait l'impact social si l'on mettait en place une architecture durable, artisanale, faite à la main ? Le Laboratorio Arquitectura Básica Mx (Laboratoire d'architecture de base Mx), dans la ville de Mexico, a commencé à répondre à ces questions. Depuis plusieurs années, il explore différentes façons de réduire, par l'architecture, les crises économique, écologique et sociale. Depuis sa création en 1999, le LABMx a instauré des systèmes de maçonnerie favorables à la régénération du milieu naturel et du tissu social.

Grâce à la mise en œuvre de leurs projets architecturaux, les collectifs se réapproprient la discipline en tant que dispositif créatif, participatif et éducatif, permettant aux communautés de prendre part à la création de quartiers durables. Afin de contribuer à la construction de leur propre savoir, ils travaillent ensemble en développant des ateliers de sensibilisation environnementale, d'auto-construction et d'application des technologies. Les échanges vont dans les deux sens, car le LABMx se nourrit de techniques ancestrales et traditionnelles, tout en privilégiant l'usage de matières naturelles, locales et écologiques.

Avec cet échafaudage de techniques à la fois anciennes et contemporaines, le LABMx tente de produire un changement dans les paradigmes de la pratique architecturale au Mexique. À ce jour, on retrouve ses projets dans plusieurs régions et communautés du pays, dont Oaxaca, Morelos, Yucatán, Coahuila, Michoacán, Chihuahua et Mexico. D'ailleurs, ses innovations en développement durable ont été adoptées dans la construction de bâtiments urbains. L'édifice Nicolas San Juan construit par le Taller 13 Arquitectura Regenerativa (Atelier 13 d'architecture régénérative) est par exemple le premier immeuble à logements de la ville de Mexico dont les murs ont été construits avec de la paille.

## STRATÉGIES ENVIRONNEMENTALES

Le Taller de Operaciones Ambientales (Atelier d'opérations environnementales) est un collectif spécialisé en design environnemental. Ses membres sont convaincus qu'il est possible de construire une dynamique humaine socialement et écologiquement intégrée. Ils sont sans cesse à la recherche d'options nouvelles et de solutions afin de repenser et de restructurer des espaces qui régénèrent les liens entre les systèmes social et écologique.

Une partie fondamentale de leur travail consiste en la mise en place de projets consacrés à la récupération de procédures organiques, et ce, dans le but d'améliorer la qualité de vie des personnes et leur rapport à l'environnement. De la même manière, il est important pour le Taller de Operaciones Ambientales d'instaurer un système d'apprentissage et d'échange communautaires. En aspirant à l'emploi alternatif des ressources naturelles, il a adopté de nouvelles pratiques, fusionnant tant le design, la construction et la gestion de l'eau, des énergies et des déchets que la production d'aliments et la planification territoriale.

L'un de ses projets les plus connus est le Centro Ejidal Las Margaritas (Centre communautaire Les marguerites), situé dans le désert de San Luis Potosí. Il y a travaillé avec d'autres collectifs tels que Cayaca et Base BioArquitectura, mais surtout en collaboration avec les habitants de la région. Le Centro Ejidal Las Margaritas est un lieu de rencontre pour les Métis et les Wixáritari<sup>1</sup>, mais il accueille aussi les migrants, les touristes, les commerçants et les activistes de passage. Le sens collaboratif n'étant pas très développé au départ, ce lieu de rassemblement a été conçu comme un espace de partage entre les personnes pour d'abord rétablir leurs points communs et former ensuite un collectif mixte. C'est dans cet endroit

qu'on planifie les stratégies cherchant à repenser les rapports sociaux et les façons d'occuper le territoire. Parmi ces stratégies, on trouve des projets d'agriculture et de production, de captation et de manipulation de l'eau, des programmes d'amélioration de logements ainsi que des initiatives de réflexion commune et de dialogue. L'un des principaux objectifs du lieu est d'affronter les menaces causées par les activités minières et agro-industrielles qui mettent en danger l'équilibre environnemental du désert.

Un autre projet a été conçu par le collectif Torolab à Camino Verde, un quartier de la ville de Tijuana où le taux de violence est très élevé. L'équipe a construit l'édifice communautaire La Granja Transfronteriza (La ferme transfrontalière) dans le but de contribuer à une culture de voisinage et d'améliorer les conditions de sécurité. Elle y a développé plusieurs initiatives de réseautage, encouragé les réflexions sur la situation sociale et élargi le sens communautaire. Parmi ses réalisations, on trouve la publication d'un livre de recettes et d'histoires de plusieurs habitants du quartier. L'ouvrage rend compte de la diversité de Tijuana en tant que territoire frontalier habité par des migrants venus de partout au pays. Grâce au livre de recettes et au partage d'histoires et de repas, on a pu voir naître un espace de dialogue et de reconnaissance entre des gens aux origines variées et aux traits culturels distincts.

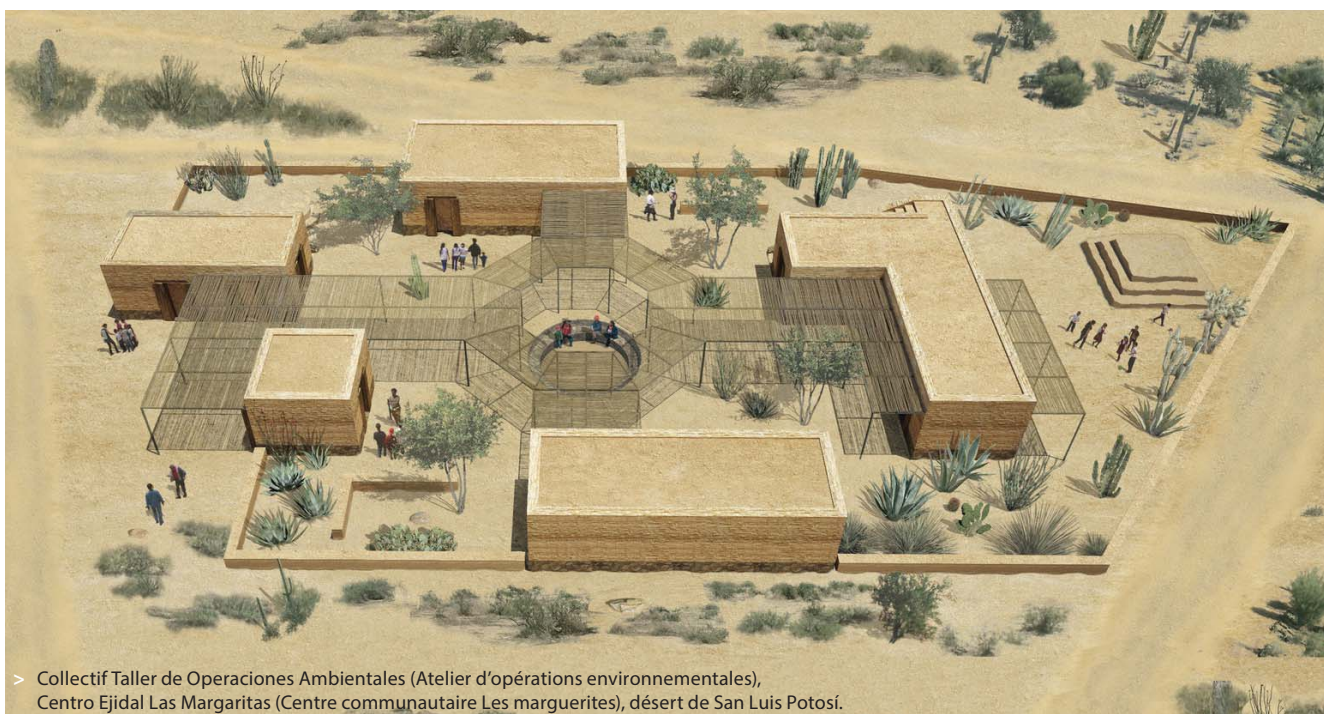
## PARMI LES TARAHUMARAS : LE COLLECTIF CHOPEKE

Le collectif Chopeke<sup>2</sup> est constitué de plusieurs jeunes catholiques et dirigé par l'architecte Omar Rios. Il a été formé afin de trouver des solutions au manque de maisons dignes à Ciudad Juárez et a mis en action des pratiques de construction communautaires. Il s'est toujours intéressé à l'architecture collective ainsi qu'à la pensée de Samuel Mockbee<sup>3</sup>, dit Sambo, avec son projet d'école rurale. Omar Rios a également suivi de près le projet d'austérité de Donald Judd dans la communauté de Marfa, au Texas, où l'on pratique la permaculture<sup>4</sup>. D'ailleurs, il s'y rend souvent en quête d'inspiration. En tant qu'enseignant et directeur du programme de formation en architecture de l'ITESM<sup>5</sup> à Ciudad Juárez, il a démarré une recherche avec son groupe d'étudiants sur les différents types d'habitation durables. Ils voulaient trouver une solution à la pauvreté extrême en utilisant les meilleurs matériaux pour cette région désertique. L'équipe Chopeke s'est ainsi consolidée en intégrant de jeunes universitaires qui appartiennent à différents domaines (architecture, design, ingénierie, éducation, sociologie et histoire). Ils ont travaillé bénévolement pour le projet pilote d'une maison pour une Rarámuri<sup>6</sup>. S'est également joint comme consultant l'architecte Juan Manuel Casillas du Laboratorio de Arquitectura Básica de Mexico.

Pour le premier travail qu'ils ont réalisé en 2014, ils ont construit un prototype de logement aux murs de paille et de terre cuite, thermiques, durables, résistants et économiques. Ils ont mis en



> Collectif Chopeke, projet pilote d'une maison pour une Rarámuri.



pratique la technique ancestrale du *bahareque*<sup>7</sup>. Ils ont également récupéré les techniques et coutumes *rarámuris* des femmes pour la construction d'un four « fusée »<sup>8</sup> et d'un four extérieur afin de remplacer l'équipement conventionnel. Depuis, ils ont bâti plusieurs maisons et même une église. Leurs projets continuent à prendre de l'expansion et à se faire connaître par leurs qualités dans l'édification communautaire et écologique.

## LES NOUVEAUX TERRITOIRES, LA NOUVELLE ARCHITECTURE

Selon Bill Mollison<sup>9</sup>, la permaculture consiste principalement à « travailler avec et non pas contre la nature », et c'est justement ce que visent les collectifs mettant en œuvre l'architecture communautaire pour instaurer de nouvelles façons de construire et d'habiter les espaces. Leurs pratiques ainsi que leurs processus émergent du besoin de renforcer les liens entre les gens et le milieu naturel, nourrissent le dialogue entre les pratiques ancestrales et l'innovation, entre le savoir traditionnel et l'architecture contemporaine. Leur objectif commun est celui de la recherche de solutions aux problèmes de pauvreté, de violence et de pollution. Ils visent la mise en pratique de stratégies écologiques et avant-gardistes pour que les communautés retrouvent des rapports harmonieux avec l'environnement. L'approche biologique et authentique de cette architecture poétique et transformative est ainsi rendue visible, ouvrant la porte à de nouvelles façons d'habiter et de construire le territoire. ◀

Traduit de l'espagnol par : Karla Cynthia Garcia Martinez.

### Notes

- 1 Les Wixárikas ou Wixáricas, aussi connus comme les Huichols, sont un groupe majoritaire de la région du Nayarit au Mexique. Ils habitent le centre-ouest du pays, dans la Sierra Madre occidentale, principalement dans les États de Nayarit, de Jalisco, de Durango et de Zacatecas. *Wixárika* signifie « les gens » dans leur langue, qui appartient aux langues uto-aztèques. Dans leur spiritualité traditionnelle, ils pratiquent la récollection et la consommation rituelle du peyotl (*Lophophora williamsii*), une cactacée aux propriétés hallucinogènes par ses alcaloïdes psychoactifs, dont la mescaline.
- 2 *Chopeke* signifie « ocotea » en *rarámuri*. L'ocotea est un conifère avec des feuilles vivaces très rigides. On peut en trouver plusieurs espèces. Le bois produit beaucoup de résine et est de ce fait utilisé pour allumer le feu.

- 3 Samuel Mockbee, Sambo (1928-2016), était un architecte étatsunien, cofondateur du programme Rural Studio à l'Université d'Auburn (comté de Hale, en Alabama). À partir de son « studio rural », Mockbee et ses étudiants se sont fait connaître pour le design de bâtiments aux formes vernaculaires grâce à des structures innovantes, faites de matières bon marché ou recyclées, pour les gens dans le besoin.
- 4 Le terme *permaculture* (en tant que méthodologie systémique) a été employé pour la première fois par les Australiens Bill Mollison et David Holmgren en 1978. Il s'agit d'un système de design agricole, social, politique et économique, fondé sur les principes et les caractéristiques de l'environnement naturel.
- 5 L'Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (Institut de technologie et d'études supérieures de Monterrey), mieux connu sous le nom de Tecnológico de Monterrey ou de Tec de Monterrey ou el Tec, est une université privée située à Monterrey (Nuevo León), au Mexique. Il s'agit actuellement de l'une des universités les plus reconnues en Amérique latine et les plus populaires parmi les employeurs du continent.
- 6 Les Tarahumaras ou *Rarámuris* sont une communauté autochtone du Nord mexicain. Ils habitent la Sierra Madre occidentale qui traverse l'État de Chihuahua ainsi que le sud-ouest de Durango et du Sonora. Le terme *rarámuri* signifie « celui aux pieds légers » ou « le coureur à pied », dérivé des termes *rara*, « pied », et *muri*, « courir ».
- 7 *Bahareque*, *bajareque*, *bareque* ou *fajina* sont les noms donnés à une technique de construction de maison faite avec des bâtons de bois ou des cannes attachés et recouverts de terre cuite. Cette technique ancestrale était utilisée par les peuples autochtones en Amérique pour construire leurs maisons.
- 8 Un four fusée, grâce à son design particulier, produit une combustion plus efficace que les fours traditionnels et fours ouverts. C'est un four de petite dimension, consommant le carburant à haute température dans une chambre de combustion simple. Il est doté d'une cheminée verticale isolante qui permet la combustion complète avant même que le feu touche la superficie de cuisson.
- 9 De son vrai nom Bruce Charles Mollison (1928-2016), il était un biologiste, un chercheur, un scientifique, un professeur, un activiste et un naturaliste australien. On l'a nommé le père de la permaculture, un système de design jardinier intégré ou holistique qu'il a développé avec David Holmgren. Ce système cherche à harmoniser l'agriculture, la géographie, l'architecture, l'élevage du bétail, l'édaphologie, l'économie, la sociologie et l'agroécologie, tout en mettant en place des stratégies d'accès aux terres et aux systèmes légaux des groupes sociaux et des entreprises.

**Silvio De Gracia** est un artiste visuel, un performeur et un organisateur. Il dirige la revue d'art postal et de poésie visuelle *Hôtel Dada* et la plateforme Videoplay, consacrée à la diffusion de la vidéo performance, toutes deux basées dans la ville de Junín, en Argentine. Il a présenté ses performances en Amérique latine, au Canada, au Portugal, en Grèce, en Italie, en Serbie, en Espagne et au Japon. À titre de théoricien, il a publié dans différents sites Internet et revues spécialisées. Il a participé aux Événements théoriques des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> Biennale de La Havane et à la III<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain de Thessalonique, en Grèce. Il est l'auteur du livre *La estética de la perturbación* / L'esthétique de la perturbation.



# RETOUR SUR LE RETOUR À LA TERRE AU TEMPS DU LAND ART

► MARTIN NADEAU

> Michael Heizer, *Double Negative*, 1969.

Aujourd'hui fixé dans un compartiment de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement du Land Art n'a pas été animé d'emblée par des soucis écologiques ou mobilisé par des inquiétudes concernant la protection de terroirs ou de territoires menacés. Les champs et sentiers empruntés par ce groupe d'artistes américains et européens, à la fin des années soixante et principalement dans les années soixante-dix, peuvent constituer néanmoins des repères intéressants pour situer les démarches de résistance artistique actuelles s'orientant à partir, ou vers, d'anciens comme de nouveaux territoires.

L'appellation *land art* n'est pas sans soulever de controverses ni d'ambiguïtés. Je me contente de rappeler qu'au sens strict, elle est une abréviation de *landscape art* (« art paysager ») que la critique a adoptée à partir du titre du film de Gerry Schum, projeté pour la première fois le 15 avril 1969 sur une chaîne de télévision publique allemande. Ce film, *Land Art*, était réalisé dans une tentative de présenter les œuvres autrement difficilement représentables – notamment étant données leurs dimensions – de huit artistes américains et européens.

Le paysage bucolique dépeint dans les poèmes de l'Antiquité célébrant la vie pastorale, aussi bien que les tableaux pittoresques de la Renaissance aux impressionnistes, constitue le contrepied de ce qu'avaient à l'esprit Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, dont les œuvres étaient dévoilées, en partie, pour un large public dans le film en question.

Leurs concepts et projets reposaient sur l'usage de matériaux inédits, ou peu habituels, au sein de l'art institutionnalisé. Ces pionniers étaient habités par l'ambition d'investir de nouveaux lieux pour des œuvres d'art dont les dimensions seraient délibérément irréductibles à l'espace de l'atelier, du musée ou de la galerie conventionnelle, aussi bien, en principe à l'origine, qu'à l'espace et au temps du marché de l'art en général. Il ne s'agissait plus du paysage, de la nature ou de la terre comme sujet de la représentation, mais bien comme matière.

## LES SOURCES DU LAND ART : DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE À FLUXUS

En rappelant que *Fluxus* signifie « mouvement », Penders déplore le manque d'attention accordée à cette avant-garde de la première moitié des années soixante pour comprendre l'émergence du Land Art<sup>1</sup>. Elle donne en exemple les œuvres de Georges Brecht, *Events*, conçues en 1959, qui explorent « la nécessité d'un départ vers l'extérieur et celle d'intégrer le déplacement – comme voyage – à l'art »<sup>2</sup>. De même, elle mentionne comme source du Land Art le mouvement de l'Internationale Situationniste, formé à la fin des années cinquante, qui a exercé une influence directe sur la branche française de Fluxus.

L'abolition des frontières entre les arts, que l'art soit désormais une activité non spécialisée faite par et pour tous, et la recherche d'une dimension internationale transgressant les frontières sont quelques-uns des liens que partagent ces avant-gardes. Quoique plus militant

politiquement que Fluxus et le Land Art, l'Internationale Situationniste exprime avec ces derniers la volonté de réenchanter la vie quotidienne par l'action bouleversant les horizons de réception ainsi que par la dérive. Christel Hollevoet écrit à ce sujet : « De l'errance des surréalistes à la dérive des situationnistes, l'œuvre d'art a quitté son support matériel pour déployer à travers la déambulation une perte d'inscription inédite. Dans Fluxus ou l'art conceptuel, la dé/marche vient structurer la spatialité de l'œuvre d'art<sup>3</sup>. »

Implicitement plus qu'explicitement, le Land Art participe à l'ébranlement des structures sociales inhérent aux années soixante, que ce soit en Europe ou bien aux États-Unis, dans le contexte de l'opposition à la guerre du Vietnam ou à la ségrégation raciale ; le « ghetto » dont il fallait s'affranchir pour les artistes du Land Art est d'abord celui du musée, de la galerie ou de l'atelier.

#### UNE RÉFLEXION THÉORIQUE ET UNE PRATIQUE SUR L'ESPACE ET LE DÉPLACEMENT

Le paysage et les diverses topographies (lacs salés, déserts, volcans, plages, plateaux, marais et forêts) sont une matière sur laquelle intervient l'artiste, parfois de manière minimaliste, par exemple les lignes que tracent sur la terre et les pierres les pas de Richard Long lors de promenades dans son Angleterre natale (*A Line Made by Walking England*, 1967). Au contraire, l'intervention peut aussi être imposante, comme c'est le cas de *Double Negative* de Michael Heizer (1969) : dans le désert du Nevada, Heizer a creusé deux excavations rectangulaires séparées par un ravin, ce qui a nécessité le déplacement de 244 800 tonnes de grès pour composer cette œuvre (457 x 15 x 9 mètres) qui est dans son ensemble uniquement visible du ciel, jusqu'à ce que l'érosion géologique naturelle ne la rende indiscernable du paysage. Dans tous les cas, une réflexion sur l'espace et le déplacement, ceux de la matière, de l'artiste et du spectateur, se déploie. Les quelque 1000 photos de *Double Negative* sont incapables de rendre compte adéquatement de l'œuvre, y compris le hors-champ de la prairie verdoyante entourant le site qui est très rarement photographié, ce qui invite le spectateur à se déplacer sur les lieux où l'œuvre est physiquement située.

Avec la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, ce sont 6783 tonnes de roches, de terre et de cristaux de sel qui ont été disposés en forme de spirale à Rozel Point dans le Grand Lac Salé (Utah). Ce lac fait apparaître ou disparaître l'œuvre selon les caprices de la météo propre à cette région : la jetée en spirale, d'une superficie de 500 mètres, est ainsi restée noyée sous l'eau plus de 20 ans entre 1972 et 1993. L'œuvre, lorsqu'elle réapparaît à la surface du lac, est nécessairement transformée par son séjour sous les algues rouges et les différents sédiments qui s'y déposent. La forme de la spirale évoque aussi bien celle des cristaux de sel que le site du lac dans son ensemble ; en outre, elle peut exprimer la volonté chez Smithson de s'affranchir du cadre, celui de la galerie comme celui de la photo : « Je ne pense pas que l'on puisse échapper à la primauté du rectangle<sup>4</sup>. »

Tout comme la *Spiral Jetty*, le *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria est tributaire du climat. Une surface d'un peu plus d'un kilomètre carré dans le désert du Nouveau-Mexique a été hérissée de 400 piquets d'acier inoxydable (25 piquets de long sur 16 de large sont fixés à intervalle régulier de 66 mètres). Ces derniers, de cinq centimètres de diamètre et de six mètres de hauteur en moyenne, suivant la faible dénivellation du terrain choisi, réfléchissent les premiers rayons à l'aube, deviennent pratiquement invisibles lorsque le soleil atteint son zénith, restent longtemps incandescents le soir venu et, surtout, se changent en catalyseurs de la foudre lorsque gronde l'orage. L'accès au

site isolé est restreint à six visiteurs à la fois, qui doivent rester sur place pendant 24 heures, qu'il y ait ou non un orage, afin d'observer d'éventuels éclairs fendant et illuminant la démesurée toile du ciel. Penders remarque que l'on consacre en général beaucoup plus de temps à une œuvre si l'on doit, pour la contempler, se rendre sur un site éloigné plutôt que dans une galerie ou un musée<sup>5</sup>. Toutes ces œuvres invitent une réflexion sur l'espace à l'heure où celui-ci s'affirme davantage comme virtuel avec l'emprise du cyberspace.

#### DIALOGUES AVEC LES ACTIONS HUMAINES

Au-delà de ces relations avec le monde naturel, le Land Art entre aussi en dialogue critique avec les actions humaines.

Bien qu'il s'inscrive dans le contexte d'une critique des pratiques d'exposition dans les galeries d'art, le texte de Robert Smithson intitulé *Cultural Confinement* acquiert une résonnance politique considérable de par son vocabulaire issu du monde carcéral (*emprisonnement, asiles, prisons, cellules...*) et son véhément plaidoyer pour que cesse l'illusion de la liberté. Il s'agit de mettre fin à la neutralisation de l'art dans le cadre des lieux d'exposition habituels, pour que se déploie sa pleine potentialité de résistance à la représentation imposée : « Il y a emprisonnement culturel quand un conservateur, au lieu de laisser l'artiste établir lui-même les limites de son œuvre, impose les siennes. [...] Il y a dans les musées, comme dans les asiles et prisons, des cellules et des quartiers, en d'autres termes des salles neutres nommées galeries. Une fois placée en tel lieu, l'œuvre perd sa fonction pour ne plus être qu'un simple objet transportable ou une surface déconnectée du monde extérieur. Une pièce éclairée vide et blanche est en elle-même un espace soumis à la neutralité. [...] Plutôt que de créer l'illusion de liberté, mieux vaudrait révéler l'emprisonnement. Je suis pour un art qui prenne directement en compte les éléments dans leur existence et leur action quotidiennes et se départisse de leur rôle de représentation<sup>6</sup>. »

Penders, citant et traduisant également ce texte, insiste sur le passage suivant, qui est en effet lourdement chargé politiquement : « Une fois que l'œuvre d'art est totalement neutralisée, inefficace, abstraite, sauve et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à du fourrage visuel et à de la marchandise transportable. Les innovations sont permises seulement si elles soutiennent ce type d'emprisonnement<sup>7</sup>. »

Elle affirme à propos de cet artiste que « tout son travail est à la fois basé sur les limites entre les éléments (entre l'œuvre et l'espace, entre l'artiste et le monde, entre les différents arts), sur leur mise en évidence et sur le refus de ces limites mêmes »<sup>8</sup>. Il ne s'agit pas tant, toutefois, de rejeter des structures, mais bien de les rénover de l'intérieur en invitant les acteurs du monde artistique à les réinterpréter selon des critères inédits<sup>9</sup>. En outre, toujours selon Penders, cette remise en question de la relation entre artiste, atelier, galerie et musée, et ce, en général chez les artistes de la mouvance Land Art, va conduire dialectiquement à « accroître plutôt qu'[à] diminuer le rôle de légitimation du musée et probablement plus encore celui de la galerie »<sup>10</sup>. Quitter les lieux de l'art habituel, mais pour y revenir différemment, peut constituer en fait un pseudo-rejet du système galeries-musées<sup>11</sup>.

Il en va de même pour la volonté de redéfinir la relation entre l'art et le marché de l'art : « Plus qu'un rejet du marché, la non-considération des valeurs de marché entraine probablement surtout en jeu dans leur travail. Comme de nombreux artistes me l'ont affirmé, ils ne pensaient pas que leur art pouvait se vendre. Mais créer sans intention de vendre ne signifie pas automatiquement volonté de faire de l'art invendable<sup>12</sup>. » Virginia Dwan,

l'instigatrice d'une importante exposition de ces artistes intitulée *Earth Works* (New York, octobre 1968), n'a jamais rien considéré comme invendable : « On pouvait en être propriétaire [des œuvres dites d'*earth works*]. C'est là que les gens se méprennent. [...] "Double Negative" par exemple a toujours été à vendre<sup>13</sup>. » Ce rapport au marché reste toutefois à éclaircir, car Heizer précise pour sa part : « Ce qui est vendu ici, c'est du terrain, non de l'art. [...] Il se pourrait que l'une des conséquences de l'*earth art* soit de priver l'œuvre d'art de tout statut de marchandise<sup>14</sup>. »

Il serait pertinent à ce propos d'interroger les pratiques artistiques actuelles d'investigation autour de nouveaux terroirs et territoires : est-ce qu'à terme ces pratiques et ces nouvelles coalescences vont conduire à une consolidation des relations entre art et réseaux artistiques institués, que ce soient ceux du centre d'artistes autogéré, de la galerie, du musée ou du marché de l'art ?

### LE LAND ART COMME PRÉMISSSE À UN ART ÉCOLOGIQUE ?

Alors que les préoccupations écologiques semblent essentielles dans l'élaboration des nouvelles relations entre art actuel et investissement de nouveaux terroirs, qu'en était-il pour les artistes du Land Art ? En ce qui concerne l'exposition *Earth Works* à la Dwan Gallery, la critique Grace Glueck estime que l'idée artistique de transformer la surface de la terre dénote une intention écologiste progressiste : « Une exposition qui proclame le retour à la nature est en germe à la Dwan Gallery. [...] L'exposition s'intitule *Earth Works* et se flatte de réunir les projets de dix artistes dont les photos, maquettes et vraies mottes de terre trahissent l'amour de la terre<sup>15</sup>. »

Comme on l'a vu, il faut distinguer toutefois des œuvres comme celles de Long, qui respectent entièrement la nature, ou encore les sculptures éphémères en glace d'Andy Goldsworthy, des réalisations nettement plus intrusives de Heizer ou de Smithson. Ce dernier en particulier, figure emblématique du Land Art s'il en est, a fait l'objet de vives protestations de la part de groupes écologistes. Son projet intitulé *Island of Broken Glass*, prévu dans une île près de Vancouver en 1970, a soulevé une telle controverse écologique que la Canadian Society for Pollution and Environmental Control, craignant que le déversement massif (deux tonnes) de fragments de verre brisé ne vienne menacer la faune de l'île en question, a fait en sorte que ce projet soit complètement abandonné. Pour la plupart des observateurs du front écologique dans les années soixante-dix, une décennie qui voit la naissance de mouvements comme Greenpeace précisément à Vancouver en 1971, les *earth works* étaient souvent considérés comme destructeurs à l'endroit des écosystèmes<sup>16</sup>. Cela dit, dans d'autres de ses œuvres, comme *Broken Circle / Spiral Hill* (1971) évoquant la tour de Babel, Smithson a également critiqué la destruction de l'environnement opérée par les activités humaines<sup>17</sup>.

Une intervention plus près des préoccupations écologiques actuelles est celle réalisée par Ágnes Dénes dans le centre-ville de New York en 1982. L'artiste d'origine hongroise, pour l'œuvre intitulée *Wheatfield – A Confrontation*, a semé du blé sur une superficie de 8000 mètres carrés dans un terrain vague composé de déblais du chantier de construction du World Trade Center. Servant par ailleurs de dépotoir, ce terrain a été recouvert de 80 bennes d'une terre fertile, creusée de 285 sillons qui



> Jean-Yves Fréchette, *Agrotexte*, 1982. Photo : Patrick Altman.

ont été ensemencés de grains, cultivés, puis récoltés, mais non pas évidemment consommés en raison de la contamination des sols. Ce champ de blé, pour Dénes, « se référait dès lors à la mauvaise gestion des ressources et à la faim dans le monde. C'était une incursion dans la citadelle, une confrontation avec la culture d'élite »<sup>18</sup>. L'intervention *Wheatfield – A Confrontation* était située en effet à un jet de pierre de Wall Street, où ont cours entre autres les spéculations sur les prix des céréales, au sein d'un terrain lui-même surévalué par la spéculation foncière dans cette partie de Manhattan donnant également à voir la statue de la Liberté.

C'est là, en quelque sorte, le terroir qui a investi l'une des agglomérations urbaines les plus denses au monde, soit le trajet inverse des artistes quittant la ville pour s'installer dans des territoires ruraux et sauvages. Mais, dans les deux cas, ces pratiques expriment une critique de la globalisation capitaliste, y compris les crises écologiques qu'elle provoque, ainsi que celle de l'accélération urbaine et industrielle.

Plus près de nous, au Québec, un artiste comme Jean-Yves Fréchette avec son œuvre *Agrotexte* en 1982, composée des mots *texte, terre et tisse* tracés au tracteur sur les terres agricoles de Saint-Ubalde dans Portneuf, conjugue un engagement artistique à l'égard de la nature avec une implication dans la communauté, notamment par la participation de quinze cultivateurs locaux pour la réalisation de ces lettres géantes. En fait, selon Guy Sioui Durand, la relation entre art et nature définit l'une des « lignes de force » de l'art au Québec, et il insiste en outre sur les « filiations avec l'art environnemental et l'art autochtone »<sup>19</sup>.

## RETOUR À L'ÉTYMOLOGIE DU CONCEPT DE CULTURE

En latin, le verbe *colere* signifie « prendre soin de la terre, l'entourer d'attention » et « rendre le territoire propre à l'habitation humaine ». Cicéron s'empare de ce verbe pour une métaphore qui est à l'origine du concept de culture, *excolere animus* : à la manière dont l'être humain s'occupe de la terre et de l'espace qu'il habite, il peut aussi prendre soin de son âme ou de son esprit en le *cultivant* par la contemplation des œuvres du passé, notamment celles qui se distinguent par leur beauté. Le verbe *colere* est par ailleurs lié non seulement à l'agriculture, mais aussi à une dimension sacrée, au *culte* des dieux, afin d'exprimer une reconnaissance pour la fécondité des récoltes<sup>20</sup>.

Au-delà des similitudes et des distinctions entre le mouvement du Land Art et les nouveaux laboratoires que sont les centres d'artistes qui investissent des territoires ruraux et sauvages afin de tracer de nouvelles voies de résistance créatives, ces pratiques artistiques ont le mérite de nous ramener aux sources mêmes du concept de culture, pour ainsi contribuer à le préserver des contaminations que charrient avec elles les industries culturelles. ◀



> Agnes Dénes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982.

## Notes

- 1 Cf. Anne-Françoise Penders, *En chemin, le Land Art*, La Lettre volée, 1999, vol. 1, p. 138.
- 2 *Ibid.*, p. 139. Brecht imprime des mots sur des cartons qu'il fait parvenir à des destinataires choisis : « *Direction. Arrange to observe a sign indicating direction of travel. Travel in the indicated direction. Travel in another direction.* » Il incombe à ce destinataire de réaliser, ou non, l'œuvre.
- 3 Christel Hollevoet, « Quand l'objet d'art est la démarche : flânerie, dérive et autres déambulations », *Exposé*, n° 2, 1995, p. 112-113, citée dans A.-F. Penders, *op. cit.*, vol. 1, p. 227.
- 4 Robert Smithson, « *Fragments of a Conversation* », *The Writings of Robert Smithson*, 1979, cité dans *ibid.*, vol. 2, p. 27.
- 5 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 31.
- 6 R. Smithson, cité dans Michael Lailach, *Land Art*, Taschen, 2007, p. 25. « Cultural Confinement » a été publié pour la première fois dans le catalogue de la Documenta 5 en 1972, puis republié en octobre 1972 dans *Artforum*.
- 7 *Id.*, cité dans A.-F. Penders, *op. cit.*, vol. 2, p. 86.
- 8 *Ibid.*, vol. 1, p. 32.
- 9 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 84-85.
- 10 *Ibid.*, vol. 2, p. 88.
- 11 *Cf. ibid.*, vol. 2, p. 12.
- 12 *Ibid.*, vol. 2, p. 81.
- 13 Virginia Dwan, citée dans *ibid.*, vol. 2, p. 82.
- 14 Michael Heizer, cité dans M. Lailach, *op. cit.*, p. 52.
- 15 Grace Glueck, citée dans *ibid.*, p. 10.
- 16 *Cf. Brian Wallis, Land and Environmental Art*, Phaidon Press, 1998, p. 32.
- 17 *Cf. ibid.*, p. 60.
- 18 Agnes Dénes, citée dans M. Lailach, *op. cit.*, p. 40.
- 19 Guy Sioui-Durand, cité dans Caroline Loncol Daigneault, *Art et nature au Québec : les trajectoires et les résidences de Boréal Art-Nature*, mémoire (M.A., étude des arts), UQAM, 2011, p. 6.
- 20 *Cf. Hannah Arendt, « La crise de la culture », Crise de la culture*, Gallimard, 1972, p. 271.

**Martin Nadeau** a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait de cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.



# UN TERRITOIRE DÉMESURÉ, MARCHÉ, CONTÉ ET CÉLÉBRÉ

► ALAIN LAROCHE

Le 27 septembre 2015, lors des Journées de la culture, le duo d'artistes Interaction Qui (Alain Laroche et Jocelyn Maltais) met fin à 35 ans d'activités artistiques sur le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Cette aventure singulière débute par un manifeste action<sup>1</sup> réalisé au printemps 1980. Les artistes tracent un itinéraire socioartistique dont l'intention, comme l'exprime le sociologue Guy Sioui Durand, est « une transformation individuelle par l'art en interfaces avec les réalités sociales locales ». Il poursuit en décrivant les quatre dimensions des actions performatives (manœuvres<sup>2</sup>) qu'Interaction Qui met en branle : « Des stratégies extravagantes de participation populaire dont le processus même de création met l'accent sur la région. L'approche se démarque de la seule exposition ou du spectacle pour favoriser une prise en charge par les groupes et les communautés dans une perspective autogestionnaire. L'œuvre d'art est ainsi réinsérée, souvent de manière festive, dans la vie quotidienne ;

Des événements d'art social qui se développent comme une entreprise démocratique d'occupation de l'espace public, à l'extérieur des lieux artistiques consacrés, pour habiter une fontaine, la rue principale, le restaurant, le centre d'achat, les villes et villages, et même le domicile familial ;

Des œuvres qui entendent marquer le territoire régional, tantôt par des rappels touchant la mémoire collective, tantôt par une symbolique qui prend en compte de nécessaires changements sociaux. Ce contexte géographique affirme sa spécificité régionale tout en accueillant des complicités affinitaires ;

Des événements d'art qui supposent une mobilisation régionale fusionnant l'engagement local des artistes et l'appropriation communautaire par de nouvelles coalitions culturelles. Cette symbiose recherchée tente de s'accorder aux stratégies économiques (financement, bénévolat, stratégies touristiques) pour financer l'activité<sup>3</sup>. »

Ce programme ambitieux n'est possible que dans l'expérimentation de stratégies artistiques performatives et de remises en question de la fonction de l'art dans la société. De 1980 à 1990, le duo affine ses interventions en utilisant de multiples technologies et élabore des projets touchant des problématiques écologiques et sociales. Tout débute par *Intervention 58* (1980), une action performative de Jocelyn Maltais recyclant une fontaine inopérante en monument à l'écologie, suivi d'*Une rue ArtFaire* (1981), un événement d'art participatif au cœur de



> Installation participative *Empreinte Poème* réalisée dans le cadre de *Ensemencement 2*, Alma, 2002.

ville d'Alma, et d'*On ne souille pas* (1983) dans le cadre d'Art et écologie : un temps, six lieux, auquel Jocelyn Maltais et Alain Laroche participent sous le nom du collectif Interaction Qui. *Sculpture sociologique* (1980) et *La salle Tremblé plafonnée* (1983) remettent en question l'idée que l'art se définit par ses institutions. J'interviens lors des audiences publiques sur la gestion du lac Saint-Jean par la compagnie Alcan avec *La noyade de Maria Chapdelaine* (1985) et je construis l'assise théorique d'Interaction Qui lors de ma maîtrise en art, en développant le concept de « nœud événementiel » (1987). Interaction Qui écarte ainsi les formes traditionnelles et institutionnelles de l'art pour s'engager dans une forme à la fois citoyenne et territoriale de l'art. Il faut attendre la commande d'une célébration de l'emblème animalier du Saguenay-Lac-Saint-Jean (1989) par des représentants des deux sociétés d'histoire et une trentaine d'organismes des milieux économique et communautaire pour qu'Interaction Qui programme Événement ouananiche, « un méga événement d'art en évolution (*work in progress*) [...], une tautologie des stratégies de l'art social mise de l'avant par le collectif au Saguenay-Lac-Saint-Jean »<sup>4</sup>.

Symboliquement, il faut voir la ouananiche comme un espace où se sont décidés les grands projets de développements touristique (Beemer) et industriel (foresterie et aluminerie), et où s'est enracinée l'identité territoriale de la population. Ce nouveau symbole de solidarité régionale devient, pour Jocelyn et moi, le nœud événementiel de notre insertion dans toutes les strates du tissu social de notre communauté. Pour ce faire, nous inventons une terminologie afin de nommer les quatre dispositifs de création nous permettant d'agir artistiquement sur les territoires saguenéen et jeannois : le *Tacon-caillou*, le *Tacon commémoratif*, le *Tacon-site* et le *Tacon-forum*<sup>5</sup> : « La région est l'horizon de l'art social [des membres] d'Interaction Qui. Leur territoire, géographique, économique et culturel, compris comme environnement vital, est le premier fondement de leur approche là où ils vivent. [...] Interaction Qui articule un parti pris idéologique autour de l'émancipation écologique contre la pollution industrielle de l'environnement et le droit à la différence des petites communautés<sup>6</sup>. »



> Installation participative *Empreinte Poème* réalisée dans le cadre de *Ensemencement 2*, Alma, écriture de poèmes sur les 5 000 tacons bleus, 2002.

### TACON-CAILLOU

Le Tacon-caillou est prétexte aux discussions autour de l'histoire régionale. Tous deviennent artistes, comme le propose l'exposition rétrospective qu'Interaction Qui tient en 2001 : *L'art, c'est toi itou*. Il s'agit de faire peindre des pierres à des individus. Ces cailloux sont assemblés par groupe de 60 dans une matrice prenant la forme d'une ouananiche. Une fois moulées, ces ouananiches de béton sont intégrées à des murales représentant des faits historiques régionaux. Véritable métaphore d'une frayère imitant le fond d'une rivière rocailleuse, ces mosaïques permettent un retour aux origines comme le fait la ouananiche qui retourne à la fin de sa vie dans sa rivière natale pour se reproduire.

### TACON COMMÉMORATIF

Nous réalisons trois Tacons commémoratifs entre 1995 et 2003. Le Tacon commémoratif est un monument installatif en hommage aux familles régionales. Le processus de réalisation interpelle la communauté, car le Tacon commémoratif ne peut exister que par appropriation familiale locale. Il est la mémoire de l'évolution des générations sur le territoire. Les communautés de Larouche (1995), d'Alma (1998) et de Labrecque (2003) ont installé dans un parc dédié à leurs familles un Tacon commémoratif. Ce sont 720 familles appartenant à ces trois municipalités qui ont participé à ce volet d'Événement ouananiche. Au centre de ces parcs se trouve le tacon-mère, qui est orienté selon un axe nord-sud, et c'est par un subtil jeu d'ombre et de lumière que se trace, à l'équinoxe du printemps et à celui d'automne, sur la sphère du monument,

un cœur de lumière<sup>7</sup>. Autour du tacon-mère, des tacons de béton en forme de ouananiches sont incrustés de 60 pierres de granite noir. Sur chacune des pierres est inscrit le nom des familles, le nom des parents et le nombre d'enfants ayant une appartenance à la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. La cellule familiale est constituée au minimum d'un parent et d'un enfant. Fondamentalement, le Tacon commémoratif met en valeur la famille comme organisation engendrant des générations d'hommes et de femmes habitant un territoire. Répertorier les noms des familles régionales d'hier, d'aujourd'hui et de demain est pour nous une volonté d'inscrire en permanence la trace de leur passage dans leur communauté d'appartenance. « Retracer pour conserver la trace » : cette phrase est libellée sur chacun des tacons de béton au sein du site d'un Tacon commémoratif.

À la base, le projet exige un engagement des élus municipaux à accueillir, année après année, les familles désirant intégrer le Tacon commémoratif de leur communauté. La municipalité d'Alma a réalisé pendant quatre ans cette activité lors de la Journée des grands-parents, en septembre. Le changement de conseil municipal et une politique familiale n'intégrant pas cet événement ont eu raison de cet aspect du Tacon commémoratif. La pérennité d'une action performative dans une communauté est liée à la volonté des membres de cette communauté de s'y investir totalement. Le dispositif ne suffit pas à créer l'action.

### TACON-SITE

L'emblème animalier régional se déploie physiquement sur le territoire grâce aux 60<sup>e</sup> Tacons-sites positionnés tous les cinq kilomètres sur un tracé prenant la forme d'une ouananiche de 140 kilomètres de long sur 40 kilomètres de large<sup>9</sup>. En 2018, le Saguenay-Lac-Saint-Jean compte 31 municipalités de moins de 2000 habitants sur 49 réparties en un territoire de 95 760 kilomètres carrés. Ces communautés sont fragiles, elles souffrent d'isolement, elles se dévitalisent. Par contre, elles font preuve de résilience et cherchent à se diversifier pour survivre. Leur force réside dans leur capacité d'accueillir les projets qui valorisent leur savoir-faire et leur patrimoine.

Dans le cadre de La grande marche des Tacons-sites, nous avons réalisé 26 actions performatives dans des communautés rurales sur des thématiques identitaires. Une des caractéristiques de ces projets artistiques en milieu rural est l'inclusion des traits culturels déjà présents dans la communauté. Il ne s'agit pas de complaisance ou de séduction à tout prix pour que l'œuvre soit acceptée par la population, mais bien d'une recherche de convivialité afin d'établir un lien significatif entre les personnes qui entrent en relation avec l'œuvre. Chaque projet valorise l'échange d'idées entre les artistes et les groupes communautaires ainsi que le partage des savoir-faire propres à la communauté d'accueil. L'ancrage territorial donne à chacun des projets sa couleur et sa personnalité, ils sont à la fois locaux et universels. La notion de territoire n'est pas qu'environnementale, elle est aussi sociale. Nous abordons les questions politiques et économiques qui déterminent l'identité des citoyens habitant le territoire. C'est un art de proximité.

À titre d'exemple, à l'automne 2009, nous rencontrons le comité organisateur de la Plantation du mai à Hébertville-Station (1291 habitants). Il s'agit d'une première discussion portant sur l'implantation du Tacon-site de la fécondité et sur l'action performative devant l'accompagner. Hébertville-Station fête depuis 1971 l'arrivée du printemps par la Plantation du mai, une célébration patrimoniale trouvant ses origines au début de la colonisation française. Elle est la seule municipalité au Canada à poursuivre

cette tradition typiquement rurale. La Plantation du mai est un moment de rassemblement et de reconnaissance pour les Hébertstalois. Afin de renforcer ce trait identitaire, il est convenu de réaliser un *Mât de mai* et d'ajouter à la grande parade<sup>10</sup> des éléments ludiques et festifs sur la thématique de la fécondité. Interaction Qui donne le mandat de concevoir le *Mât de mai* au sculpteur Daniel Dutil<sup>11</sup>. Tout en s'inspirant de la tradition, il doit créer une structure symbolique rappelant la création du village et les grands moments vécus par ses habitants. De plus, l'œuvre doit permettre aux villageois de célébrer annuellement un couple de la localité pour son implication au sein de la communauté. La solution formelle retenue fait en sorte que le *Mât de mai* se transforme au fil des ans et inscrit dans la mémoire collective le souvenir de personnes reconnues pour leurs actions citoyennes. Lors de l'implantation du Tacon-site de la fécondité sur le territoire, le maire d'Hébertville-Station est accompagné d'une villageoise enceinte. Cette mise en situation témoigne d'une volonté collective de contrer la dévitalisation du village. L'art donne la parole à la communauté et devient un marqueur identitaire territorial.

Nous nous donnons comme objectif, lors de la mise en place de La grande marche des Tacons-sites, de lier des ententes et de relier des lieux, de tisser et de métisser. L'idée est de créer un espace de solidarité entre les communautés du territoire. Le moyen retenu est la création de rumeurs, sorte de petits récits construits sur des faits réels de l'histoire populaire où est introduit un élément fictif pour créer un doute sur leur véracité. Ainsi, 60 rumeurs liées aux 60 thématiques identitaires retenues pour chacune des 60 communautés sont utilisées pour unifier le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean.

Le Tacon-site de l'emblème animalier, réalisé en 1995 par la communauté de Larouche lors de son centenaire de fondation, est le premier Tacon-site implanté. Il faut savoir que, dans les limites territoriales de la municipalité de Larouche et selon la configuration du tracé de la grande ouananiche sur le territoire, il est possible d'implanter deux Tacons-sites. Afin de créer une relation entre deux municipalités, une du Saguenay (Larouche) et l'autre du Lac-Saint-Jean (Péribonka), le Comité du centenaire accepte d'installer son Tacon-site à Péribonka. Cependant, les pierres utilisées pour édifier le monument proviennent de sa municipalité. La présidente du centenaire de Larouche, accompagnée de quelques membres de son comité, établit le Tacon-site de l'emblème animalier à l'auberge de l'île du Repos de Péribonka. La rumeur qui accompagne cette action performative se lit comme suit : « Une rumeur court à Larouche. On dit que la présidente du Comité du centenaire en 1995 aurait trouvé et chaussé des bottes de sept lieues. Son premier pas l'amena directement à l'île du Repos près de Sainte-Monique. Stupéfaite, elle aurait entrepris de faire le tour de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean en ralentissant ses enjambées à une lieue<sup>12</sup>. En soixante pas bien comptés, elle aurait contourné le lac Saint-Jean par Dolbeau, Chambord et Lac-à-la-Croix, passé à Hébertville, sauté par-dessus Jonquière pour se rendre à Chicoutimi, fait une petite pointe vers Ferland-et-Boilleau, traversé le Saguenay par La Baie, avancé vers Saint-Fulgence, franchi les monts Valin, dépassé Saint-Honoré, Bégin, l'Ascension, pour ensuite revenir à Sainte-Monique et finalement s'arrêter à son point de départ. On dit que les empreintes laissées par ses bottes, vues du haut des airs, tracent un immense poisson sur le territoire. Il s'agirait d'une ouananiche, notre emblème animalier. Afin de marquer cet exploit et de célébrer le nouveau symbole de solidarité, la communauté de Larouche implanta, dans le premier pas à l'île du Repos, le premier Tacon-site. »

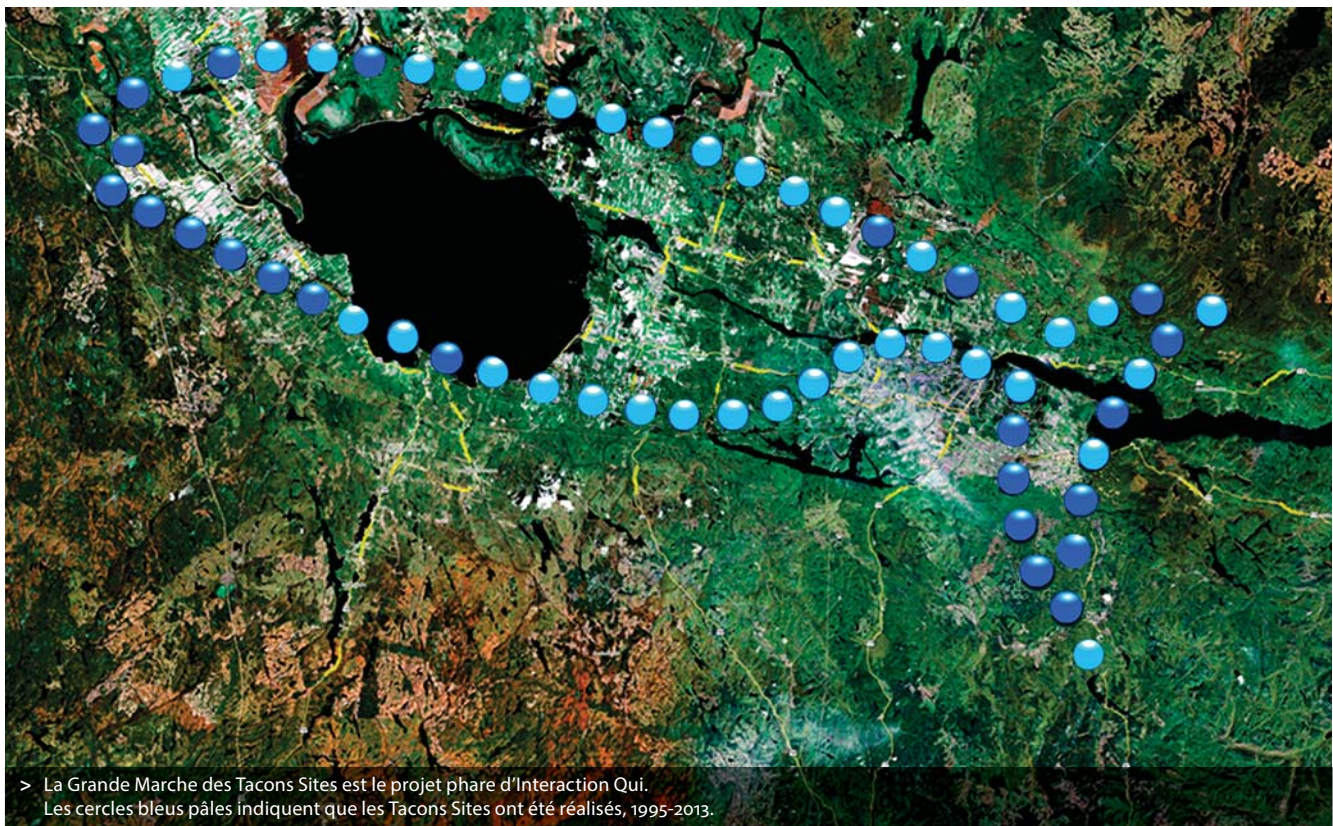
## TACON-FORUM

Le Tacon-forum, c'est l'œuvre ouverte et participative permettant la réalisation de grands rassemblements autour de problématiques sociales. Entre 1990 et 2000, Interaction Qui place la reconnaissance de l'emblème animalier au cœur de ses interventions artistiques. Ce symbole doit devenir un « lieu commun et partagé »<sup>13</sup> au sens de « l'esprit des lieux »<sup>14</sup> évoqué par la sociologue Andrée Fortin, où il s'agit de bâtir une image collective du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Je pense à l'installation interactive *Aonanch* (1992) à l'Espace Virtuel de Chicoutimi, à notre figuration dans le film *L'art n'est point sans Soucy* de Bruno Carrière (ONF, 1993) et à l'installation télématique *Pierres en réseau* (1997) lors de l'événement Au nom de la Terre organisé par Langage Plus à Alma.

Entre 2000 et 2015, nous orientons le Tacon-forum vers des événements d'envergure impliquant un grand nombre de participants et de longues durées. Tout débute par l'exposition rétrospective *L'art, c'est toi itou* (2001-2002) et les actions performatives *Toits itou* (2001) sur la véloroute des Bleuets. Suivent les quatre *Ensemencements* (2002) pour sensibiliser la population à la dévitalisation de notre région et au phénomène de

> Sculpture évolutive réalisée par Daniel Dutil, il s'agit d'un *Mât de mai* qui se transforme au fil des ans en inscrivant dans la mémoire collective le souvenir de personnes du village reconnues pour leurs actions citoyennes, 2010.





> La Grande Marche des Tacons Sites est le projet phare d'Interaction Qui. Les cercles bleus pâles indiquent que les Tacons Sites ont été réalisés, 1995-2013.

la migration des jeunes vers les grands centres urbains. *L'arbre, ce livre* (2005) est une action performative en milieu de travail, solidaire de la contribution des travailleurs forestiers dans la mise en valeur de la forêt boréale. *Affaires classées* (2011), une installation participative, dénonce les inégalités et les injustices sociales. *Chasse aux Cannes ARTS* (2011), autre action performative fondée sur le don et le contre-don, est une chasse métaphorique et ludique permettant l'accumulation de gibiers artistiques qui seront remis à la Société Saint-Vincent-de-Paul pour sa campagne de paniers de Noël. Ce projet est présenté dans le cadre de l'événement 175 NORD tenu à Montréal. Entre 2012 et 2015, nous conceptualisons un projet synthèse valorisant les 60 communautés du Saguenay-Lac-Saint-Jean.

*Place de l'emblème animalier* est une œuvre d'art sociale inspirée de l'histoire populaire des communautés occupant le territoire. Cette œuvre est un espace identitaire ancrée dans le patrimoine tant matériel qu'immatériel. Elle marque le temps en évoquant des faits et des événements passés qui sont réactualisés dans l'imaginaire collectif. Les 60 rumeurs ont donné naissance à 60 curiosités se présentant comme des structures allégoriques installées dans six cadrans thématiques : économie, héritage, valeurs, culture, territoire et vie. Cette œuvre constitue un espace identitaire régional et un site touristique animé par des « conteurs témoins », décrivant avec démesure la vie des habitants de la région et participant ainsi à la construction d'une histoire mythique du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Mais ce projet n'est pas retenu par les décideurs régionaux. Les 60 maquettes des curiosités ont trouvé preneur lors de l'encan performance *QUI se démantèle* aux Journées de la culture le 27 septembre 2015<sup>15</sup>.

Même si Interaction Qui a mis fin à ses activités de production, le mouvement que nous avons mis en place se poursuit sur le territoire. La coopérative de production pluridisciplinaire IQ L'Atelier imagine avec ses membres artistes des stratégies de rapprochement entre art et communauté. Tous les éléments d'une esthétique de l'échange et du partage se retrouvent dans la Flashe Fête, le camp Multi-arts, les microrésidences, l'impro sous toutes ses formes et les productions artistiques dans les espaces communautaires. Le territoire culturel du Saguenay-Lac-Saint-Jean est toujours en expansion<sup>16</sup>. Que reste-t-il de cette utopie située ou, plus justement, de cette « hétérotopie »<sup>17</sup> ? Pour moi, Événement ouananiche n'est pas une

œuvre incomplète ou inachevée, pas plus que la vie d'un territoire a un début ou une fin. Cette œuvre se poursuit dans le récit de ses participants, elle s'émancipe et s'ouvre à de nouvelles expériences esthétiques, vécues en commun avec ou sans nous. Les traces de notre passage sur le territoire questionnent l'identité singulière des communautés et contribuent à la transformation de l'image que nous nous faisons de notre terroir. Lors d'une conférence que j'ai donnée à Saint-Camille à propos de « L'intégration de l'art et de la culture pour le développement durable des communautés rurales » en 2011, j'ai abordé cette thématique sous l'angle des retombées économiques. Jean Gadrey écrit : « Au sens économique le plus strict, les abeilles produisent du miel, et seule la production de miel et des produits dérivés intervient sur les marchés ou dans le calcul du PIB, comme contribution de la filière apicole. Or, ces insectes, avec d'autres, ont la merveilleuse propriété de polliniser les plantes à fleurs, c'est-à-dire de transporter le pollen des étamines des fleurs de la même espèce, permettant la fécondation. De nombreuses espèces de fruits, de légumes et d'arbres fruitiers sont concernées par ces bienfaits collatéraux, qui font partie des services gratuits de la nature, car il n'existe aucun mécanisme marchand permettant de rémunérer les propriétaires des abeilles pour ce service, et encore moins les insectes sauvages, qui n'ont pas de propriétaire<sup>18</sup>. »

Si je transpose ce fait de la nature dans l'ordre de la culture, je peux aussi affirmer qu'en analysant sous un angle économique étroit la création artistique, seules la production et la vente des œuvres d'art (objets d'art, spectacles, films, chansons et autres) interviennent sur les marchés ou dans le calcul du PIB, comme contribution à l'industrie culturelle. Or, les artistes, en œuvrant, apportent aux communautés un surplus d'âme qui définira l'identité propre à chacune de ces sociétés. Les artistes pollinisent le territoire communautaire, permettant l'émergence d'un milieu de vie fécond et de qualité. Ces bienfaits collatéraux, qui font partie des services gratuits de la vie culturelle, ne sont pas reconnus, et encore moins les artistes qui y contribuent. Pour information, certaines hypothèses d'économistes affirment qu'aux États-Unis, la valeur de l'industrie apicole est de 200 millions et que la pollinisation par les abeilles est de 15 milliards de dollars ! Aucun chiffre n'existe, malheureusement, concernant la pollinisation des territoires communautaires par les artistes... ◀



> Action performative *Vol de ouananiche* réalisée lors d'un ensemencement de tacons dans la rivière aux Saumons à La Doré par les agents du Ministère de la Faune et de la Forêt du Québec. Les collectifs d'artistes La Corvée et Interaction Qui, 2002.

#### Notes

- 1 Cf. Alain Laroche et Alain Paradis, « Alma : salle Tremblé », *Intervention*, n°8, printemps 1980, p. 24-27.
- 2 Interaction Qui nomme ses activités artistiques « actions performatives ». Cette pratique d'art action rejoint le concept de manœuvre : « La manœuvre artistique, du moins dans ses réalisations les plus significatives, trouve son expression dans une communauté élargie, reléguant l'artiste en arrière-plan. Le rôle qu'il choisit n'étant plus d'exercer une spécialité artisanale quelconque, mais bien de mettre en place une machinerie conceptuelle qui "opère" à travers une prise en charge communautaire d'une situation donnée. » (Alain-Martin Richard, « L'œuvre au noir », *Esse*, n° 48, printemps-été 2003 ; [en ligne] [www.esse.ca/fr/dossier-loeuvre-au-noir](http://www.esse.ca/fr/dossier-loeuvre-au-noir).)
- 3 Guy Sioui Durand, « Interaction Qui : L'art, c'est toi itou. Deux décennies d'art social », *L'art, c'est toi itou* [catalogue d'exposition], 2001 ; « Interaction Qui : écologie et événement d'art social [Alma] », *Inter*, n° 80, hiver 2001, p. 56-58.
- 4 Ibid.
- 5 Le cycle de reproduction de la ouananiche se divise en cinq étapes de maturité : l'œuf, l'alevin, le tacon, le saumoneau et la ouananiche. Le tacon est utilisé lors de l'ensemencement des rivières afin de préserver la ressource. Interaction Qui a choisi cette étape de maturité de l'emblème animalier pour ensemencer le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean d'un projet artistique de solidarité et de fierté régionales.
- 6 Ibid.
- 7 Ce phénomène singulier est intéressant parce qu'il est le lien unificateur entre tous les Tacons commémoratifs du territoire. Le cœur de lumière apparaît simultanément sur la surface des trois Tacons commémoratifs aux équinoxes du printemps et de l'automne. Cf. Tacon Site, *Cœur de lumière* [vidéo en ligne], ajoutée le 16 mars 2011, 2 min 56 s, [www.youtube.com/watch?v=3CIB-gYm9U](http://www.youtube.com/watch?v=3CIB-gYm9U).
- 8 Le chiffre 60 fait référence aux 60 municipalités présentes sur le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean lors de l'adoption par décret gouvernemental de la ouananiche comme emblème animalier régional en 1988.
- 9 Ce projet phare du duo d'artistes lui a permis d'entrer en contact avec 36 communautés dispersées sur le territoire. Cf. Tacon Site, *La grande marche des Tacons-sites* [vidéo en ligne], ajoutée le 19 novembre 2013, 7 min 58 s, [www.youtube.com/watch?v=EsQMoJC5E4E&t=35](http://www.youtube.com/watch?v=EsQMoJC5E4E&t=35).
- 10 Cf. id., *Parade de mai* [vidéo en ligne], ajoutée le 8 juillet 2010, 3 min 48 s, [www.youtube.com/watch?v=JrOXZrTkUww](http://www.youtube.com/watch?v=JrOXZrTkUww).
- 11 Il est à souligner que le *Mât de mai* a été installé par des citoyens bénévoles d'Hébertville-Station sous la supervision du sculpteur Daniel Dutil. Cf. id., *Montage du Mât de mai* [vidéo en ligne], ajoutée le 7 juillet 2010, 8 min 38 s, [www.youtube.com/watch?v=cA3HxOxRii8](http://www.youtube.com/watch?v=cA3HxOxRii8).
- 12 La lieue terrestre a comme origine la distance que peut parcourir un homme à pied en une heure, soit environ plus ou moins cinq kilomètres. La distance entre la municipalité de Larouche et la municipalité de Péribonka à vol d'oiseau est de 35 kilomètres, soit sept lieues. La distance entre les Tacons-sites sur le territoire du Saguenay-Lac-Saint-Jean est de plus ou moins cinq kilomètres ou une lieue.
- 13 « Les lieux communs que l'utopie de la démocratie culturelle contribue à mettre en place dans les années 2000 ne sont pas tant nationaux que locaux, régionaux ou municipaux. Des identités collectives se définissent dans la rencontre, qui de plus en plus est visée en elle-même. Cette invention/célébration d'une identité collective par l'art n'est pas sans analogie avec la fonction que Durkheim (1912) attribuait à la religion. L'art est dans ce contexte davantage reflet que projet ; il reflète les – multiples – identités individuelles, desquelles surgira possiblement une nouvelle identité collective, non sur la base d'une histoire commune, mais d'un territoire partagé. » (Andrée Fortin, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 52, n° 1, 2001, p. 65 ; [PDF en ligne] [www.erudit.org/fr/revues/rs/2011-v52-n1-rs4019/045833ar.pdf](http://www.erudit.org/fr/revues/rs/2011-v52-n1-rs4019/045833ar.pdf).)
- 14 « Évoquer l'esprit des lieux, c'est renvoyer aux lieux géographiques, valeurs caractéristiques physiques, écologiques et sociales, avec lesquels une personne, une œuvre, un événement peut entrer en résonance. Participer à l'esprit des lieux, c'est se greffer à un lieu et à sa spécificité et, en retour, contribuer à sa définition en infléchissant ses spécificités. Processus de rétroaction, processus dialectique. S'ancrer dans un lieu et dans sa spécificité contribue à marquer encore davantage cette spécificité, à la renforcer, à la limite, "l'inventer". » (Id., *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*, Nota Bene, 2000, p. 20-21.)
- 15 Il s'agit de la fin des activités artistiques d'Interaction Qui. Cf. Nous TV, *Interaction Qui se démantèle*, [reportage en ligne], 22 septembre 2015, 4 min 37 s, [www.youtube.com/watch?v=gE1CyJa6aHM&index=1&t=135&list=PLahP5EWGii76\\_QLf4xRKqvoXWVMSHdPlj](http://www.youtube.com/watch?v=gE1CyJa6aHM&index=1&t=135&list=PLahP5EWGii76_QLf4xRKqvoXWVMSHdPlj).
- 16 Pour entendre le duo d'artistes Interaction Qui (Alain Laroche et Jocelyn Maltais) expliquer sa démarche artistique sur le territoire, voir La Fabrique culturelle, *Le collectif Interaction Qui remporte le Prix contribution Culture Saguenay-Lac-Saint-Jean* [vidéo en ligne], 27 octobre 2016, 4 min 25 s, [www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/6036/interaction-qui-prix-contribution-culture-saguenaylac-saint-jean](http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/6036/interaction-qui-prix-contribution-culture-saguenaylac-saint-jean).
- 17 Concept de Michel Foucault tiré d'une conférence de 1967, « Des espaces autres », et repris notamment par Gianni Vattimo dans ses écrits dès 1990.
- 18 Jean Gadrey, « Des abeilles, des hommes et du PIB » [blogue], *Alternatives économiques*, 24 septembre 2007, [www.blogs.alternatives-economiques.fr/gadrey/2007/09/24/des-abeilles-des-hommes-et-du-pib](http://www.blogs.alternatives-economiques.fr/gadrey/2007/09/24/des-abeilles-des-hommes-et-du-pib).

Né à Saint-Hyacinthe en 1949 et membre du duo d'artistes Interaction Qui, **Alain Laroche** a poursuivi une carrière comme enseignant en arts plastiques et en arts et technologies informatisées au Collège d'Alma de 1976 à 2008. Depuis 2015, il consacre son temps à l'écriture et aux archives des activités artistiques réalisées par Interaction Qui entre 1980 et 2015.

# SORTIR SUR LE TERRITOIRE

► ALAIN SNYERS



Investir un territoire par son travail, n'est-ce pas une préoccupation récurrente chez nombre d'artistes en quête d'espaces d'expression et d'expériences nouvelles ? Je me reconnais parmi ceux-là.

Un désir d'ouverture et de confrontation pousse souvent l'artiste à rechercher des territoires pour y déployer des projets en lien avec les données contextuelles des lieux visés. Ces démarches de rencontre et d'appropriation du territoire augmentent de fait son champ d'action et de questionnement dès l'instant où il considère que son travail peut et doit s'inscrire dans ce champ du réel. De par son lien avec l'espace social, ce positionnement, qui est politique, peut se qualifier de « manœuvre ». Si l'artiste dispose de multiples modes opératoires pour marquer un territoire avec des moyens statiques, mobiles, permanents ou temporaires, la question de la configuration spatiale du projet est déterminante.

La présence plus ou moins visible d'un signe artistique sur un unique point introduit certes un premier dialogue avec l'environnement immédiat, mais elle ne constitue pas pour autant une véritable appropriation du territoire. La notion de manœuvre, ici appliquée à l'étendue d'un territoire, appelle pour une œuvre multisite une géométrie de la spatialité et des protocoles contextuels d'adaptation permettant l'investissement d'espaces plus larges que ceux proches d'une œuvre unique.

## LA SIGNALÉTIQUE, UN MARQUEUR DE TERRITOIRE

Parmi les différents outils disponibles pour appréhender ou investir un lieu, un site, une zone ou un territoire, la signalétique textuelle répond à plusieurs critères opérationnels. L'usage du langage permet ainsi, en nommant des entités, de définir des espaces ou territoires nouveaux.

L'utilisation de l'objet de base qu'est le panneau indicateur comme moyen de communication est un mode pertinent pour requalifier des espaces choisis. Le détournement de ce panneau vers d'autres fonctions indicatives constitue la base d'un projet artistique dont le propos est de renommer un territoire ou ses composantes.

La présence de panneaux, plausibles en apparence mais aux messages décalés ou inattendus, introduit une bascule dans la connaissance ou la perception des sites visés ou visitables. Un territoire fictionnel vient alors se superposer à celui, visible, énoncé sur le terrain. Le fait de nommer le supposé ou le non-vu construit un nouveau paysage dans l'imaginaire du projet mis en œuvre. L'indication affirmative du territoire par une légende directionnelle suffit à pleinement le faire exister. L'usage et la formulation de nouveaux signifiants permettent alors de redéfinir ou de requalifier les espaces ainsi reconsidérés. Pour être pertinents, ces

détournements aux visées artistiques doivent s'appuyer sur des données concrètes comme celles de la forme connue du panneau, que le passant non prévenu lira d'abord au premier degré. L'implantation spatiale est une donnée essentielle de ce type de manœuvre s'appropriant l'espace. Le panneau est un marqueur qui ponctue et circonscrit, comme le bornage d'un territoire ainsi décrit.

Ce type d'intervention relativement légère répond à deux objectifs : requalifier de véritables espaces à l'aide de mots (ou de légendes) ; introduire une dimension poétique par de nouvelles nominations. L'ancrage territorial de ce second objectif se fait à partir de la polysémie des termes employés et mentionnés. Jouant sur les mots, ces termes sont choisis en fonction de leurs liens avec la topologie, le paysage ou la nature. Un double langage induit alors dans le territoire une fiction, ce qui lui donne une configuration inattendue, voire originale.

L'installation in situ d'une signalétique vient « légender » différemment les éléments d'un paysage et a pour finalité de singulariser le territoire choisi. Cette singularisation est un moyen pour mettre ce dernier en avant, soit pour en faire la promotion, soit pour le valoriser, soit pour le faire connaître.

L'art est un outil qui est ici convoqué comme levier ou vecteur de considération ou de reconsidération ; un outil sensible qui, dans le cas des dispositifs que j'ai pu concevoir, est un moyen inattendu d'interpeller le public en vue de l'inviter à regarder et à sentir différemment le lieu où il se trouve.

#### LA SENTE SURPRENANTE,

Jodoigne (Brabant wallon, Belgique, 2016-2019)

À la demande de la petite ville belge de Jodoigne (4500 habitants), j'ai proposé et conçu une signalétique directionnelle « complémentaire » à celle déjà en place. Le principe de cette manœuvre était d'introduire dans l'espace public de nouvelles indications de lieux et de territoires improbables.

Par un détournement du support habituel et réglementaire de la signalétique routière, ce projet désignait par le texte d'autres directions locales, jouant ainsi sur l'ambiguïté des annonces. Comme mes panneaux complémentaires étaient physiquement identiques à ceux qui existaient (même support, même typographie, mêmes emplacements), le passant, comme l'automobiliste, ne percevait pas en première lecture le factice de l'indication.

Les textes rédigés résultaient de deux principes : un détournement de termes géographiques ou topologiques comme *Jardin secret* au jardin public, *Marché de dupes* vers la place du marché, *Planétarium nocturne* au parking ouvert de nuit ou *Sens de l'histoire* pour sens giratoire ; la prise en compte de l'environnement immédiat et des réalités du territoire dans la conception textuelle. De nouvelles entités ou structures inventées ont ainsi été indiquées, par exemple le *Centre d'interprétation du boudin vert*, ce mets étant d'ailleurs une spécialité locale. L'annonce du *Musée fédéral des silences polyglottes* prenait un sens tout particulier et compréhensible à Jodoigne qui se situe à une dizaine de kilomètres de la frontière linguistique. D'autres annonces plus abstraites ou absurdes signalaient des lieux totalement imaginaires comme le *Cercle wallon des kilomètres carrés*, le *Centre d'observation des courants d'air* se situant dans une zone venteuse de la ville ou encore le *Club royal des poseurs de lapins*. Certains panneaux étaient de directs clins d'œil au contexte immédiat et connu, notamment celui indiquant derrière la bibliothèque la *Bibliothèque des livres non écrits* ou celui en face de l'école signalant l'*École buissonnière*.

Deux vagues d'installation (en 2016 et en 2018) de plus d'une vingtaine de panneaux chacune ont ponctué le paysage de cette petite ville rurale et construit une géographie de l'imaginaire se superposant à son territoire. Cette géographie, non appréhendable dans sa totalité, était la proposition poétique d'une relecture du territoire. Les liens avec le contexte local ont favorisé l'adhésion du public au projet, la communauté se l'étant d'ailleurs vite approprié. Au printemps 2018, deux ateliers participatifs ont de plus proposé aux habitants de Jodoigne de concevoir de nouvelles identités territoriales pour être signalées sur la place publique. Ainsi, les Jodoignois sont devenus les coauteurs de cette géographie de l'imaginaire.

La dimension conceptuelle a été centrale dans ce dispositif sous-tendant un territoire virtuel dont les signes apparents n'étaient que de courtes phrases « glissées » subrepticement ou « malicieusement » dans le paysage. Leur compréhension ne se faisait qu'à la seconde lecture, après une première perception rapide au milieu d'une multitude de signes.

L'ensemble des formulations de la cinquantaine de panneaux représentait une suite d'inventions fantaisistes et de créations littéraires constituant une sorte de « musée en plein air » pour une petite ville rurale, non dotée d'équipements culturels.

#### LES SENTIERS BATTUS,

Le Gorneton (Rhône, France, 2009-2011)

Une communauté de communes (Chasse-sur-Rhône, Seyssuel) de la périphérie lyonnaise a souhaité mettre en valeur le dernier espace naturel de son territoire, le Gorneton. Cette zone forestière bordant une rivière éponyme, proche des habitations, était largement ignorée de la population ou considérée comme un « non-lieu ». La communauté de communes a intégré ce vaste site naturel à l'urbanisme global de son territoire. Pour sensibiliser la population et les divers responsables locaux à l'importance d'avoir un « poumon vert » à proximité, elle a jugé bon d'inviter des artistes pour qu'ils investissent ce territoire perçu comme une « terre inconnue ».

Par une manifestation d'art nature, les quelques artistes sollicités ont, avec leurs installations in situ, marqué de leurs gestes le Gorneton. Cette « conquête » de la forêt par l'art a non seulement focalisé l'attention sur sa réalité naturelle et ses qualités, mais l'a aussi inscrite dans le paysage général de la région en la rendant accessible et attractive.

Une manifestation d'art en plein air, ici comme dans bien des endroits, est devenue une procédure courante pour investir des



territoires en vue de les intégrer au schéma global d'urbanisation, les zones naturelles devenant des composantes de plus en plus importantes de celui-ci. Les artistes sont, dans ces cas, des « fantassins de la conquête territoriale » et les œuvres conçues sur site, autant d'antennes de la planification. Si les décideurs ou les aménageurs donnent d'abord carte blanche à l'art pour marquer le territoire, c'est qu'ils répondent aussi, et au-delà d'éventuels intérêts, à une attente de la population. Celle-ci, urbaine en grande part, aspire à des espaces naturels proches. L'art avec ses propositions inattendues d'œuvres devient une invitation à aller à leur rencontre et à se déplacer vers de nouveaux lieux. Ainsi, l'art dans la nature est autant l'expression d'un dialogue avec les éléments naturels qu'un rendez-vous proposé avec un nouveau territoire. Cette instrumentalisation artistique par les décideurs demeure malgré tout une invitation non seulement à découvrir des œuvres inédites, mais aussi et surtout, pour le public, à investir de nouveaux territoires afin de se les approprier.

Dans le cadre du Sentier art nature du Gorneton, j'ai été invité à proposer un dispositif de liaison entre les différentes propositions des autres artistes. La mise en place d'une signalétique parodique sur une large étendue a été choisie pour cette demande. Par une suite de panneaux indicateurs (12), j'ai durant deux saisons signalé des lieux-dits, supposés et présents dans le paysage ; lieux seulement situés dans l'imaginaire d'une relecture du site.

En jouant sur le double sens de différentes expressions de la langue, j'ai ainsi dessiné dans l'espace naturel un cheminement d'indications directionnelles pour inciter le public à appréhender physiquement ce nouveau territoire et à se retrouver dans la nature.

Les exemples décrits ci-dessus illustrent l'effet que peut avoir une contribution artistique sur un territoire défini. Le choix, dans ces projets, de recourir aux dispositifs simples et relativement économiques de signalétique directionnelle est un moyen de lier le terrain aux territoires de l'imaginaire. Ces différentes flèches désignent non seulement le « supposé », mais font surtout exister, en creux, les réalités des lieux investis, que ceux-ci soient une petite ville, un espace forestier ou un jardin public. Dans les deux derniers cas, l'art participe aussi à une opération de revitalisation de territoires à reconquérir pour l'usage du public ; territoires appréhendés et nouvellement visités par le cheminement qu'induit la signalétique. Celle-ci revendique par ailleurs la fantaisie et le bonheur du clin d'œil complice adressé au public. En outre, le troisième exemple illustre l'intégration de l'art dans un contexte semi-rural, en plus de sa présence dans un contexte peu artistique.

Investir d'une manière ou d'une autre un territoire ne peut être un acte neutre ou aléatoire. L'intervention aux formes diverses, même discrètes, s'inscrit *de facto* en résonance avec un contexte ambiant qui, lui, est chargé de sens et de références qui ne peuvent être ignorés, ni même minorés. L'intervention et le territoire d'accueil constituent un binôme, et la pertinence de la manœuvre dépend de leur adéquation. Celle-ci repose sur un minimum de connaissances du territoire visité, l'usage de langages compréhensibles, des méthodologies adaptées et des mises en œuvre qui assurent l'originalité du projet.

Sans disposer de grands moyens, nos interventions peuvent néanmoins avoir suffisamment de répercussions à partir de peu de visibilité et trouver une place dans le territoire appréhendé. L'usage détourné de la signalétique est une forme possible d'appropriation des territoires, non pas physique, mais mentale. ◀

Photos : Alain Snyers.



**Alain Snyers** (1951) est diplômé de l'École des arts décoratifs de Paris. Il développe une pratique artistique polyvalente dans laquelle l'intervention performative occupe une large place. Dès 1975, il a initié des interventions urbaines, une pratique hors les murs qui interroge autant le cadre urbain, les réalités de la ville et de ses habitants, que le rôle de l'artiste dans l'espace public. Il a développé et formulé une grammaire de gestes et d'attitudes de l'intervention publique. Pour Snyers, la création est constamment en mouvement et convoque différents langages plastiques, de l'expression minimale du signe à la mise en place de manœuvres contextuelles issues de l'art sociologique dont il a été un activiste convaincu.

# INFILTRATION DU RURBAIN AU 3E IMPÉRIAL, CENTRE D'ESSAI EN ART ACTUEL UNE APPROCHE GÉOCRITIQUE

► JULIEN SAINT-GEORGES TREMBLAY

## IDÉAL RURAL

Deux vaches broutent tranquillement le long d'une clôture de métal qui disparaît sporadiquement à travers les herbes hautes. Accompagnant cette ligne métallique qui zigzague au travers du champ de blé, un ruisseau aux clapotis étouffés suit son cours. Limites visuelles et sonores d'un espace où le temps passe lentement. L'humain qui veut en faire partie doit accepter de suivre le rythme de cette oasis bucolique plutôt que le bourdonnement chaotique d'une existence dans un centre urbain.

Est-il encore plausible qu'un tel lieu existe ? Est-ce que le temps varie véritablement en fonction de son emplacement géographique ?

Comment un citadin pourrait-il découvrir un coin de pays semblable ? S'il n'est pas en voyage, c'est probablement grâce à une photo ou, avant l'arrivée de cette invention, à un tableau. Représenter une parcelle de territoire provoque son apparition dans le regard de l'étranger, du moins si l'on se fie au théoricien du paysage Alain Roger. Fasciné par le paysage, Roger emprunte à Montaigne le terme d'artialisation pour décrire le processus esthétique d'apparition d'un paysage. Il avance que c'est par une « médiation du regard »<sup>1</sup> que le pays devient un paysage. Ce faisant, l'artiste témoin d'un environnement digne d'intérêt fige son expérience du lieu dans les paramètres de son œuvre.

C'est cette expérience paysagère médiatisée que d'autres étrangers percevront avant de visiter l'endroit représenté, puis tenteront de retrouver. Si l'on habite le paysage, la conscience des qualités paysagères s'atténue, toujours selon Roger : « Le paysan n'est pas l'homme du paysage. Il est celui du pays, qu'il travaille, et avec lequel il entretient un rapport puissant et comme symbiotique, mais rarement esthétique<sup>2</sup>. » Le rapport symbiotique qu'entretient le *paysan*, terme passéiste pour désigner un « résident », avec le pays illustre bien comment Roger envisage la découverte comme l'élément déclencheur de l'artialisation. Abordant le pays avec une distance étrangère, l'artiste le « reculture » selon un regard détaché et émerveillé.

Retour au paysage champêtre décrit plus haut : s'il s'agissait d'un tableau, ce motif paysager paraîtrait encourager une vision agraire du lieu dépeint ; un territoire rural idéalisé qui répond à ce que le sociologue Alexander Thomas nomme



> BGL, *Villa des regrets (Villa treize)*, bois récupéré, installation dans un champs de maïs, Granby, 1999. Photo : Paul Litherland.

*l'happier past*, que l'on peut traduire littéralement par le « passé plus heureux ». Empruntant le concept à Raymond Williams, chercheur britannique associé à l'émergence des études culturelles, Thomas, aidé d'un groupe de sociologues américains, fait de *l'happier past* un concept clé de la sociologie critique des espaces ruraux, argumentée dans l'ouvrage *Critical Rural Theory : Structure, Space, Culture*. Ces sociologues critiquent une idéalisation des milieux ruraux confinés presque exclusivement aux différents types d'exploitation agricole. D'origines multiples, cette vision idéalisée du passé occulte la réalité, comme si l'effet romantique de l'artificialisation prenait le dessus sur le pays représenté. Ce « simulacre rural »<sup>3</sup> réduirait la complexité territoriale rurale à un modèle simplifié, plus facilement appréciable par le regard ; à une iconographie littéraire et visuelle emprisonnant ces milieux dans un temps souvent révolu ; à une prison dont les barreaux ont été peints, peut-être, par Jean-François Millet au XIX<sup>e</sup> siècle.

#### GÉOCRITIQUE DE L'INFILTRATION : CRÉATIONS ÉPHÉMÈRES À GRANBY

Il faut spécifier que l'artificialisation n'est pas seulement un processus de mise à distance. Roger divise le concept en deux catégories : l'artificialisation *in situ* modifie un terrain directement, tandis que l'autre, *in visu*, engendre une modification par le regard. Au Québec, dans la municipalité de Granby, et plus largement dans la municipalité régionale de comté (MRC) de la Haute-Yamaska, territoire qui comprend des zones urbaines, rurales et urbaines, le 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel, explore depuis 1984 différentes modalités d'artificialisation *in situ* et *in visu*. Dans le cadre d'une résidence, des artistes sont invités à réaliser des actions éphémères que le centre qualifie de pratiques d'art infiltrant<sup>4</sup>. Même si l'on peut observer une filiation avec le concept d'infiltration développé par Patrice Loubier dans ses recherches sur l'art furtif<sup>5</sup>, la furtivité n'est pas l'élément clé des expérimentations menées par le centre qui privilégie plutôt la rencontre avec l'autre. Selon l'approche proposée par le 3<sup>e</sup> impérial, infiltrer le territoire, c'est chercher une proximité avec le réel, qui peut s'exprimer par la performance, l'esthétique relationnelle, la manœuvre, l'installation *in situ* et *in socius*, l'intervention urbaine, etc. Peu importe le mode d'action, les répercussions sur le territoire sont néanmoins relatives puisque généralement peu de traces marquent de manière permanente les espaces infiltrés.

Conjointement à l'encadrement des interventions éphémères, le centre publie depuis 1997 des ouvrages présentant les projets d'art infiltrant, du processus de prospection à leur apparition sur le territoire. Les gestes artistiques conservent ainsi une certaine pérennité tout en montrant la multiplicité des liens unissant les projets du centre à la région de la Haute-Yamaska. À l'aide de photographies, de cartes, d'essais et de vidéos, le 3<sup>e</sup> impérial construit ainsi avec les pratiques infiltrantes un « monument » territorial virtuel, constamment renouvelé. Abordé par le prisme de la géocritique, le corpus du 3<sup>e</sup> impérial fait émerger la complexité du territoire plutôt que sa simplification.

Selon Bertrand Westphal, la géocritique permet « de dresser une cartographie fictionnelle des espaces humains »<sup>6</sup>. Une proximité avec l'artificialisation est évidente, cependant la géocritique se distingue en affirmant que « les espaces humains [sont disparates], que leur présent est soumis à un ensemble de rythmes asynchrones qui rendent toute représentation parfaitement complexe, ou, si on les ignore, excessivement réductrice »<sup>7</sup>. Entre réalité et imaginaire, l'identité d'une ville ou, dans le cas du 3<sup>e</sup> impérial, d'un territoire apparaît dans l'enchevêtrement des représentations et des différents temps auxquels elles se réfèrent. Documentation factuelle et essais d'auteurs invités enrichissent la « cartographie fictionnelle »

des projets ayant infiltré la réalité. Sans modifier de manière inaltérable son territoire d'action, le 3<sup>e</sup> impérial participe à l'émergence d'un imaginaire granbyen. Selon la vision géocritique, la trace « re-crée »<sup>8</sup> la réalité et, en cela, elle contribue pleinement à sa construction.

#### DU SIMULACRE RURAL AU MYTHE DE LA RURALITÉ

Artificialiser les zones rurales d'un territoire ne signifie plus inévitablement le renforcement du « simulacre rural ». De 1997 à 1999, le 3<sup>e</sup> impérial oriente ses activités vers une exploration de la ruralité pour engager « une réflexion publique sur l'art actuel parce qu'il semble un atout culturel inexploité dans la présente recomposition du monde rural »<sup>9</sup>. Les projets issus de ce cycle et ceux qui suivront révéleront la singularité et la complexité, voire l'actualité de son environnement et la désuétude d'une approche simpliste opposant urbain et rural, à la base du simulacre rural. En ce sens, ils rejoignent les réflexions ou les recherches d'Alexander Thomas affirmant que tous les types d'espace ressentent aujourd'hui les effets d'une certaine « urbanormativité »<sup>10</sup>.

Si le mythe d'une ruralité idéale, figée dans un temps ancestral, ne tient plus la route, il reste néanmoins dans l'imaginaire collectif. À partir du cycle de résidences Instants ruraux (1997-1999), la dichotomie traditionnelle entre ville et campagne est remise en question par le 3<sup>e</sup> impérial, et cet angle d'exploration est approfondi au fil des cycles qui suivent : Supra rural (1999-2002), Terrains d'entente (2002-2005), puis Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer (2005-2008). Mais qu'implique alors un « art en milieu rural » ? Selon John K. Grande, Granby se situe dans un milieu rural compris comme « étalement urbanistique postmoderne ». En 1999, le critique tente de présenter ce que signifie « être rural »<sup>11</sup>, sans réactualiser l'homogénéité d'un simulacre. La ruralité dépeinte alors par Grande est fragmentaire et dispersée : autant de vides que de pleins ; un milieu tronqué par des espaces commerciaux ou industriels ; des champs entourés par des lignes à haute tension, des maisons et des routes. Hétérogénéité, voilà ce qui caractérise le milieu rural de Granby, qu'il serait beaucoup plus juste de décrire comme un exemple de « rurbanisation ». Les espaces de l'entre-deux accueillent de nouveaux « ruraux », ces habitants qui peuplent les banlieues en constante expansion pour vivre près de la nature, mais travailler en ville, consommant en quelque sorte l'aménité<sup>12</sup> du rural. Une représentation authentique du territoire, un terroir authentique, se devrait donc d'inclure dans la ruralité ce métissage d'éléments traditionnellement associés à l'urbain.

Symptôme de cette consommation spatiale, le concept de rurbain devient un mythe du territoire granbyen et de son imaginaire. Ce territoire mitoyen entre rural et urbain se caractérise notamment par la primauté de « la maison individuelle de type pavillon-jardin »<sup>13</sup> comme idéal résidentiel. Emblème de l'étalement urbain, cet archétype apparaît ici tel un mythe<sup>14</sup> de choix pour une géocritique partielle du rurbain dans la programmation du 3<sup>e</sup> impérial. Trois projets d'art infiltrant ont tout particulièrement exploré ce mythe pavillonnaire, trois variantes se croisant, s'opposant et se complétant.

#### VARIANTE PAVILLONNAIRE 1 : DISPOSITIF D'HOMOGÉNÉISATION

La déformation des champs agricoles par la prolifération des développements résidentiels n'échappe pas à l'œil du trio BGL. Lors du cycle de résidences Instants ruraux (1997-1999), ses membres bâtissent la *Villa treize* pour provoquer de front ce « fléau »<sup>15</sup> architectural : une charpente de toit cathédrale, surmontée d'une antenne parabolique, se dresse d'abord dans un boisé, non loin d'un terrain de golf où un projet domiciliaire est prévu ; du ter-



> Josée Dubeau, *Pavillon*, 2008. Photo : ©3e impérial, centre d'essai en art actuel et Josée Dubeau.

rain de golf, la résidence se déplace au beau milieu d'un champ de maïs et est renommée la *Villa des regrets*. À l'allure stéréotypée des « maisons monstres » (*monster house*), la structure partiellement bâtie dégage un sentiment de hâte ridicule, qui n'est pas étranger à la vitesse toujours fulgurante à laquelle ces quartiers s'approprient les milieux ruraux. Un aménagement d'une futilité extrême puisqu'il implique souvent la disparition d'une terre agricole ou d'une maison ancestrale, comme le soulignent les artistes<sup>16</sup>.

S'ajoutant à l'absurdité de ce faux projet domiciliaire, des vents violents détruisent la charpente un peu avant son retrait de la plantation de maïs. D'installation éphémère fragile à tas de gravats, le statut de ruine de cette structure de bois se confirme. Le même présage malheureux attend inexorablement la périphérie grandissante des grands centres urbains. L'agriculture disparaît de l'identité territoriale, une nouvelle maison modèle à la fois : « La *Villa des regrets*, une maison typique de banlieue, était ajoutée pour mieux intégrer le champ de maïs dans lequel elle se trouvait, ce qui paraissait alors comme *le revers négatif* d'un mode de vie individualiste rendu possible grâce à la standardisation de la production de masse, secteur agricole inclus<sup>17</sup>. »

Que l'on soit un consommateur urbain, rural ou rurbain, la propriété idéale est de plus en plus similaire, témoignant d'un « présent indéfiniment substituable »<sup>18</sup>. Les murs ajourés, incomplets, de la *Villa des regrets*, accaparent inutilement une parcelle de champ agricole. Est-ce que les efforts de peuplement du territoire rural des promoteurs se concrétisent de la meilleure façon ? BGL semble en douter. Les terres agricoles sont transformées en quartiers résidentiels sans qualités, et les deux villas en sont l'exaltation critique.

## VARIANTE PAVILLONNAIRE 2 : HISTOIRE ÉVIDÉE

Même esthétique de la vacuité pour le *Pavillon* de Josée Dubeau, qui parasite la façade de la manufacture de l'Imperial Tobacco en 2008 lors du cycle Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer (2005-2008). Avec une structure architecturale constituée uniquement d'une charpente, l'artiste met en perspective un « cadre domestique habituel »<sup>19</sup>. Elle aborde ce châssis suspendu comme « l'espace négatif de l'être humain », qu'elle reconstruit dans une « *apparente neutralité* [...] pour mieux en reconstruire le pourtour »<sup>20</sup>.

Ce squelette fixé à l'édifice manufacturier imposant, qui affirme avec panache le passé de la ville, est un point d'ancrage dans l'espace public, mais surtout dans l'histoire du développement urbain. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la municipalité de Granby est caractérisée par une vitalité économique dont les organes vitaux sont les industries du caoutchouc, du tabac et du textile. Comme l'explique Julie Bélisle dans son analyse de l'œuvre de Dubeau, « [l']art réalise en fait une traduction en usant de déplacements et en indexant des éléments qui lui sont extérieurs, créant une relation avec l'environnement qui n'existait pas auparavant »<sup>21</sup>. Suspendue au-dessus du vide, la structure fait écho à l'espoir qui pousse les ouvriers à affluer massivement à Granby entre la fin des années quarante et le début des années soixante. Remisé dans les hauteurs, ce *Pavillon* incomplet semble prendre des airs de promesse vides, fragiles, comme la *Villa des regrets*. La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle sera d'ailleurs moins clémente pour la population ouvrière qui verra déménager les grandes industries qui l'avaient attirée.



> Ane-Marie Fortin, *Espace de réfection*, 2006.  
Photos : ©3e impérial, centre d'essai en art actuel et Ane-Marie Fortin.



### VARIANTE PAVILLONNAIRE 3 : CONVERGENCE DES INDIVIDUALITÉS

Les compagnies vendent ou laissent à l'abandon les manufactures du centre-ville, pendant que les quartiers comme celui de l'ancien chantier Saint-Joseph sont encore occupés par ceux et celles qui se souviennent de ce passé manufacturier. On pourrait croire que les 200 unités d'habitation qui forment le quartier sont un ensemble homogène dans lequel l'individualité se perd. Pourtant, au lieu de renforcer une standardisation architecturale anonyme, le quartier est bâti en exaltant l'individualité des propriétaires qui l'habitent.

Lors de sa résidence en 2006, Ane-Marie Fortin est fascinée par le dynamisme communautaire qui a motivé la construction des unités d'habitation. Yves Gendreau, membre du 3e impérial, explique à l'auteure en résidence Lisanne Nadeau qu'à la fin des années quarante, les « citoyens, le clergé, le maire et les Caisses populaires Desjardins ont [...] uni leurs efforts afin d'initier un projet d'aide à l'acquisition »<sup>22</sup>. Les maisons sont construites par ceux et celles qui les habiteront : ils n'ont qu'à donner une quinzaine d'heures au chantier pour leur permettre d'acheter à moindre coût leur future demeure.

Touchée par ce projet communautaire, Fortin rencontre des habitants, toujours résidents, ayant vécu la construction du quartier en mode coopératif, de 1949 à 1961. Peu peuvent encore témoigner de cette période d'effervescence citoyenne, mais une relation de confiance se crée entre Fortin et les personnes qu'elle rencontre. Lisanne Nadeau s'interroge : « [S]erait-ce le signe d'un besoin pressant, latent, que l'artiste aura su dévoiler<sup>23</sup> ? »

Cherchant à symboliser le lien particulier unissant ces humains à l'architecture, l'artiste récolte des outils et objets que les occupants ont conservés depuis plus de 60 ans ; témoins muets de l'existence de leur propriétaire ; traces anonymes qui, pourtant, témoignent de l'unicité de chaque résident. Fortin moule ces items par lesquels transitent les expériences associées à la naissance du quartier, avant de les remettre à leur détenteur lors d'une fête de quartier célébrant l'intervention. Le travail et la fête finis, chaque fragment de mémoire en plâtre est enchâssé dans le trottoir, sans explication, attendant *que la neige les recouvre*<sup>24</sup>.

La voie publique devient un *Espace de réfection* en tension entre un désir de réactualisation et une envie de disparition. Les moules dans lesquels s'imprègnent les souvenirs individuels sont aussi prêts à se faire ensevelir, à disparaître. Comme le *Pavillon* de Josée Dubeau, le travail de Fortin matérialise un espace de vie en négatif, chaque objet moulé agissant comme un réceptacle éphémère de la vie des participants.

### MYTHE DU PITTORESQUE HÉTÉROGÈNE

Le mythe du modèle pavillonnaire indique les transformations radicales des environnements dits « ruraux » en un territoire de contradictions. Des industries voisinent une nature sauvage alors que des champs agricoles sont séparés d'un stationnement de centre commercial par un boulevard à quatre voies. Du centre-ville de Granby jusqu'aux recoins de la MRC Haute-Yamaska, le système routier relie des bannières de restauration rapide, des fermes familiales, des entreprises agroalimentaires et des secteurs résidentiels. Un tissu urbain chaotique, hétérogène, présente les vestiges d'un manque d'intérêt généralisé pour une véritable planification de l'aménagement territorial. Trônant au centre de cette territorialité organisée par le capitalisme, la demeure modèle est entourée par sa nature apprivoisée. Cette ville-territoire<sup>25</sup> est peuplée par des propriétés exaltant l'individualisme, mais s'exprimant grâce à l'archétype pavillonnaire. Alors que l'aménagement urbain affirme un éclectisme intense, la répétition de l'idéal pavillonnaire impose

une systématisation urbanistique qui tend vers l'homogénéité. L'urbanormativité poursuit son étalement.

Si, dans un tel contexte, le mythe de l'idéal rural semble difficile à soutenir, qu'est-ce qui animera alors la rurbanité à venir ? Les charpentes fragiles et évidées de BGL et de Josée Dubeau semblent évoquer la vacuité de la planification et du mode de vie qui contribuent à l'arrivée de nouvelles populations dans d'anciens milieux ruraux. Pourtant, ces structures décroisées s'insèrent dans un territoire aux richesses multiples. Selon Mirko Zardini, les concepts de rurbain et de ville-territoire participeraient potentiellement à un nouveau pittoresque du XXI<sup>e</sup> siècle, susceptible de mettre en lumière et d'articuler ces valeurs latentes : « Le pittoresque est inclusif, c'est-à-dire qu'il incorpore au regard le paysage environnant, il accepte l'expression individuelle, il gomme la distinction traditionnelle entre le naturel et l'artificiel. Ce que l'on considère jusqu'à présent comme des éléments négatifs dans la ville contemporaine, l'hétérogénéité, la variété excessive, le désordre, la disharmonie, le voisinage incongru de morceaux divers, constitue désormais une ressource, une qualité pour définir un nouveau paysage. Or, accepter l'hétérogénéité de la ville contemporaine n'est pas un fait simplement esthétique, mais politique, social et ethnique. Il ne s'agit pas de masquer ou d'exorciser, au sein d'une variété fictive, une réalité conçue comme toujours plus uniforme, homogène et contrôlée, ou encore de masquer sous un désordre apparent et une anarchie visuelle un ordre caché toujours plus fort et répandu. Il s'agit au contraire de reconnaître, d'accepter et d'exprimer les différentes individualités présentes dans la société et dans la ville contemporaine, en faisant en sorte que leur présence constitue un paysage politique, social, physique, plus riche et complexe, basé sur la comparaison et non sur l'exclusion réciproque<sup>26</sup>. »

Bien que le modèle pavillonnaire semble le symptôme d'un aménagement amplifiant l'homogénéisation, il ne serait qu'un des motifs participant à la multiplicité du rurbain. Derrière les murs de ces demeures se trouve l'élément qui fait de cette ville-territoire un pays pittoresque : l'habitant. Tel le paysan d'Alain Roger, les résidents du quartier Saint-Joseph ont travaillé leur territoire, l'ont aménagé pour y vivre. Un geste infiltrant comme celui d'Ane-Marie Fortin donne lieu à l'artialisation du processus spécifique de construction d'un quartier par ses habitants. Fortin préfère le rapprochement à une mise à distance, la mise en évidence d'une histoire riche mais vulnérable à une idéalisation passéiste. Au plus près de la construction du quartier, l'architecture anonyme ne fait plus sens : c'est le caractère singulier de chaque maison, présent bien avant la venue de l'artiste, qui se révèle.

Symbole ambivalent, le modèle pavillonnaire peut paraître la preuve d'une transformation aseptisant le territoire, alors que les fragments mémoriels insérés dans les failles bétonnées expriment un imaginaire pavillonnaire de la diversité. Qui sait, peut-être que l'hétérogénéité pittoresque discernable au cœur des projets d'art infiltrant réalisés dans le contexte des résidences du 3<sup>e</sup> impérial est l'amorce d'une déconstruction de l'urbanormativité<sup>27</sup>. En présentant le pittoresque comme une valorisation de l'hétérogène, la périphérie n'est plus assujettie à la ville comme seul référent d'un progrès de l'aménagement territorial. De l'opposition simpliste entre une nostalgie magnifiée et un présentisme amnésique s'extirpe potentiellement un imaginaire territorial de l'hybridité. Une union, en apparence chaotique, entre des éléments traditionnellement incompatibles associés au rural et à l'urbain. ◀

## Notes

- 1 Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997, p. 16.
- 2 *Ibid.*, p. 18.
- 3 Notre traduction. Alexander R. Thomas et al., *Critical Rural Theory : Structure, Space, Culture*, Lexington Books, 2011, p. 6 et 10.
- 4 [C]uvre [qui] apprivoise un espace commun, l'investissant par un geste, un dispositif, un objet et spéculer sur un effet tonique, bienfaisant ou régénérateur, tout en révélant des aspects inédits de la réalité et en participant à la construction d'un imaginaire renouvelé. » (Danyèle Alain, « Infiltrer, habiter, spéculer », dans Julie Bélisle et Julie Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer* [III], 3<sup>e</sup> impérial, 2008, p. 7.)
- 5 « [L'art d'infiltrer le paysage urbain par des travaux dépourvus d'enseignes, non assimilables a priori à des œuvres, qui se fauflent dans l'espace public, surprenant le promeneur au hasard de sa route et faisant de lui un spectateur fortuit. » (Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel : considérations sur l'action furtive », *Inter, art actuel*, n° 81, printemps 2002 p. 12.
- 6 Bertrand Westphal, *La géocritique : mode d'emploi*, PULIM, 2000, p. 34.
- 7 *Ibid.*, p. 26.
- 8 *Ibid.*, p. 32.
- 9 Philippe Côté (dir.), *Faire, voir...*, 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel, 1998. Ce mémoire a été présenté à Solidarité rurale du Québec dans le contexte du processus d'élaboration du premier projet de politique de développement rural du gouvernement du Québec.
- 10 Le concept d'urbanormativity décrit l'hégémonie de la ville comme unique objectif de n'importe quel développement. Si l'aménagement choisi pour un territoire donné ne tend pas à reprendre les codes et structures de la ville, ce territoire tombe dans la marge. Cf. A. R. Thomas et al., *Critical Rural Theory*, op. cit., p. 37.
- 11 John K. Grande, « Being Rural », dans D. Alain et al., *Instants ruraux*, 3<sup>e</sup> impérial, 2000, p. 4-5.
- 12 « La première [fonction de la campagne] consiste en l'exploitation des ressources du lieu, notamment à des fins agricoles, forestières, minières et énergétiques. La seconde, qui justifie excursion, séjour ou résidence, est la jouissance de l'aménité du même lieu. La première crée la campagne et lui confère sa ruralité, alors que l'autre en fait son motif et l'incorpore à l'urbanité en lui conservant toutefois sa forme rustique. » (Michel Côté, Guy Mercier et Francis Roy, « L'urbanisation de la campagne : motifs et options du régime québécois de protection du territoire agricole », *Cahiers de géographie*, vol. 58, n° 165, décembre 2014, p. 392.
- 13 M. Côté et al., « L'urbanisation de la campagne : motifs et options du régime québécois de protection du territoire agricole », op. cit., p. 337.
- 14 Un récit mythique, selon Claude Lévi-Strauss, repose sur les mythes. La mythocritique (l'analyse des mythes) étudie la porosité de la frontière entre mythes et réalité. En décortiquant ces éléments essentiels d'un mythe, la mythocritique glisse « subrepticement la représentation (ou re-présentation) de l'espace dans un cadre où le réel s'imprègne d'illusion ». (B. Westphal, *La géocritique*, op. cit., p. 23.) N'analysant pas exclusivement les mythes, la géocritique tente tout de même de débusquer des mythes, ces fragments de discours mythiques qui participent à la délimitation de l'identité culturelle associée aux espaces racontés.
- 15 Terme se retrouvant dans le journal de bord du trio. Cf. BGL, « BGL : projets 1999 à 2001 », *ETC*, n° 54, 2001, p. 6.
- 16 Cf. *ibid.*
- 17 Marie-Ève Charron, « BGL : des lieux de mémoire précaires et révélateurs », *Esse*, n° 67, automne 2009 ; [en ligne] [www.esse.ca/fr/bgl-des-lieux-de-memoire-precaires-et-revelateurs](http://www.esse.ca/fr/bgl-des-lieux-de-memoire-precaires-et-revelateurs).
- 18 Marc Augé, *Le temps en ruines*, Galilée, 2003, p. 90.
- 19 J. Bélisle, « De la pensée à l'acting-out : Pavillon de Josée Dubeau », dans J. Bélisle et J. Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer* [III], op. cit., p. 21.
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*
- 22 Lisanne Nadeau, « Visible à partir du 1<sup>er</sup> octobre, jusqu'à ce que la neige la recouvre », dans J. Bélisle et J. Boivin, *Champs d'intérêt : infiltrer, habiter, spéculer* [III], op. cit., p. 17.
- 23 *Ibid.*, p. 20.
- 24 Ane-Marie Fortin, *Espace de réfection* [dépliant expliquant le projet], 3<sup>e</sup> impérial, centre d'essai en art actuel, 2006.
- 25 Cf. Martin Simard, « Étalement urbain, empreinte écologique et ville durable. Y a-t-il une solution de rechange à la densification ? », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 58, n° 165, décembre 2014, p. 345.
- 26 Notre traduction. Mirko Zardini, « Green Is the Color », dans Rem Koolhaas et al., *Mutations*, Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 436-437.
- 27 Les projets du centre ont évolué vers une exploration toujours plus diversifiée des manifestations possibles du territoire. Les cycles d'exploration pluriannuels qui ont suivi le signalent : « L'envers de l'endroit », « La constellation des métiers bizarres », « Trancher dans le vif du Temps : infuser, diffuser »...

**Julien St-Georges Tremblay** est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Il s'intéresse à l'interrelation entre l'art d'intervention et le territoire. Il est également critique culturel et médiateur en milieu muséal.

# L'ART D'INTERVENTION ET LA RURALITÉ

## CONSIDÉRATIONS SUR DES ACTES DISSIDENTS À DES LIEUX DE LA VILLE

► GUILLAUME DUFOUR MORIN



> B Ajay Sharma, intervention, Badisher, Inde, 2018. Photo : Stvn Girard.

Peut-on imaginer qu'il existe un art d'intervention qui évoluerait aujourd'hui dans le contexte de la ruralité et mettrait en jeu par l'art action certains enjeux esthétiques et sociopolitiques de notre époque tout autrement que dans un contexte urbain ? L'art d'intervention, qu'il soit participatif, manœuvrier, relationnel, infiltrant ou furtif, qu'il prenne la forme de média tactique ou de micro-intervention, qu'il soit envisagé en termes de dérive, de poésie vivante ou d'action discrète sinon clandestine, qu'il s'agisse de ses développements des 60 dernières années ou de sa théorisation plus récente, a été produit – semble-t-il – et – surtout – réfléchi dans le contexte presque exclusif de l'urbanité. Il est étonnant de constater que l'art d'intervention n'existe à toute fin pratique pas en contexte rural, du moins sur papier : les modalités d'être de l'équation consistant, par exemple, en une *intervention furtive* dans l'espace urbain ne paraissent plus poser question, si bien qu'un art d'intervention furtif tend à être strictement relié à la ville.

Et si la pratique de l'art d'intervention en contexte rural ouvrirait plutôt des questions autrement nécessaires et radicales sur les pratiques, les modalités, les possibilités et les limites de ces actes dissidents ayant pour matériaux contexte, relation et activité sociale ? Un arbre tombe dans la forêt : s'il n'y a personne pour le voir ou l'entendre, qui peut dire qu'il est tombé ?

Suzanne Lacy dit à propos d'un art public nouveau genre (*new genre public art*) qu'il ne concerne pas exclusivement les lieux de sa manifestation, mais aussi « l'expression esthétique des systèmes de valeurs activés »<sup>1</sup>. Pourtant, qu'il soit question des dérives situationnistes, des œuvres in situ de Daniel Buren ou des interventions furtives emblématiques de Diane Borsato, les œuvres d'artistes auxquelles se réfère la critique sont des œuvres développées à même le tissu urbain, si bien qu'on croirait que ce contexte définit l'art d'intervention. Paul Ardenne, dans *Un art contextuel*<sup>2</sup>, souligne l'importance du développement urbain comme influence des formes et des pratiques d'art contextuel utilisant la ville comme catalyse. Patrice Loubier, avec Anne-Marie Ninacs notamment, n'est pas sans avoir étudié plusieurs cas de figure de l'art relationnel et de l'intervention, sinon de la micro-intervention avec Luc Lévesque<sup>3</sup>, en les associant à la ville<sup>4</sup>. Au Québec, les centres d'artistes soutiennent depuis ces 20 dernières années l'art d'intervention en ancrant sa pratique dans le paysage urbain (Dare-Dare, Skol, le 3e impérial, Verticale, Folie/Culture et Le Lieu, localisés à Montréal, à Granby, à Laval et à Québec). L'œuvre majeure *Performances invisibles* de Steve Giasson (2015-2016 et 2018), par exemple, se manifeste dans différents contextes ancrés plus ou moins directement dans la ville. Des festivals consacrés à l'art d'intervention furtif ou discret, tels que l'Unnoticed Art Festival (Dordrecht, Pays-Bas), le Minimal

Action Festival (lieux multiples), la Bregenz Biennale (Bregenz, Autriche) ou le Festival de l'inattention (Québec, Canada), se produisent exclusivement en ville.

Mais qu'en serait-il si l'on faisait et voyait autrement, si l'on résistait ou allait à contre-courant, c'est-à-dire à des lieues de la ville ? Qu'en serait-il du village local à l'ère du village global ? Le cœur de ces considérations sur les pratiques de l'art d'intervention en contexte rural, qui se veulent d'ailleurs pratiques, est ainsi moins une proposition à créer plus d'œuvres dans le contexte de la ruralité qu'une invitation à poser un regard sur ce qui s'est fait et se fait toujours hors de la ville, pour en réfléchir les possibles, les modes d'être et d'apparaître. Des initiatives existent et transforment le panorama de l'art action. C'est notamment le cas, comme on le verra, de la Morni Hills Performance Art Biennale, le festival d'art performance du Healing Hill Art Space tenu à Badisher, dans la région excentrée, montagneuse et agricole de Morni Hills, au cœur de l'État de l'Haryana, en Inde.

#### INCURSIONS ET DÉRIVES EN TERRITOIRES RURAUX

Le contexte de la ruralité contemporaine, à l'ère de l'urbanité toute puissante, invite à penser l'impensé dans les territoires ruraux, à partir à la dérive sur ce terrain, sinon à découvrir les dérives déjà en cours ou ayant eu lieu. Réfléchir à ce qui peut unir l'art d'intervention et la ruralité nous invite à considérer les répercussions de ces formes de vie infiltrant les communautés rurales. Micropolitiques, ces actes dissidents en milieu rural exigent que l'on envisage autrement les notions d'espaces public, privé et institutionnel, et que l'on porte une attention accrue aux modalités spécifiques de la performativité, des traces, de la documentation et du public de ces actions. Par la même occasion, considérer un art d'intervention évoluant à des lieues de la ville nous invite à une reconfiguration de la perception de l'art, chose de traditions et de cultures, mais aussi de visibilité comme d'invisibilité, ce que met déjà en jeu un art d'intervention furtif et infiltrant en tout autre contexte.

Pour l'in situ, ce ne sont pas les matériaux qui manquent, ni même le public – des communautés souvent invisibilisées par un discours ambiant où dominent les centres urbains –, encore moins les pratiques : il y a des traditions et des techniques qui, fortes de la résilience de communautés rurales, subsistent malgré la globalisation ; d'autres qui se transforment dans d'étonnants croisements permis par le contexte contemporain, transportant avec elles leur vision du monde. Surtout, l'expérience d'une œuvre d'art actuel relève pour certaines personnes encore de l'ordre de l'inconnu, l'arrière-plan culturel ou l'accès à l'art actuel et à la diversité culturelle étant limité dans certains territoires. On peut alors vouloir résister à cette normativité omniprésente par l'art furtif, confronter la proximité du regard de l'autre par une manœuvre subreptice, réinventer dans le détail l'histoire locale de son village en semant quelques inquiétudes, élaborer des contre-monuments dans une forêt...

Il est aussi question ici de se garder de réduire à une carte postale le contexte rural. En effet, que gagne-t-on à considérer l'art d'intervention dans les contextes ruraux et les enjeux sociopolitiques spécifiques que ces formes soulèvent, à considérer que ces pratiques s'inscrivent particulièrement auprès de communautés rurales affectées ces dernières années par de profonds changements (vieillesse de la population, exode, immigration, diversification des modes de vie, interculturelisme, modernisation, regain d'intérêt pour les traditions, l'agriculture et l'artisanat, prise de conscience de la spécificité des terroirs, valorisation de l'histoire régionale, hyperconnectivité, globalisation, revitalisation...) ? La question est posée, les modalités et les réponses sont multiples suivant le lieu où l'on se trouve sur le globe.

#### MORNI HILLS PERFORMANCE ART BIENNALE : QUAND LES MOTS SE FONT CIRCONSTANCES

Dans la pièce d'une maison au haut d'une colline, des gens se rencontrent et méditent. Pendant ce temps, un homme passe le balai dans une chambre. D'autres discutent, discrètement. La silhouette



> B Ajay Sharma, *Land On Fire*, Badisher, Inde, 2018. Photo : Jonas Vigil.

d'un monument se dessine à l'horizon. Dans une rizière, la terre brûle, au loin. L'incandescence du feu est puissante, à la vue de tous. La nuit venue, un rugissement surgit...

Tantôt ayant lieu au cœur de rituels humains, tantôt résultant des manifestations inquiétantes ou encore frôlant l'ineptie de la banalité du quotidien, ces interventions situées culturellement ont en commun un seul contexte et ses multiples interstices : une localité indienne, rurale, montagnaise et agricole, orientée spirituellement, située au pied de l'Himalaya. Pendant un mois, à Badisher, en Inde, la communauté locale vivant dans la vallée de la rivière Ghaggar a été infiltrée par neuf artistes : Renu Bariwal (Inde), Soufia Bensaïd (Tunisie et Canada), Alejandro Chéllet (Mexique), Guillaume Dufour Morin (Canada), Thomas Geiger (Allemagne et Autriche), Steve Giasson (Canada), stvn girard (Canada), B Ajay Sharma (Inde) et Frans van Lent (Pays-Bas). Ces artistes pratiquant de concert l'art d'intervention ainsi que des formes vivantes et interactives de création littéraire ont élaboré leur intervention dans le cadre du projet de commissariat « Quand les mots se font circonstances »<sup>5</sup> (*When Words Become Situations*) de l'artiste et commissaire Guillaume Dufour Morin<sup>6</sup>. Le projet de commissariat a été présenté lors de la deuxième édition de la Morni Hills Performance Art Biennale<sup>7</sup>, organisée par le Healing Hill Art Space et initiée par l'artiste multidisciplinaire Harpreet Singh. Le festival a été présenté au Musée du gouvernement et galerie d'art, au Collège du gouvernement d'art, à l'Université Panjab, dans l'espace public à Chandigarh de même qu'à Badisher, où il s'est principalement déroulé<sup>8</sup>.

Si certains de ces artistes du projet de commissariat n'avaient pas auparavant ancré leur production dans le contexte rural, leur pratique n'était pas sans participer au panorama de l'art d'intervention. Proposant par la même occasion des possibilités de littérature contemporaine hors du livre par un croisement intermédiaire avec l'art action, ces incursions pouvaient être comprises à titre de réflexions en action sur les possibilités de l'art d'intervention en rapport direct avec la réalité rurale, spécifique à Badisher.

Cette spécificité du contexte rural local et ses échos à l'échelle nationale indienne ont trouvé une force de frappe politique dans l'intervention *Land on Fire* réalisée par B Ajay Sharma. L'artiste multidisciplinaire, poursuivant sa série d'interventions relationnelles et infiltrantes dans des champs cultivés, sur la situation des travailleurs agricoles en Inde, a mis le feu à une rizière en jachère au soleil couchant, suivant la pratique locale courante d'entretien et d'engraisement des champs. Le matin venu, la lumière du jour a révélé l'énoncé « Land On Fire » au centre de la vallée de Badisher, au vu et au su de tous, le champ étant dès lors devenu un espace public et politique. Par son action, l'artiste indien a détourné une pratique agricole de la vie de tous les jours pour protester contre des réalités propres à l'Inde contemporaine et rurale, aux prises avec les guerres de territoire, le patriotisme, l'essentialisme religieux et le suicide de masse chez les fermiers<sup>9</sup>.

Le paysage humain de Badisher est devenu tout autant chargé politiquement avec *Some Great Europeans* de Thomas Geiger. Cette intervention participative a donné corps à une critique de l'héritage colonial en Inde. L'artiste conceptuel a invité les membres du public à monter, l'un après l'autre, sur un socle de briques pour reproduire des monuments de figures historiques européennes d'après des clichés photographiques, chacun se retrouvant immortalisé par la photographie à son tour. Si les directives verbales de l'artiste menant à l'incarnation, l'instant d'une minute, de Jeanne d'Arc, de Christophe Colomb ou de Jean-Jacques Rousseau étaient certainement ludiques, de tels contre-monuments surplombant Badisher n'étaient pas sans être critiques et déstabilisants, surtout si l'on considère la distorsion qu'a créée l'interprétation de figures

historiques européennes par des personnes de couleur dans une société postcoloniale ou bien la présence de ces monuments de conquête dans un contexte rural.

Pratiquant l'incursion relationnelle sur le terrain avec *Soul @ Soul*, Soufia Bensaïd s'est immiscée doucement dans l'intimité de la vie des habitants du village pendant un mois. Elle a convié une à une chaque personne participante à une expérience partagée de pratiques méditatives. En tête en tête, les yeux fermés, stylo à la main, le duo se rencontrait autour d'une feuille blanche et traçait son paysage intérieur. Le dessin qui en résultait se faisait le témoin d'une rencontre et du mouvement de la vie intérieure. Bensaïd a convié les gens à l'expérience du dialogue et de l'écriture silencieuse, avant celle des mots. Si l'action revêtait un caractère universel, elle était de fait teintée par la socialisation propre à la culture indienne traditionnelle et rurale de même que par tous les défis interpersonnels que cette rencontre comportait en surgissant dans un interstice du quotidien. À chaque itération de cette performance, un rapport intime se dessinait, ce qui a d'ailleurs mené l'artiste à être accueillie dans des maisons pour y vivre cette expérience de rencontre transcendant les barrières culturelles et les codes langagiers.

> Thomas Geiger, *Some Great Europeans (Jeanne D'Arc)*, Badisher, Inde, 2018.  
Photo : Thomas Geiger.



C'est en faisant appel à un tout autre registre relationnel que Guillaume Dufour Morin a infiltré furtivement les dortoirs du Healing Hill Art Space, en collaborant avec les employés locaux de la résidence d'artistes. Durant un mois, il a demandé à un employé responsable de l'entretien ménager de subtiliser la poussière des dortoirs. Il a également mis sur pied une entreprise, les Legal Human Trafficking Goods and Services TM, et mis en emballage cette poussière qu'il a par la suite vendue comme produit : la « Human Dust from India »<sup>10</sup>. Par cette manœuvre faisant de ses leviers le travail par sous-traitance et la critique institutionnelle, l'artiste a fait de ses complices des travailleurs locaux de Badisher, qu'il a intégrés à un marché émergent international qui cherche à exploiter légalement le corps des artistes à leur insu pour en tirer profit. Dès lors, il a doté facticement le village d'un aspect menaçant, rappelant du coup l'importance du trafic humain et de l'exploitation de la main-d'œuvre en terre indienne.

Steve Giasson, poursuivant sa critique sur l'originalité et le romantisme en art, a également inquiété la communauté locale, mais à plus petite échelle, par la répétition hebdomadaire d'une micro-intervention furtive et minimaliste qui s'est inscrite dans le paysage sonore de Badisher. Durant un mois, il a fait planer sur la communauté une vague inquiétude alors qu'un interprète activant la partition de l'artiste faisait résonner dans la nuit un aérophone maya de facture industrielle qui reproduisait le son d'un jaguar, afin de créer l'illusion de la présence répétée d'un léopard himalayen. Cette sculpture sonore n'était pas sans interpeller les lieux communs de la jungle, tout en confondant volontairement et humoristiquement ces deux grands félins qui évoluent sur deux continents différents.

Représentant l'International factice, Steven Girard a pour sa part entrepris de copier une performance d'Hugo Nadeau. L'activité de l'International factice, consistant en la transaction de partitions de performances et à leur copie par le renoncement du droit d'auteur, qui s'est éloignée de l'intervention à proprement parler pour se dissoudre dans la gestion de la copie, a mené son représentant à adapter matériellement la performance à partir des ressources présentes dans le village, le contexte rural guidant une fois de plus la proposition performative.

Le projet de commissariat « Quand les mots se font circonstances », s'étant concentré sur le contexte rural de Badisher, a ainsi donné lieu à des interventions à forte teneur en dialogue culturel. Basées sur les mots, ces interventions ont inclus une variété de formes : intervention participative, relationnelle, furtive, infiltrante ou manœuvrière, micro-intervention, *re-enactement*, copie et adaptation, sculpture sociale, média tactique, art sonore, écriture dans l'espace, dialogue... Rejetant la distance et les travers de l'exotisme ou de l'appropriation culturelle, ces œuvres, le projet de commissariat et les structures organisationnelles (le Healing Hill Art Space et son festival) nous ont invités à penser à ce qui reste à faire, sinon à ce qui peut se continuer, à partir de ces actes dissidents s'inscrivant dans les contextes ruraux.

Enfin, on peut supposer les réalités du territoire rural en cours de redéfinition, bien que ce dernier subisse actuellement une certaine uniformisation reliée à l'industrie du tourisme et à sa notion de terroir folklorisant. Ces territoires de l'avenir, à l'ère de l'hyperurbanisation, il faudra se garder de les limiter, par un réflexe bourgeois, à des espaces d'exile ou d'idylle, sinon de les urbaniser ou de les exploiter par esprit colonisateur. Il faut surtout se garder de romantiser ces territoires ruraux, qui le sont parfois déjà trop. Plus qu'une alternative à la ville, ils invitent à transformer nos modes de vie et à nous réinventer. ◀

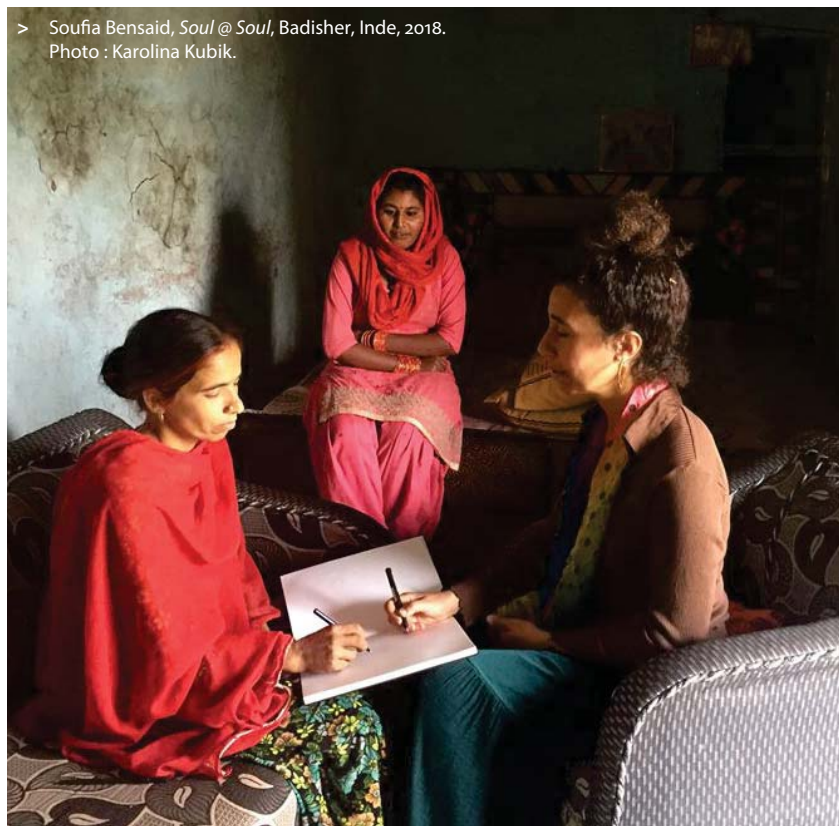
## Notes

- 1 Notre traduction. Suzanne Lacy, « Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys », *Mapping the Terrain : New Genre of Public Art*, Bay Press, 1994, p. 30.
- 2 Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002, 254 p.
- 3 Cf. Luc Lévesque et Patrice Loubier (dir.), « Micro-interventions », *Inter, art actuel*, n° 120, 2015.
- 4 Cf. P. Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, Centre des arts actuels Skol, 2001, 240 p.
- 5 La formule du projet de commissariat réfère volontairement à l'exposition *Quand les attitudes deviennent formes* d'Harald Szeemann (Kunsthalle, Berne, 1969) ainsi qu'à la programmation et à la publication des *Commensaux : quand l'art se fait circonstances* de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (*ibid.*).
- 6 Par ailleurs, cet article vise à expliquer la réflexion qui sous-tend le projet de commissariat et, par extension, qui est relative à la démarche d'artiste et de commissaire de l'auteur.
- 7 Cet article a été rédigé alors que le projet de commissariat en art performance et le festival étaient en cours.
- 8 D'une durée de cinq semaines, s'étant déroulé du 29 octobre au 30 novembre 2018, cet événement a réuni 62 artistes provenant des cinq continents et a diffusé leurs performances sous forme d'événements publics de performance et de conférences. Les commissaires de la deuxième édition de la Morni Hills Performance Art Biennale étaient Harpreet Singh (Inde et Nouvelle-Zélande), Dhritabrata Bhattacharjya Tato (Inde), Leafa Wilson (Nouvelle-Zélande), Pinar Derin Gençer (Turquie et Suède) et Guillaume Dufour Morin (Canada).
- 9 En 2014, le journal américain *The Guardian* rapportait que 270 000 fermiers indiens se sont suicidés depuis 1995 notamment en raison du prix des semences de coton génétiquement modifiées. Cf. Lynda Laird, « India's Farmer Suicides : Are Deaths Linked to GM Cotton ? » [en ligne], *The Guardian*, 5 mai 2014, [www.theguardian.com/global-development/gallery/2014/may/05/india-cotton-suicides-farmer-deaths-gm-seeds](http://www.theguardian.com/global-development/gallery/2014/may/05/india-cotton-suicides-farmer-deaths-gm-seeds).
- 10 D'ailleurs, il est encore possible de se procurer le produit sur le site des Legal Human Trafficking Goods and Services TM au [www.thelegalhumantrafficking.com](http://www.thelegalhumantrafficking.com).

Originaire de Causapscal dans la Vallée de la Matapédia,

**Guillaume Dufour Morin** est un artiste, formateur et commissaire vivant à Rimouski (Québec). Sa pratique interdisciplinaire allie l'art action à la création littéraire conceptuelle. Ses œuvres ont été présentées au Québec, en Slovaquie, en Serbie, au Pays-Bas, en Inde, en Colombie et en Israël. À titre de commissaire, il s'intéresse à l'intermédialité de l'art action et des littératures contemporaines ainsi qu'aux formes de poésie vivante basées sur l'infiltration des contextes et la participation des communautés.

> Soufia Bensaid, *Soul @ Soul*, Badisher, Inde, 2018.  
Photo : Karolina Kubik.



# L'ÎLE DANS L'ÎLE

► NATHALIE CÔTÉ



Quand on voit Roi Vaara chaussé de skis sur une petite surface de neige, on pense d'emblée à ces images d'ours polaires, isolés sur un morceau de banquise entouré d'eau, victimes des bouleversements climatiques. Cette photo, c'est cela, mais pas seulement.

Pour l'artiste de la performance, cette œuvre, qu'il a décrite lors de son passage à la RiAP à l'automne 2018, « c'est une manière de montrer, avec humour, l'absurdité de ce skieur qui ne peut pas skier ». Ce petit îlot de neige, authentique et repéré par l'artiste, a été photographié dans l'archipel du Svalbard en mai 2017, entre le Groenland et la Norvège. On voit, au second plan de la photographie, les montagnes typiques des paysages du pôle Nord.

« L'art fait apparaître le réel », selon Roi Vaara. Ici, il nous fait voir ce territoire, ce lieu à la fois habité et désert. L'archipel, où jadis les minières russes ont extrait des mines l'or et où maintenant les scientifiques et militaires de différents pays travaillent, est un territoire autonome de la Finlande. Un *no man's land*, un territoire qui n'appartient à personne, comme le décrit l'artiste qui y a séjourné en 2017 pour y faire des performances.

L'image captée au cercle polaire montre, en effet, l'absurdité du skieur qui ne peut avancer, faute de neige. Mais faire du ski sur place est une activité idéale pour la photographie. L'immobilité de l'action est en adéquation parfaite avec le moyen utilisé.



> Roi Vaara, *Skiing*, Live Performance Art Festival, Svalbard, Norvège, 2017. Photo : Sarah Gerats.

La photographie est, à la fois, le double de cette immobilité du skieur et le témoin de l'action de l'artiste, tout aussi éphémère que l'îlot de neige.

Cette « performance pour une caméra », a été réalisée dans un lieu de l'archipel difficilement accessible au public. Un lieu où il est obligatoire, selon la loi, d'avoir une arme sur soi pour se défendre contre l'ours polaire, comme l'explique l'artiste. S'est-il identifié à l'ours ? « Absolument », répond Roi Vaara. L'ours polaire, ici, c'est aussi la figure de l'artiste, poète et pacifiste. ◀

En 1998, **Nathalie Côté** obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.



# RETERRITORIALISATIONS RÉSONANTES

► PHILIPPE FRANCK

> Mu, *Sound Delta*, festival City Sonic, Mons, 2010. Photo : Stéphane Bednarek.

Depuis plusieurs années, des artistes audio capturent les vibrations de la ville, certains pour les inventorier – une des fonctions de l'écologie sonore<sup>1</sup> conceptualisée par le compositeur et théoricien canadien Raymond Murray Schafer et qui a depuis inspiré nombre de créateurs dans des esthétiques très diverses, plus ou moins naturalistes ou transformistes<sup>2</sup> –, d'autres pour les transformer ou les détourner de leur environnement en les transplantant dans des lieux et dispositifs différents.

Le son, (im)matière mobile et fluctuante, devient alors un trait d'union entre des espaces-temps, des topographies-phonographies, des (dé)reterritorialisations réinventées, pour générer des perceptions souvent inédites ou oubliées dans notre quotidien accéléré et saturé. Cette quête de résonances essentielles est au cœur de la démarche de créateurs-capteurs-promeneurs soniques dont nous pointerons ici quelques projets emblématiques ou prospectifs, pour la plupart présentés ou soutenus par Transcultures, centre des cultures numériques et sonores basé en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Plus qu'une délimitation géographique à laquelle il échappe de par sa fluidité naturelle et son immatérialité – même si celle-ci s'avère aussi sensible, voire tangible –, le son dessine un territoire de perceptions qui stimule, ouvre et redéfinit nos sensorialités. En retour, celles-ci participent de la constante métamorphose des espaces – non seulement réceptacles, mais également producteurs acoustiques – qui deviennent, en passant par les interventions artistiques *in situ*, des TAZ<sup>3</sup> sonores.

C'est à partir de cette utopie concrète et de la volonté de mettre la création sonore sous ces différentes formes contemporaines, en dialogue sensoriel avec l'espace urbain, qu'est né, en 2003, dans la ville patrimoniale de Mons<sup>4</sup> (Wallonie), le festival international des arts sonores City Sonic, initié et coordonné par Transcultures.

À côté d'installations composant un itinéraire urbain dans des espaces patrimoniaux, mais aussi des jardins, des passages ou encore des « non-lieux » revisités par des dizaines d'artistes et ponctués de performances et d'ateliers, plusieurs projets d'ambulatoires y ont été présentés. Parmi ceux-ci, mentionnons le *Sound Delta* du collectif parisien Mu, en 2010 : les participants, avec un casque et un terminal

embarqué leur servant d'étrange couvre-chef, pouvaient, en se baladant sur la Grand-Place de Mons, entendre selon leur déplacement des pièces réalisées par les artistes associés à partir de sons préenregistrés à Tunis (lors du E-Fest, festival de musiques et arts électroniques, où une version précédente avait été présentée autour de l'impressionnante cathédrale de Carthage) et à Mons à cette occasion.

Julien Poidevin y a aussi démarré son *Géosonic Mix* où il donnait à entendre les sons des profondeurs du site des anciens abattoirs et ceux de la rivière enfouie sous sa pelouse. Par la suite, cet ancien étudiant en arts visuels à Mons, qui a collaboré activement à Apo 33 (laboratoire artistique, technologique et théorique transdisciplinaire qui développe, à Nantes, des projets collectifs divers, alliant recherche, expérimentation et intervention dans l'espace social), a développé en 2014 cette balade audiogéolocative. À La Louvière (dans le cadre des *Destinations improbables* explorées, cette année-là, par la Biennale d'art contemporain et de patrimoine ARTour), le parcours était ponctué de sons électroniques, d'ambiances et de moments poétiques, notamment avec des textes historiques d'Achille Chavée, lus par cette grande figure du surréalisme wallon.

Pour la ville de Caen, il a développé une ambitieuse version « impressionniste » de *Géosonic Mix*, qui a couvert, au bout du compte, l'entièreté de la cité normande. Il a offert un téléchargement facilité (sur Android et iPhone) de ses courtes pièces de manière pérenne, qui mêlaient cette fois des prises de son dans la ville, mais aussi des entretiens, fictions et lectures d'extraits d'*Atlas* du « passeur d'art » français Michel Cegarra et d'*Une brève histoire des lignes* de l'anthropologue britannique Tim Ingold : « Au fil de la dérive, les fantômes audio se mélangent, se heurtent à l'environnement sonore, nous faisant perdre nos repères ou mettant nos sens à l'affût. Dans cette rencontre entre ces sons à (ré)activer qui sont contenus dans la machine et les sons provenant de l'environnement du marcheur, se jouent d'infinis possibles à explorer<sup>5</sup>. »

Le projet *RHIZOMatics*<sup>6</sup> initié par Transcultures avec l'UCL Culture<sup>7</sup> s'attache également à développer un parcours géolocalisé à géométrie variable, conçu par le collectif franco-belge Art2.network (initié par l'artiste multimédiatique et metteur en scène belge Jacques Urbanska avec le créateur, chercheur et programmeur français Franck Soudan, ici chargé de la programmation-conception). Une première étape démo de ce processus évolutif a été présentée à l'automne 2017 sur le campus universitaire de Louvain-la-Neuve, lors de la Saison des cultures numériques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, puis sur le même territoire dans le cadre du festival des cultures et écritures numériques Transnumériques, au printemps 2018. Les contenus littéraires et fragmentaires se déclenchaient via une application pour téléphone intelligent. Ceux-ci avaient été réalisés lors d'une première étape de recherche appliquée, à l'automne 2017, par des étudiants issus de différents départements de l'Université catholique de Louvain, ayant participé à des ateliers sur le thème « Écrire pour le numérique ». Ils étaient encadrés par la romancière et essayiste française Belinda Cannone, en lien avec l'universitaire et critique littéraire belge Myriam Watthee-Delmotte, qui préside l'association Lettres en voix, également partenaire de cette première phase. Une série de pièces électroorganiques composées par Paradise Now complétaient les éléments parlés.

Programmé pour la prochaine édition du festival City Sonic en 2019, *RHIZOMatics* est conçu comme une matrice qui, à chaque présentation – elle s'inscrit dans d'autres contextes territoriaux et culturels avec d'autres contenus sonores réalisés par d'autres créateurs-participants –, ajoute de nouvelles fonctionnalités – la carte

graphique et le téléphone mobile distrayant de l'écoute, ils seront remplacés par le casque relié à un *hardware* propriétaire, optimisé pour une audition plus précise –, soit pour répondre à des besoins spécifiques, soit pour offrir aux artistes et aux utilisateurs de nouvelles possibilités créatives.

#### DÉRIVILLES ET PSYCHOGÉOGRAPHIES SONORES

Le philosophe et écrivain français Bruce Bégout ouvre son essai *Dériville : les situationnistes et la question urbaine* (2017) par cette prophétie de Guy Debord : « Un jour, on construira des villes pour dériver. » Même si ces traverses sont tentantes à suivre, l'histoire récente semble ne pas vouloir le faire tant l'urbanisme fonctionnaliste – ou « moderniste », défendu par Le Corbusier et décrié par Debord qui le dénonçait, avec son camarade de l'époque Ivan Chatcheglov<sup>8</sup>, comme une « technique de séparation » à la solde de la société de contrôle – est aujourd'hui de plus en plus ouvertement inféodé aux spéculations capitalistes. *Exit* la touche d'utopie sociale de la Charte d'Athènes (1933), du bien-être pour tous et du désir de mixité collective dans un même lieu ! Les grands projets architecturaux postmodernistes ont continué ces dernières décennies à nettoyer efficacement nos métropoles de ces « imperfections » et « accidents » par trop poétiques.

À l'exact opposé de cet « ordre nouveau », Bruce Bégout rappelle : « [La psychogéographie] rend compte des déterminations complexes et changeantes de la vie émotionnelle des hommes par le milieu urbain. C'est une sorte de géographie humaine et pratique, en première personne, attentive aux comportements affectifs des individus soumis à un environnement culturel et naturel. Elle a pour tâche d'étudier, « en marge des relations utilitaires »<sup>9</sup>, les interactions et interpassions qui se tissent entre le milieu et les sujets, de rendre compte, non simplement au niveau de l'organisation du territoire, mais plus profondément dans les strates obscures du subconscient, des effets de lieux sur l'affectivité, les « relations par attirance des ambiances »<sup>10</sup>. »

Avec cette dérive nomadiste, remarque encore Bruce Bégout à la fin de son essai, « l'idée de l'ouverture à l'étrange, à l'aventure et au fortuit fait éclater la bulle du pseudo-bonheur organisé et agrandi les horizons de la vie. Le milieu urbain ainsi réinvesti serait donc le lieu de ce perpétuel changement, de cette auto-crédation plastique des individus qui se fera et défera au gré des envies »<sup>11</sup>. Contre la fixation des personnes à des lieux imposés, à des positions données, la dérive

apprend à vivre la « transformation permanente, un mouvement accéléré d'abandon et de reconstruction de la ville dans le temps, et à l'occasion aussi dans l'espace »<sup>12</sup>.

C'est à cette métamorphose permanente de l'espace revisité par nos sens et plus particulièrement par la marche et l'écoute que nous convie Gilles Malatray, paysagiste de formation et créateur sonore, fondateur-animateur du blogue de référence Desartsonnants. Il s'agit d'analyser comment la marche et plus particulièrement le *sound-walking* (marche d'écoute ou PAS, parcours audio-sensible, d'après la terminologie de Desartsonnants) peuvent constituer un processus de recherche-action au service de son objet d'étude, à savoir le paysage sonore. Celui-ci n'est pas ici restreint aux seuls champs de l'esthétique, de l'artistique, de l'écologie, du social, du politique, voire de l'économique, mais appréhendé selon différentes entrées, en fonction du projet mis en place<sup>13</sup>.

Dans sa démarche qui comporte concrètement trois phases (le repérage préliminaire, l'expérience du groupe et les traces d'actions), Gilles Malatray sympathise avec la vision écosophique<sup>14</sup> de Deleuze et Guattari, mais aussi avec les analyses hétérotopiques<sup>15</sup> de Michel Foucault. L'infatigable audioactiviste a posé ses PAS dans de nombreuses villes européennes, parmi lesquelles, en Belgique, Mons et Charleroi, à l'occasion du festival City Sonic dont il est un complice de longue date<sup>16</sup>.

Il s'agit pour le « promeneur sonore » d'installer de l'écoute : « Je m'installe devant, dans un paysage, je l'écoute, je le regarde, je l'arpente, et il me dit ce que je peux y faire, et ne pas y faire. C'est lui qui s'installe alors devant, autour de moi. C'est lui qui guide, voire dicte mes gestes, mes actions, mes projets. [...] Au début, j'écoutais pour écouter, par jeu, par plaisir, ce qui était déjà, je pense, un bon début. Puis, j'ai cherché à m'expliquer, et à expliquer à d'autres, ce que j'écoutais, avant que de tenter de définir ce qu'était, pour moi, l'écoute, les fonctions, les actions, les rituels, les expériences, les recherches, les aboutissements<sup>17</sup>. »

Un PAS est une promenade, diurne ou noctambule, dans la ville où Gilles Malatray a effectué quelques repérages préliminaires, traquant les lieux déroutants au-delà de leur apparente trivialité, où les sons s'encanaillent. Dans le silence, nous découvrons la musique des passages, des places, des jardins, des *parkings*... Parfois, Malatray y dépose des ambiances sonores personnelles et, à d'autres moments, il sort de son sac d'improbables instruments d'écoute augmentée. L'échange collectif

d'impressions se fait informellement après la balade, et même les gens du coin se disent surpris de ce qu'ils ont découvert ou perçu pour la première fois lors de cette expérience. En réponse à la pollution sonore grandissante, l'inlassable audioarpenteur cherche, dans l'héritage personnalisé des *Listen*<sup>18</sup> et des *soundwalks* pionnières de Max Neuhaus – qui donne ces dernières années des conférences à ce sujet –, des « oasis sonores [afin de] retrouver des poches de tranquillité, des microcosmes sereins, des espaces auriculairement apaisés [et des] points d'ouïe »<sup>19</sup> remarquables.

À côté de ces itinéraires urbains centrifuges, d'autres démarches également collectives et participatives privilégient une déterritorialisation et une reterritorialisation centripètes, ramenant les enregistrements de terrain au cœur d'une matrice artistique qui les diffuse dans un autre environnement, ce qui permet une autre expérience d'écoute spatialisée, directionnelle ou plus intime. C'est l'approche du projet collectif *The Secondary Sonic Space*, résultant de *workshops* menés en septembre 2018 avec de jeunes artistes sonores et intermédia-tiques roumains à Timisoara. Donnés par Raymond Delepierre et moi-même pour Transcultures<sup>20</sup>, ces ateliers se sont effectués à l'invitation de l'association Simultan qui, depuis 2005, y défend vaillamment les arts intermédia-tiques et les musiques expérimentales autres, notamment grâce à son festival annuel.

La première étape de ce *Secondary Sonic Space* a été la constitution d'une banque d'enregistrements de terrain (audiosignes, ambiances citadines, commentaires des passants sur l'utopie que représente ou non pour eux la capitale européenne de la culture que sera Timisoara en 2021...) réalisés, en quelques jours, par tous les

participants lancés avec des enregistreurs numériques. Ces enregistrements ont ensuite été repartis sur quatre grandes plaques de métal devenues conductrices via des *exciters*, qui rendaient toute surface solide diffuseuse de sons, ainsi que dans de vieux cylindres verticaux, eux-mêmes entourés d'enceintes qui diffusaient une composition électronique, réalisée uniquement à partir des sons captés et constituant un troisième cercle de diffusion et d'écoute dans ce même espace industriel. Ces sons ont été trouvés dans l'Experimentarium de l'Université polytechnique de Timisoara où le dispositif s'est invité, permettant également d'échanger avec les scientifiques et étudiants qui y passaient. *The Secondary Sonic Space* se voulait un point de rencontre pour des créateurs émergents qui ont intégré les dimensions hybride et technologique dans leur pratique. Il faisait le lien entre les phénomènes de transition, de mémoire et de flux urbains.

Cette matrice à la fois sculpturale, sonore, vidéo et réseau – un blogue<sup>21</sup> lui est dédié avec, au-delà de la simple documentation, d'autres productions sonores, textuelles et visuelles – est destinée à recevoir, dans les prochains mois, d'autres contenus sonores, fruits d'ateliers menés dans d'autres contextes urbains, associés à d'autres manifestations complices, dont le festival City Sonic en 2019.

#### BIVOUAC SONIQUE ET RÉSONANCE ESSENTIELLE

Nombre d'artistes sonores travaillent sur les éléments urbains et vivent en ville. Certains événements leur donnent aussi l'occasion de s'en échapper pour s'immerger dans la nature, se déconnecter ou se reconnecter, en partageant leurs échappées belles avec

quelques curieux. Organisé à l'été 2018 par le couple d'artistes Julien Clauss et Emma Loriaut, en Ardèche sur le sentier des Lauzes – qui accueille les *Oto Date* de l'artiste japonais Akio Suzuki, un itinéraire-sentier entre les hameaux, avec huit points de vue et d'écoute marqués au sol par des plaques de ciment représentant une empreinte d'oreille en forme de pied –, *Modulation* est un dispositif itinérant de création radiophonique collectif en plein air. Pendant 24 heures, une vingtaine d'artistes, sélectionnés sur appel à participation, se sont relayés à l'antenne d'un studio de radio fonctionnant sur batteries, installé en pleine montagne, pour produire en direct de la création sonore sous différentes formes (musique expérimentale, poésie sonore, art radiophonique...). Le public et les participants étaient invités à prendre leur tente – mais aussi leur alimentation et matériel de survie – et à bivouaquer en écoutant sur la fréquence libre de 108 FM les créations en direct des artistes.

Raymond Delepierre y a proposé « Trembling Water », une pièce en lieu clos pour aquarium avec des blocs de plâtre immergés – à même la rivière – où l'eau entre, éjecte l'air et crée des sonorités, traitées en direct, comparables à celles des forêts tropicales. « Trembling Water » a mis en évidence la géologie des lieux et le travail du microcontact avec ce qui s'offrait à proximité – ici les cailloux. De petites surfaces métalliques diffusaient et prenaient également le son des objets vibrant sur les plaques. L'ensemble était capté par un microphone et rediffusé sur la même plaque, jouant en outre avec une double diffusion radio via un émetteur ainsi qu'une modulation technique avec l'antenne du système, ce qui a produit une sorte d'effet miroir.



> *The Secondary Sonic Space*, Experimentarium, Timisoara, 2018. Photo : Simultan.

En 2015, le créateur et designer sonore bruxellois s'était déjà plongé dans la sauvage Ardèche pour poser des micros sur un câble d'acier long de plus de 100 mètres. Ce câble, jadis, traversait la France pour terminer sur un flanc de colline au lieu-dit des Crottes, où il était utilisé pour transporter le fruit de la coupe forestière d'un côté à l'autre de cette petite vallée. Raymond Delepierre a voulu rendre hommage à ces travailleurs disparus par ce témoignage audio abstrait de leur histoire, capturant l'activité environnante de la montagne et les mouvements d'air de la vallée qui résonnent comme les voix et peines de leur dur labeur.

Cette résonance essentielle que recherchent et diffusent les créateurs-passeurs de sons est au cœur du dernier ouvrage<sup>22</sup> du sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa. Après avoir analysé le phénomène de l'accélération qui rime avec celui de l'aliénation<sup>23</sup>, ce qu'il considère le problème principal de notre temps, il s'intéresse actuellement à ce qui pourrait être sa solution. Or, il constate que « nous éprouvons de plus en plus rarement des relations de résonance<sup>24</sup>, en raison de la logique de croissance et d'accélération de la modernité, qui bouleverse en profondeur notre rapport au monde sur le plan individuel et collectif »<sup>25</sup>.

Pour cet héritier de l'École de Francfort, la résonance n'est pas à confondre avec la lenteur ou la décélération, mais serait plutôt une forme de relation au monde, associant affection et émotion, intérêt propre et sentiment d'efficacité personnelle, dans laquelle le sujet et le monde se transforment mutuellement.

Résonner, c'est donc vibrer pour mieux écouter nos rapports aux autres et, ainsi, à nous-mêmes. ◀

## Notes

- Dans son célèbre ouvrage *Soundscape : The Tuning of the World* (1977), R. Murray Schafer définit l'écologie sonore comme l'étude de la relation entre les organismes vivants et leur environnement sonore, introduisant le concept de « paysage sonore ».
- Certains artistes du *(post)field recording*. Mentionnons le défunt grand maître français du documentaire sonore Yann Parathoën et le *field recordist* britannique Chris Watson, popularisé par ses enregistrements soignés sur le label Touch. Nommons aussi une autre génération, parmi laquelle Peter Cusack, artiste sonore et membre du Creative Research in Sound Arts Practice, avec notamment ses *Sounds from Dangerous Places*, enregistrés dans des localisations touchées par de graves accidents environnementaux tels que Tchernobyl, ou encore Francesco Lopez qui, lors de ses performances, immerge les auditeurs aux yeux bandés dans un univers sonore particulièrement dense et sans repère « imagé ».
- Zones autonomes temporaires, d'après l'essai de Hakim Bey *TAZ : The Temporary Autonomous Zone* (Autonomedia, 1991, 141 p. ; éd. fr. : *TAZ : zone autonome temporaire*, C. Tréguier (trad.), L'éclat, 1997, 90 p.)
- Outre les œuvres qu'il accueille et soutient, le festival international des arts sonores City Sonic est aussi, en soi, un projet nomade qui a voyagé, en tout ou en partie, ponctuellement ou régulièrement, dans d'autres villes belges : Charleroi et La Louvière (pour sa dernière édition en 2017), mais aussi Bruxelles, quelques villes du Brabant wallon. Il est également associé à des festivals et lieux partenaires en Belgique et ailleurs dans le monde ([www.citysonic.be](http://www.citysonic.be)).
- Julien Poidevin, « Géosonic Mix Normandie impressionniste » [en ligne], *Géosonic Mix*, [www.julienpoidevin.fr/geosonic](http://www.julienpoidevin.fr/geosonic).
- Transcultures, *RHIZOMatics@LLN : parcours audio poétique géolocalif* [application à télécharger], 24 juin 2018, [www.transcultures.be/rhzmatics](http://www.transcultures.be/rhzmatics) ; [www.play.google.com/store/apps/details?id=haberman.rhizomatics](http://www.play.google.com/store/apps/details?id=haberman.rhizomatics).
- Ce dynamique service culturel de l'Université de Louvain-la-Neuve, laquelle a placé l'année académique 2017-2018 sous la thématique des mondes numériques avec un riche programme d'activités diverses attendantes (dont une résidence et une exposition du collectif Disnovation.org) s'est associé à Transcultures pour le volet arts numériques.
- Théoricien et poète activiste français, aussi connu sous le pseudonyme Gilles Ivain, il est décédé après avoir été interné à l'asile psychiatrique en 1998. Il était membre de l'Internationale lettriste et proche de Guy Debord à cette période.
- Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, 2006, p. 459.
- Bruce Bégout, *Dériville : les situationnistes et la question urbaine*, Inculte, coll. « Barnum », p. 42.
- Ibid.*, p. 86.
- G. Debord, « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 13 ; Patrick Mosconi (dir.), *Internationale Situationniste, 1958-1969*, Arthème Fayard, 1997, p. 83.
- Cf. Gilles Malatray, « La marche comme processus de recherche : action autour du paysage sonore » [en ligne], *Points d'ouïe, paysages sonores partagés*, [www.desartsonnantsbis.com/2016/11/23/la-marche-comme-processus-de-rechercheaction](http://www.desartsonnantsbis.com/2016/11/23/la-marche-comme-processus-de-rechercheaction).
- Pour Félix Guattari, l'écologie est à l'intersection des trois écologies, environnementale, sociale et mentale, mais comporte également une dimension politique et la nécessité, au-delà de l'analyse théorico-philosophique, de définir les modalités pour que nous puissions agir sur ces relations et nous les réapproprier individuellement et collectivement, afin d'éviter la catastrophe globale vers laquelle nous pousse le capitalisme postindustriel.
- Des espaces autres, à la fois utopiques et concrets, comme définis par Michel Foucault dans sa désormais fameuse conférence de 1967.
- Malatray anime, avec la créatrice radiophonique et vidéaste Zoé Tabourdiot, Sonic Radio, la radio en ligne du festival City Sonic qui propose un programme *live* composé de reportages, de *field recordings* (ambiances), d'entretiens et de *playlists* des artistes invités.
- G. Malatray, « Installer de l'écoute » [en ligne], *Points d'ouïe, paysages sonores partagés*, [www.desartsonnantsbis.com/2016/08/18/installer-de-lecoute](http://www.desartsonnantsbis.com/2016/08/18/installer-de-lecoute).
- Dans ce projet fondateur que Max Neuhaus a décliné, à partir de 1966, sous différentes formes (promenade, conférence, affiche...), le père des arts sonores (notion dont il se méfiait par ailleurs) invitait un groupe de personnes (qui se faisaient tamponner, au début de la balade, l'injonction « Listen ») à écouter simplement, attentivement, la production sonore (post)industrielle de New York (une centrale électrique, le trafic sur le pont de Brooklyn...).
- G. Malatray, « Installer de l'écoute », *op. cit.*
- Centre des cultures numériques et sonores basé à Charleroi, en Belgique, et rayonnant internationalement.
- [www.secondaryspace.simultan.org](http://www.secondaryspace.simultan.org).
- Hartmut Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, La Découverte, 2018, 544 p.
- Le même auteur a écrit *Accélération : une critique sociale du temps* (2010) suivi par *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* (2012), ouvrages publiés également aux éditions La Découverte.
- Pour qu'il y ait résonance, il faut répondre, selon Rosa, à quatre critères : l'affection (je dois être affecté par quelque chose), l'autoefficacité (je me sens capable de répondre et vais réagir), la transformation (la résonance me change), l'indisponibilité (ou son imprévisibilité).
- H. Rosa, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

Historien de l'art, concepteur et critique culturel, **Philippe Franck** est directeur de Transcultures, centre des cultures numériques et sonores (Mons, Belgique) et travaille également au sein de l'équipe artistique du centre culturel transfrontalier Le Manège (Maubeuge-Mons). Il est le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic (Mons, depuis 2003) et des Transnumériques, biennale des cultures numériques (Bruxelles, Mons, depuis 2005). Il a été commissaire artistique de nombreuses autres manifestations d'arts contemporain, audio, hybrides et numériques. Il enseigne les arts numériques à l'École nationale supérieure des arts visuels La Cambre et à l'École supérieure des arts Saint-Luc (Bruxelles). Il développe aussi, depuis de nombreuses années, un trajet artistique sonore et singulier sous le nom de Paradise Now et collabore depuis plusieurs années avec Isa Belle (pour différentes installations et performances corps-son), Gauthier Keyaerts (avec qui il a créé *Supernova*), Christophe Bailleau (pour le duo *Pastoral*) ou encore, plus récemment, les auteurs et artistes interdisciplinaires Werner Moron et Simon Dumas.



# LÀ OÙ LES ARTISTES explorent LES INTERSECTIONS ENTRE LE TERRITOIRE ET L'IDENTITÉ

► JEAN-MICHEL QUIRION

> Rah Eleh, *The/Da*, 2018. Avec l'aimable permission de la Galerie du Nouvel-Ontario

Initié en 2008 par la Galerie du Nouvel-Ontario (GNO), la Foire d'art alternatif de Sudbury (FAAS) transforme substantiellement depuis, tous les deux ans, un différent espace public de la ville. Selon des paramètres préalablement établis, les artistes participants ont comme défi de réaliser une proposition spécifiquement adaptée à l'espace (*site-specific art*). Ce qui d'emblée était une manifestation locale spontanée et momentanée est devenu, dix ans après son instauration, une biennale reconnue à l'internationale. Cette sixième édition, en collaboration avec d'innombrables partenaires artistiques<sup>1</sup> et médiatiques<sup>2</sup>, s'est déployée du 24 au 28 octobre dans un édifice historique de Sudbury : l'école primaire Saint-Louis-de-Gonzague. Dès lors, la trentaine d'artistes invités<sup>3</sup> s'est approprié l'espace par des propositions contextuelles ou situationnelles sondant largement la conception du territoire.

Puisqu'il est impossible d'aborder l'ensemble des propositions de la FAAS 6 : À qui ?, ce texte focalisera sur neuf d'entre elles : celles de John Court, de Debajehmujig Storytellers, de John Deneuve, d'Anyse Ducharme, de Jérôme Havre, de Terrance Houle, de Geneviève Massé, de Rah Eleh ainsi que de Jean-Ambroise Vesac. Par des manifestations et protestations artistiques, ces artistes aspiraient, loin d'une vision colonialiste, à valoriser les diversités identitaires – en marge de la société –, à des fins d'intégration et de conciliation.

Dans la pluralité des interventions, entre l'affranchissement et la subversion des actions, de même que par des expérimentations matérielles ou conceptuelles, les artistes ont librement interprété l'hospitalité et l'hostilité du territoire canadien, jadis usurpé aux Premières Nations lors des grandes explorations. Localisé sur le territoire traditionnel non cédé de la nation

Atikameksheng Anishnawbek, l'espace de la FAAS 6 a été marqué par l'implantation inopinée d'une vingtaine d'enseignes de bois portant la mention « *UNCEDDED TERRITORY* ». Indéniablement, ce geste rappelait la nécessité de songer à la notion du territoire et, dans ce cas-ci, à sa prise de possession – son assimilation – en raison de la colonisation massive et de l'oppressive évangélisation. Cet acte signé par le collectif multidisciplinaire Debajehmujig Storytellers (Anishinaabek Manitowaning, Ontario) amorçait la valorisation et l'affirmation des Premières Nations, l'émancipation des conventions et la revendication d'une cohésion sociale, voire territoriale, tout en répondant à la question à *qui ?*.

L'artiste canadienne d'origine iranienne Rah Eleh (Toronto, Ontario) a présenté *The/Da* (2018), une proposition traversée par son expérience de la diaspora et de l'adoption forcée des idéologies linguistiques de notre pays. Par sa performance éminemment chorégraphiée et la précision d'exécution des gestes coordonnés, Rah Eleh dénonçait son alphabétisation obligée.

L'action référait aux réminiscences de son arrivée au Canada, alors qu'à l'école, on lui serrait la bouche pour qu'elle parvienne à correctement articuler et prononcer le mot *the*. Pour rappeler les stigmates de cette intégration affectée en tant qu'enfant diasporique, elle s'est infligé ce geste incisif par la (dis)torsion de sa mâchoire en répétant « *the* » et « *da* », faisant même perdurer la chorégraphie pour y transgresser les limitations de son corps.

Tout comme Rah Eleh, John Court (Tornio, Finlande), invité par FADO Performance Art Centre, a évoqué l'aliénation du langage par sa relation malsaine à la communication. Dans l'une des salles de classe – lieu redouté par l'artiste dyslexique qui a délaissé l'école puisqu'il n'arrivait ni à lire ni à écrire –, de filiformes pièces de tableau d'ardoise – tablettes – se trouvaient rivées au sol, centralisées à l'espace. L'artiste s'est alors abandonné à une séquence incessante de gestes répétés, en durée, sur plus de quatre heures. L'intervention visait à traduire – non seulement dans l'espace, mais également dans le temps – les lésions



> John Court, *Untitled*, 2018.  
Avec l'aimable permission de la Galerie du Nouvel-Ontario.

d'un manque d'accessibilité à l'éducation. La succession d'actions consistait pour l'artiste à tourner sur lui-même avec l'une des tablettes sur l'épaule, tout en arpentant la classe pour tenter de laisser une trace de craie sur l'une des deux ardoises et de préserver l'équilibre précaire de la singulière pièce. Harassé après d'interminables heures de vacillement en cette position d'affliction, Court a inévitablement cédé pour rétablir sa stabilité physique et psychologique.

Cloîtré dans un espace de rangement pétri d'amas de pierres et de terre récupérées à l'extérieur de l'édifice, l'artiste Terrance Houle (Calgary, Alberta) a présenté « Song for Fallen Mountain » (2018) de l'expérimentale série *Ghost Days*. Soutenu par ses croyances de la nation Kainai, il a entamé une prière transformationnelle – un rituel – en utilisant la résonance statique du bâtiment et l'énergie des esprits qui y résideraient. L'invocation de ceux-ci par les interférences d'une radio provoquait des sons stridents : doléances provenant de l'au-delà, réverbérations du territoire d'avant. Malgré l'espace isolé, le son se densifiait et les vibrations se propageaient.

Parallèlement à cette action, en opposition au colonialisme numérique, Anyse Ducharme (Sturgeon Falls, Ontario), présentée par la Galerie 101, a proposé *Saint-Louis-de-Zig-Zag* (2018), une installation sonore disséminée çà et là à l'intérieur de l'édifice par une série de petits microphones dissimulés qui captaient les agitations ambiantes. Retentissant sur les trois étages, les captations de ces résonnances étaient diffusées dans l'escalier principal.

Quant à elle, Geneviève Massé (Montréal, Québec), représentant DARE-DARE, a utilisé la conception du territoire au moyen de codes de recensement et de logiques de la systématisation et de la documentation pour ausculter Sudbury, dénombrant divers éléments qui composent l'école et les rues environnantes. Massé a converti une salle de classe en un bureau de décompte pour y produire ses relevés intensifs et exhaustifs. Grâce à sa présence attentive sur le territoire – déambulation, observation et médiation –, elle a saisi empiriquement des données spatiotemporelles, puis les a interprétées au moyen de traces dessinées ou griffonnées afin d'illustrer cette *data* quotidienne. Ce procédé a permis de lister et de classer les recensements, tout en les cartographiant.

Jérôme Havre (Toronto, Ontario) a érigé pour sa part des représentations oniriques, tant dans l'espace de la GNO que celui de la FAAS, en préconisant une dimension immersive et, de surcroît, contemplative par des architectures vernaculaires. À la GNO,



> John Deneuve, *Untitled*, 2018.  
Avec l'aimable permission de la Galerie du Nouvel-Ontario.

l'exposition *Intérieure* ou *Comment les mots viennent quand les formes jaillissent de l'intérieur ?*, résultant d'une résidence d'un mois, donnait à voir une fraction de l'univers de l'artiste, une représentation manuelle et matérielle de celui-ci. Une immense structure construite en torchis – terre argileuse mélangée à de la paille –, sur laquelle l'artiste a ostensiblement modelé d'opulentes fioritures symétriques, des séries de vases pittoresques aux formes géométriques bigarrées, des bribes de poteries altérées ainsi qu'une fresque colorée à la craie, se retrouvait enveloppée du bleu vif des murs. À la FAAS, le visiteur, entièrement plongé dans l'obscurité, était submergé par la vacuité de la matière, l'opacité et la densité du noir : morne vastitude (dé)limitée. L'espace traversé d'un escalier ne menant nulle part semblait s'étirer à l'infini en raison des variations visuelles et sensorielles de l'imagerie dédoublée par une miroitante étendue d'eau en fluctuation. Les territoires rêvés de Jérôme Havre transposaient le visiteur ailleurs, dans une tentative d'évasion au cœur de ses architectures allusives et inclusives.

Cette dernière édition s'est terminée sur les notes éclatées des performances musicales respectives de Jean-Ambroise Vesac (Rouyn-Noranda, Québec), convié par la Galerie du Nouvel-Ontario, et de John Deneuve (Marseille, France), invitée par L'Écart et la GNO. Vesac a offert *Migration vibratoire* (2018), un territoire audiovisuel – mi-numérique, mi-physique – où l'interaction et l'immersion des participants de la FAAS étaient sollicitées. Enfin, dans un élan stratifié d'actes impulsifs, festifs et discursifs, l'artiste française John Deneuve a crié, sauté et dansé sur une musique électrotechno, jouant parmi une pléthore de confettis, d'objets kitsch en toc et de truculentes camelotes pour prôner la liberté d'agir.

Vraisemblablement, la sixième Foire d'art alternatif de Sudbury s'est transfigurée en un espace d'unification, de réparation, de revendication et de négociation, puis, tour à tour, en un territoire de réunion et de discussion. Quoi qu'il en soit, le thème « À qui ? », par la multiplicité des propositions politiques, symboliques, critiques, pragmatiques, chimériques ou satiriques, représentait un territoire commun où l'on s'invite afin de créer ensemble, sans subjugation ni contradiction. ◀

#### Notes

- 1 Collectif des commissaires autochtones (CCA), Galerie d'art de Sudbury, AXENÉO7, Bang, Bureau des regroupements des artistes visuels de l'Ontario (BRAVO), Debajehmujig Storytellers, DARE-DARE, FADO, Galerie 101, GSN, Imago, L'Écart, Rencontre internationale d'art performance de Québec (RiAP), Perte de Signal, Université de Moncton (Galerie d'art Louise-et-Reuben-Cohen) et Voix Visuelle.
- 2 *Espace art actuel*, *Esse*, *Inter*, *art actuel* et *C Magazine*.
- 3 Activating Indigenous Creative (Quill Christie-Peters, Raven Davis, Camille Larivée, Camille Usher et Clayton Windatt), Martin Beauregard, Ruth Belinga, Mathieu Boucher Côté et Marika Drolet-Ferguson, Samantha Brennan, John Court, John Deneuve, Anyse Ducharme, Serge Olivier Fokoua, Patrick Harrop, Jérôme Havre, Terrance Houle, Ashley Maniowabi, André Martel, Geneviève Massé, Joseph Muscat, Les Poulpes, Yanie Porlier, Rah Eleh, Cora-Rae Silk et Laurie McGauley, Laura Taler, Bradleigh Steven Trudeau, Shella Trudeau, Jean-Ambroise Vesac.

**Jean-Michel Quirion** est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Son projet de recherche porte sur l'élaboration d'une typologie de procédés de diffusion d'œuvres performatives muséalisées. Une résidence de recherche à même les Archives du MoMA a mené à cette analyse. Il travaille actuellement à la Galerie UQO à titre d'assistant à la direction et au centre d'artistes AXENÉO7 en tant que coordonnateur des communications et des publications à Gatineau. Du côté de Montréal, il s'investit au sein du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO (Collections et impératif événementiel / The Convulsive Collections).



# MANIFESTA 12

## LE JARDIN PLANÉTAIRE. CULTIVER LA COEXISTENCE

► PAUL ARDENNE

> Alberto Baraya, *New Herbs from Palermo and Surroundings. A Sicilian Expedition*, installation, 2018 Photo : Wolfgang Träger. Courtoisie de Manifesta 12 Palermo et de l'artiste.

La Manifesta est la biennale d'art européenne. Sa première édition a eu lieu en 1996, à Rotterdam (Pays-Bas). Particularité : elle est itinérante. Chaque édition de cet événement élit depuis ses débuts une ville ou une région différente : Luxembourg, Ljubljana, Saint-Sébastien, Murcie, Saint-Petersbourg, Zurich, le Haut-Adige, le Limbourg... Émanation de l'Union européenne qui la finance en large part, la Manifesta est née d'une volonté de rapprochement avec l'Est européen, faisant suite à la double chute du mur de Berlin et de l'Union soviétique. Ce positionnement originel, avec le temps, s'est modifié dans cette optique : mettre en valeur des créations plasticiennes dont la thématique principale entre en résonance avec les préoccupations du continent européen.

La Manifesta a pris cette année ses quartiers à Palermo, capitale européenne de la culture en 2018, métropole portuaire de la Sicile, connue pour ses nombreux croisements identitaires (la cité a été successivement grecque, romaine, musulmane et chrétienne) et la violence endémique qu'y fait régner la mafia. Le thème de cette 12<sup>e</sup> édition, plutôt ancré dans l'air du temps, est « Le jardin planétaire. Cultiver la coexistence », inspiré en partie des théories de Gilles Clément, jardinier et théoricien oecuménique. Jardin planétaire ? « Diver-

sité, mouvement, assemblage entre les êtres vivants : la nature offre les richesses de son paysage à l'homme-jardinier. À celui-ci d'organiser son territoire et d'y ménager la vie selon sa culture et à son échelle. Prélever sans appauvrir, consommer sans dégrader, produire sans épuiser, vivre sans détruire, c'est possible [...]. Le jardinier, citoyen planétaire, agit localement, au nom et en conscience de la planète<sup>1</sup>. »

La Manifesta 12 déploie une cinquantaine d'artistes d'origine différente, européenne surtout. Ceux-ci présentent une centaine de travaux dans une multitude de lieux d'exposition, anciens palais, églises et autres demeures de prestige ouvertes pour l'occasion au public. Exposition fort touristique que celle-ci, mais faut-il s'en plaindre ? On y oblige en tout cas le visiteur à crapahuter des heures durant pour trouver les différents sites d'exposition et, ce faisant, à prendre la mesure d'une ville à l'exceptionnelle beauté, dont le passé faste a laissé bien des marques. La notion d'*in situ*, totalement galvaudée, doit au passage être repensée. Pour l'essentiel, aucune des œuvres présentées n'entretient ici de rapport naturel ou critique avec le lieu où elle est installée. Priorité à l'animation culturelle tous azimuts.

Deux axes structurent cette exposition collective : le premier est l'écologie, comme

le suggère l'intitulé général ; le second est la question de l'autre, rapporté pour l'occasion à la figure du migrant, ainsi que le suggère encore l'intitulé général, dans sa seconde partie cette fois, « Cultiver la coexistence » ; le tout se veut le reflet d'une réalité non pas seulement européenne, mais globale, aux airs de catastrophe universelle. « La Manifesta 12 Palermo explore la coexistence dans un monde mu par des réseaux invisibles, des intérêts privés transnationaux, l'intelligence des algorithmes, la crise environnementale et des inégalités croissantes »<sup>2</sup>, peut-on lire sur la brochure de présentation de l'événement. On est prévenu. Inutile d'attendre de cette manifestation l'expression de positionnements solitaires, idiosyncrasiques. Prière à la solidarité de laisser place à une solidarité de principe. L'art européen respectable, doit-on croire ? C'est celui-là seul qui prend à bras-le-corps les tensions du Vieux Continent et, tant que l'on y est, du monde.

Plutôt qu'établir un palmarès de noms – la plupart des artistes exposés sont inconnus ou le seront avant même la prochaine édition de la Manifesta, surproduction artistique oblige –, il paraîtra plus opportun ici de sérier les thèmes de poids de l'exposition, thèmes dont le développé dit à lui seul, très clairement, quelle est finalement l'idéologie défendue.

Première entrée : le combat « vert ». De multiples créations recyclent pour l'occasion les thèmes de l'agriculture bio (Cooking Sections, *What Is Above and What Is Below* ; Leone Contini, *Foreign Farmers*), du respect des ressources (Malin Franzén, *Palermo Herbal* ; Alberto Baraya, *New Herbs from Palermo and Surroundings* ; Michael Wang, *The Drowned World*), du retour à la nature (Zheng Bo, *Pteridophyllia*), du refus de la violence végétale (Fallen Fruit, *Theatre of the Sun*) et animale. On compte à cette entrée peu d'œuvres réellement intéressantes, mais l'on y gagne cette certitude : le *greenwashing* opère dans le champ artistique aussi. Veux-tu, artiste, être repéré-e ? Fais dans le *green* !

Seconde entrée : l'accueil de l'étranger. La Manifesta 12, à ce sujet, offre une inflation de créations dont les migrants, africains notamment mais aussi syriens, sont le thème obsessionnel. Filmés sous toutes les coutures, interrogés et promenés comme des trophées (Marinella Senatore, *Palermo Procession*), leur vie disséquée de part en part, ils constituent ici ce précieux carburant grâce auquel une notoire bien-pensance se donne cours – l'autre ? Mais comment peut-on lui refuser les portes du paradis ? Près de 20 000 migrants, depuis 2011, se sont noyés en tentant de traverser la Méditerranée (Forensic Oceanography, *Liquid Violence*) ! Donnons la parole aux survivants. Donnons-leur la parole, notons-le bien, à défaut de les accueillir réellement, en un moment où, en Italie même, le président du Conseil Matteo Salvini a interdit l'accostage des navires humanitaires, chargés de rescapés récupérés en pleine mer sur des embarcations de fortune et sauvés d'une noyade prévisible. À bon droit, le visiteur peut être choqué, à Palerme même, par ce contraste saisissant, ce grand écart qu'il ne manquera pas de constater entre la situation concrète des migrants, misérable, clochardisée, et leur représentation, non loin d'être héroïsée. Sur les cimaises des expositions de la Manifesta 12, on trouve quoi ? Les images de migrants à qui l'on reconnaît une forte humanité, auxquels on témoigne des trésors de reconnaissance, de la dignité (Uriel Orlow, *Wishing Trees* ; Erkan Özgen, *Purple Muslim* ; Peng ! Collective, *Werde Fluchthelfer.in !*). Et dans la rue, juste en bas, quoi ? Les mêmes migrants, cette fois en chair et en os, dans leurs tentes Quechua, essayant de tuer le temps et de se faire trois sous comme ils le peuvent, sans autre perspective que celle d'attendre une évolution improbable de leur sort, sous l'œil surtout indifférent ou méprisant des populations locales.

Troisième entrée : la stance humaniste positive. Indéniablement, à en juger par nombre de travaux artistiques présentés à la Manifesta 12, la culture de la « gentillesse » (*kindness*) progresse à pas de géant. Non-violence, recherche de l'harmonie (parfois jusqu'au ridicule : Melanie Bonajo, *Economy of Love*), appel récurrent à la fraternité, sont ici de véritables invocations, le plus souvent naïves ou naïves qui plus est, un aimons-nous-les-uns-les-autres postchrétien, version sociale-démocrate. Les artistes seraient-ils des relais, des courroies de transmission de l'idéologie européenne, connue pour se gargariser, sur le mode d'un prêchi-prêcha automatique, de l'affirmation solennelle du droit humain ? Qu'importe que ce droit soit bafoué dans maints États de l'Europe communautaire ! Appréhendée sous cette lumière manipulatrice, la Manifesta 12 est sans conteste un instrument culturel de propagande.

Quelques remarques, encore :

– L'aspect documentaire de la plupart des œuvres exposées : l'imagination est moins que jamais au pouvoir, remplacée en très large part par le reportage. L'artiste type de la Manifesta 12, qu'il soit référencé artiste ou plasticien, est surtout un reporter, un documentariste. La plupart des œuvres présentées qui utilisent la vidéo pourraient être diffusées sans modification sur n'importe quel canal de télévision d'information. Intéressant retour au réel ! On se souvient comment l'art de la réalité avait triomphé, quelques années durant, au tournant des années deux mille (la Documenta 10 de Catherine David, en 1997, et la Documenta 11 d'Okwui Enwezor, en 2002). L'état très mal en point du monde contemporain annonce-t-il le retour d'un art de témoignage et d'enregistrement, forcé et fortement documentaire ?

– L'instrumentalisation : évoquer le migrant, à Palerme même, au cœur de la Méditerranée, est évidemment légitime, nécessaire – le pire en la matière serait l'oubli, l'indifférence totale. Un drame, l'immigration clandestine par voie maritime, se joue sous les yeux et dans les eaux des Européens, et il n'est pas mal venu d'en présenter les victimes. Le bât blesse, cependant, à partir du moment où la figure du migrant devient systématique et surtout vecteur, pour l'artiste qui l'utilise comme modèle, de culpabilisation. Bien des œuvres, dopées par le dégoût du postcolonialisme (entre autres celles de Maria Thereza Alves, de Kader Attia et de Toyin Ojih Odutola), donnent cette impression : les Européens eux-mêmes sont responsables des drames actuels de l'immigration sauvage qui affecte le Vieux Continent (John Gerrard, *Untitled (Near Pandorf,*

*Austria*)). Quelque peu simpliste, somme toute.

Soyons clair : pas question de vilipender les contenus de la Manifesta 12, l'engagement des artistes pour un monde meilleur, plus juste, plus propre et plus fraternel. Ce type de positionnement va forcément dans le bon sens. Reste que trop de consensus mis sur l'étalage donne la nausée. Seul le politiquement correct, en ces lieux, semble recevable, apte à trouver droit de cité. La Manifesta 12, biennale d'art politique, plus exactement dit « écopolitique », pêche à cet égard par son absence d'ouverture – un comble ! – et par son affichage trop idéologique. Si créer, c'est résister, selon le bon vieil adage deleuzien, alors la Manifesta 12 et son contenu artistique sont dans le vrai. Si créer, dans une tout autre perspective, c'est se perdre, fuir le réel, inventer une vie pour soi, écrire la légende d'un sujet libre capable de s'arracher aux turpitudes de l'époque, alors la Manifesta 12 est un ratage complet. À chacun de voir, selon son option personnelle. ◀

#### Notes

- 1 Gilles Clément, « Le jardin planétaire » [en ligne], *Publications*, 4<sup>e</sup> de couverture, [www.gillesclement.com/art-69-tit-Le-jardin-planetaire](http://www.gillesclement.com/art-69-tit-Le-jardin-planetaire). Parmi les nombreuses publications de Gilles Clément, on citera aussi *Les jardins planétaires* (Jean-Michel Place, 1999).
- 2 Notre traduction.



> Zheng Bo, *Pteridophyllia 1*, vidéo, 2016.  
Photo : Wolfgang Träger. Courtoisie de Manifesta 12 Palerme et de l'artiste.



> Douglas Scholes, *Terrible Beauties*, 2018. Photo : Tanya St-Pierre.

## DE LA RUELLÉ À LA GALERIE L'ESTHÉTIQUE PRAGMATIQUE DE DOUGLAS SCHOLES TRANSPOSÉE EN CONTEXTE CURATORIAL

► NOÉMIE FORTIN

À l'été 2018, Douglas Scholes ramène son art à l'intérieur d'une galerie pour la première fois en quinze ans. Scholes avait transporté son travail performatif dans l'espace public en 2004, lors d'une première expérience hors les murs réalisée avec le centre d'artistes mobile DARE-DARE. C'est un corpus d'œuvres documentaires créées depuis 2009 qu'il présente désormais dans son exposition *Du sublime au sublime : les errances d'un éboueur sauvage* au centre en art actuel Sporobole, à Sherbrooke. Projections vidéo, impressions grand format, galerie de portraits, montagne d'objets en cire d'abeille, trophées et livres d'artistes se côtoient dans la galerie. En amont de son exposition, l'artiste a profité d'une résidence d'un mois pour partir à la rencontre de Sherbrooke par l'entremise de diverses performances et collaborations, en contraste avec les heures passées à travailler en solitaire dans les locaux du centre en art actuel.

### L'ÉBOUEUR SAUVAGE

C'est dans la peau de son personnage, l'Éboueur Sauvage, que Scholes déambule, intervient et sublime les paysages du quotidien, jonchés d'objets abandonnés. Guidé par sa propre définition de l'esthétique pragmatique<sup>1</sup>, l'artiste questionne

la valeur attribuée à ces artéfacts lors des différents stades de leur vie par de simples gestes de collecte, de tri, de transport et de moulage en cire d'abeille. Parfois, l'Éboueur Sauvage se tient debout sur des amoncellements de déchets enfouis, comme pour se mesurer à l'échelle du problème d'accumulation et de gestion de ces objets disposés à l'abri des regards dans des dépotoirs. De ce fait, Scholes s'intéresse à la relation que les humains entretiennent avec leurs déchets. Avant d'être jetés, ils sont d'abord des objets possédant des qualités fonctionnelles et esthétiques : « La valeur des déchets se transforme au rythme de leur accumulation. Aussitôt que leur volume est assez important pour être ramassés et triés en recyclage, compost et rebuts, ces déchets deviennent un produit dont la valeur est déterminée à la fois par l'économie de marché et les paramètres de réutilisation et d'enfouissement en vigueur<sup>2</sup>. »

C'est ensuite en devenant pollution que ces déchets s'intègrent à l'esthétique pragmatique ; devenus figurants clandestins des espaces communs, ils témoignent de l'expérience changeante d'un lieu habité. Ils s'insèrent dans le réel pour faire partie intégrante du paysage et de son esthétique, au même titre que l'architecture et l'urba-

nisme. C'est dans ce décor que l'Éboueur Sauvage incarne un individu guidé par le sentiment de sublime qui l'habite, à la fois effrayé et émerveillé face au monde qui l'entoure. L'artiste donne vie à un personnage impersonnel que l'on décèle au loin sur des photographies et des vidéos captées lors de ses apparitions, et qui déambule à travers les villes et les espaces oubliés. Ses œuvres se déclinent en deux catégories : performatives et documentaires, la seconde informant souvent la première.

### DE LA RUELLÉ...

« Ne vous méprenez pas, l'Éboueur Sauvage n'est pas un *dumpster diver*. Le *diver* est clairement un raton laveur. L'Éboueur, lui, c'est une hirondelle. Il est plus *pick and choose* que *all you can eat*. [...] Il aime trier les choses, il aime l'effet du temps qui démolit les objets. Il ne craint pas les rebuts, il les embrasse et en prend soin. Ce sont ses poupées de cire. Ses œuvres sont des miroirs dans lesquels chacun peut se voir. Il est partout à la fois, brisé en mille éclats<sup>3</sup>. »

Douglas Scholes a collaboré avec un poète local dans le cadre du Festival du texte court de Sherbrooke pour réaliser une performance où se rencontrent au fond d'une ruelle un fouilleur de poubelles et

un collectionneur de déchets. Derrière les façades du centre-ville se dévoile un stationnement coiffé de falaises et habité par une douzaine de bacs verts remplis à ras bord : terrain de jeu fertile pour l'Éboueur qui s'affaire à trier les rebuts tandis que le slammeur Frank Poule lui jette au visage la modeste portée de son travail frôlant la futilité, tant pour l'entretien des lieux que l'écologie. Cette dimension relationnelle, essentielle au travail de Douglas Scholes, l'a mené à entrer en contact avec les résidents et le territoire sherbrookoïse.

En plus de cette performance partagée avec une trentaine de spectateurs, il a sillonné la ville à la recherche de détritus à photographier, visité un ancien dépotoir, gravi des ballots de matières recyclables au centre de transfert de Valoris, en plus d'initier d'autres projets avec des organismes régionaux. Ce sont surtout des photographies et des captations vidéo témoignant de ces rencontres qu'il a par la suite mises en relation avec des œuvres précédentes dans la galerie de Sporobole.

#### ... À LA GALERIE

Remplissant à la fois les rôles d'artiste et de commissaire d'exposition, Scholes s'est vu confronté à de nouveaux défis. Quand il intervient hors les murs, il interagit de façon immédiate avec les gens et les lieux investis, tandis que l'espace d'exposition formalise les œuvres présentées en les retirant de leur contexte originel. Cette transposition réactualise son travail en dévoilant des liens formels et thématiques inhérents à différentes œuvres qui ne s'étaient pas côtoyées auparavant. Le geste curatoriel ici posé par Scholes se révèle sur une base d'abord esthétique, puis conceptuelle. Les œuvres se déploient dans l'espace en fonction de leurs affinités visuelles, mais aussi

de façon à représenter l'importante portée tant géographique que chronologique du projet<sup>4</sup> et, par conséquent, l'universalité de la problématique abordée.

Parmi les œuvres présentées, des photographies en grand format sont installées dans les vitrines faisant face à la ruelle adjacente à la galerie, comme pour laisser une partie du travail exister à l'extérieur ; elles laissent passer la lumière naturelle et se révèlent en filigrane depuis l'intérieur. On y voit l'Éboueur tantôt habillé d'un veston-cravate, un sac-poubelle à la main, tantôt vêtu d'un dossard et surplombant une pile de palettes de bois. Calée entre les deux vitrines, une vidéo est projetée sur le mur : on y décèle la silhouette de l'Éboueur Sauvage qui parcourt la ligne d'horizon au sommet d'une montagne de déchets ensevelis. La fonction de chacune des images présentées est double : elles sont à la fois les traces d'œuvres performatives abordées en premier lieu et la seconde itération de ces performances désormais fixées en contexte curatoriel.

À l'entrée de la galerie se côtoient 45 photographies exposées dans des cadres usagés. Elles composent ensemble l'œuvre « Terrible Beauties » pour laquelle Scholes traite des ordures ramassées dans les rues de la ville comme des individus dont il fait le portrait, les éloignant ainsi de l'omniprésence anonyme qui les définit dans l'espace urbain. Les déchets soigneusement présentés sont mis en valeur, invitant le public à les regarder sous un angle nouveau. Scholes explore ainsi la dichotomie entre la beauté de ces images et le sentiment de laideur insufflé par leur signification en termes de gaspillage et de pollution. La pile de reproductions de déchets moulés en cire d'abeille, qui trône au centre de la galerie, fonctionne de façon semblable : les sculptures créées à partir

d'ordures trouvées dans l'espace public sont à la fois témoins de la pollution urbaine et objets invitant le visiteur à y déceler une valeur renouvelée.

C'est un art écologique basé sur une pratique d'entretien et orienté vers l'expérience directe que Douglas Scholes transpose dans la galerie du centre en art actuel Sporobole. En s'intéressant à la valeur intrinsèque des objets trouvés dans les ordures et à la gestion qui en est faite, Scholes expose le revers des habitudes de consommation occidentales, sources d'admiration et de dégoût pour l'Éboueur Sauvage qui continue de cueillir les rebuts trouvés sur son chemin. ◀

#### Notes

- 1 Selon Douglas Scholes, l'esthétique pragmatique se réfère à l'apparence intrinsèque et évolutive des choses que l'on trouve dans notre environnement, à ces apparences dont la dynamique inhérente est due au passage du temps.
- 2 Douglas Scholes, *Du sublime au sublime : les errances d'un éboueur sauvage* [texte en galerie], Sporobole, Sherbrooke, 7 mai au 14 juillet 2018.
- 3 Frank Poule, *Ruelles* [poème récité lors de la performance], Festival du texte court, Sherbrooke, 25 mai 2018.
- 4 En plus de divers lieux au Québec, l'Éboueur Sauvage a travaillé au Nouveau-Brunswick (Moncton), en Alberta (Banff, Exshaw, Lethbridge), en Italie (San Romano), en Angleterre (Londres), en France (Aubepierre-sur-Aube) et aux États-Unis (Détroit).

**Noémie Fortin** détient un baccalauréat en arts (double spécialisation en histoire de l'art et en beaux-arts) de l'Université Bishop's (2016) et poursuit actuellement ses études au programme de maîtrise en histoire de l'art à l'Université Concordia. Elle s'intéresse aux pratiques contextuelles, relationnelles et collaboratives, à l'art public et communautaire ainsi qu'aux liens entre l'art, l'architecture, le territoire et le tourisme. En 2018, elle était cocommissaire de l'exposition *Cargo culte* présentée à la galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's.

> Douglas Scholes et Frank Poule, *Ruelles*, 25 mai 2018. Photo : Noémie Fortin.



# DÉCHETS : ÉPROUVER LE CONSUMÉRISME DANS UN CORPS À CORPS QUOTIDIEN

► SOPHIE CASTONGUAY

*Dans Minima Moralia, Adorno prétend que nous ne savons pas – ou ne savons plus – refermer doucement les portes sans les claquer parce qu'il faut pousser celles des voitures et des réfrigérateurs, rendant nos gestes « précis et frustes ». L'habitude de prêter attention aux objets n'est pas indépendante de la considération pour les êtres, c'est une manière d'entrer en relation. [...] Nous remplaçons les objets qui, nous le savons bien, ne sont plus faits pour durer ; nous les achetons, ils se brisent et nous les rachetons. Ces choses entrent en nous et se brisent en nous<sup>1</sup>.*

— Gabrielle Giasson-Dulude

Le projet *Déchets*, que l'on retrouve sur la plateforme [dechets.ca](http://dechets.ca), donne à voir des documents vidéographiques révélant le périple d'une famille, la mienne, s'étant engagée à passer un an avec ses déchets. Cette performance de longue durée s'est déroulée dans la petite municipalité de Val-Morin, dans la région des Laurentides. C'est par le biais de l'organisme culturel en art et environnement Les flâneurs erratiques ainsi que par le biais du centre de création artistique et pédagogique Turbine que ce projet a vu le jour. Turbine a permis de créer une résidence d'artiste et d'inviter Georges Audet et Marie-Claude Gendron à réaliser des projets de création à partir de déchets accumulés. Il va sans dire qu'après plusieurs mois de rétention de nos matières résiduelles, l'arrivée de Georges Audet et de Marie-Claude Gendron dans la maison voisine à la nôtre nous a permis d'amorcer une nouvelle étape du travail. Assez rapidement, ils ont souhaité que

l'ensemble des déchets soit transporté à la résidence. Après tout, le temps pressait et il fallait se mettre au travail afin de trouver des manières ingénieuses de transformer ces rebuts en œuvres d'art. C'est à ce moment que notre petite cellule familiale, constituée de mon conjoint, de mes deux enfants de dix et douze ans ainsi que de moi-même, a constaté avoir développé un attachement aux déchets qu'elle avait soigneusement nettoyés depuis des mois : elle les possédait.

Nous avons alors négocié une trêve de 24 heures afin de réaliser un rituel lors duquel nous allions déverser l'ensemble de nos déchets dans notre salon. Cela a donné lieu à la vidéo *Vider* dans laquelle mon fils s'élance dans les déchets tout juste après m'avoir dit : « Maman, je veux qu'on les garde, nos déchets. » Malgré nos bonnes intentions, nous avons développé une relation consumériste avec nos déchets. Il s'agissait de notre ressource à nous, et le



principe de rareté s'appliquait désormais à ceux-ci.

Tout au long de la résidence d'artiste, nous avons non seulement plongé dans l'accumulation des déchets, mais aussi dans le métissage de nos pratiques artistiques respectives. Rapidement, nous avons constaté que la nature du projet nous imposait de délaisser en partie la notion d'auteur afin d'entrer dans un entre-deux, dans un atelier partagé n'étant ni celui du « chacun pour soi » ni celui du « commun qui n'appartient à personne ».

#### LA GENÈSE DE DÉCHETS

Voici le protocole que notre famille a rédigé en février 2017, au tout début de notre processus d'accumulation :

**« Par la présente, nous nous engageons à garder au sein de notre demeure nos déchets pendant un an et à les transformer en œuvres d'art. Nous faisons le serment de ne rien jeter. Nous pensons qu'éprouver la matérialité de notre propre consommation nous fera du bien. Il ne s'agit pas tant pour nous de faire un examen de conscience que d'être avec ce trop-plein qui de façon efficace, mais douce, est habituellement géré par d'autres que nous. Déjà, après un mois, nous posons notre regard différemment sur la montagne de plastique qui trône désormais au cœur de notre maison et nous organisons notre temps autour de la gestion de cette montagne avec laquelle nous avons une nouvelle relation. »**

Afin d'éprouver la matérialité de notre propre consommation, nous avons soigneusement lavé et entreposé nos matières résiduelles dans les recoins de notre maison. Nous avons consacré beaucoup de temps à trier et à observer nos déchets. Nous les avons agencés selon leurs couleur et forme. Nous les avons dessinés, photographiés et filmés. Mes enfants se sont approprié cette

nouvelle ressource qu'ils ont intégrée à leurs jeux. Cela a donné lieu à la construction de grandes tours, de trains interminables et de sculptures inusitées. Tout ce plastique et ce carton s'est retrouvé, après sept mois, à l'intérieur de sacs Ziploc de grand format.

Le fait d'être confrontés quotidiennement au trop-plein généré par nos habitudes de vie nous a conduits à considérer le plastique comme un préservatif social visant à limiter le développement d'une intimité collective et d'un engagement sociopolitique profond. Si nous observons la manière dont nos biens de consommation sont emballés, nous constatons que tout est pensé en fonction de réduire au minimum les interactions entre les produits et les individus, ce qui a pour conséquence de réduire les interactions entre les individus eux-mêmes. Étant donné que le cycle de vie des objets est de plus en plus court, nous sommes davantage entourés non pas de gens, mais d'objets qui, dans une succession incessante, nous médusent et nous occupent.

Presque la totalité des déchets que nous avons générés en un an est liée à l'alimentation. Il ne fait aucun doute que la manière de présenter les aliments à l'épicerie reflète notre individualisme introjecté. Nous avons pu observer la multitude de stratagèmes du désir à l'œuvre visant à nous déculpabiliser lors de nos achats. C'est à travers une multitude de représentations du bonheur que nous devons procéder à nos achats, tout en faisant fi du gaspillage énorme que cela génère. C'est, il faut le dire, le propre du consumérisme de nous faire sentir que « nous sommes des gens sans histoire, et heureux de l'être, [pour lesquels il apparaît nécessaire de] déculpabiliser la passivité »<sup>2</sup> devant la destruction en cours de la biosphère. Jean Baudrillard le disait en 1970, il y a de cela presque cinquante ans, dans son ouvrage *La société de consommation* : « Travail, loisir, famille, relations : l'individu réorganise tout cela sur un mode involutif, en deçà du monde et de l'histoire, dans un système cohérent fondé sur la clôture du privé, la liberté formelle de l'individu, l'appropriation sécurisante de l'environnement<sup>3</sup>. »

> Sophie Castonguay, *Émile au 12<sup>e</sup> jour de rétention des déchets*. Photo : Sophie Castonguay.



En ce sens, le lieu ultime de la consommation, c'est la vie quotidienne, et l'épicerie représente l'endroit où nous ne pouvons éviter de succomber au pouvoir des signes caractéristiques du bonheur. C'est dans la profusion de l'offre et à travers la litanie publicitaire que le consommateur considère qu'il a un droit légitime et inaliénable, un droit naturel à l'abondance. Après tout, l'accès à cette abondance est le salaire d'un labeur, et il y a toujours plus riche et gaspilleur que soi à dénoncer. À l'épicerie comme dans tous les commerces où sont vendus des biens de consommation, nous achetons non pas des produits travaillés, mais bien des moyens de capter le bien-être. Nous ingérons des signes.

À l'origine de *Déchets*, il y a un constat d'impuissance face à la consommation des signes du bonheur, caractérisée par la nécessité d'une croissance à l'infini. Il va sans dire que c'est tout notre système de valeurs qui est construit sur la jouissance des signes du bonheur et sur la logique du libre marché s'autorégulant par magie. Dans cette optique, cesser de consommer au nom d'une morale castratrice n'apparaît pas viable puisque nous avons besoin de dépenser pour générer du sens. Il faudrait plutôt envisager de canaliser nos désirs ailleurs, dans la création artistique par exemple, afin de développer individuellement puis collectivement de nouvelles

machines désirantes à l'extérieur de l'actuel champ des visibilité assujetti au néolibéralisme.

À l'aube d'un changement de paradigme forcé où « réussir sa vie » est synonyme de « faire carrière », se révélant éthiquement insuffisant, le renouvellement d'une intimité politique collective est nécessaire afin de limiter le saccage total des conditions d'habitabilité de la planète. Mais encore faudrait-il cesser de traiter cette réalité comme un fait divers distancié et aplani par l'usage standardisé des organes de communication. C'est d'autant plus difficile que ces organes constituent pour nous un exosquelette par le biais duquel nous accédons au monde.



Se pointe alors à l'horizon la nécessité de nous interroger collectivement sur les limites de notre système démocratique, cet intouchable qui fait en sorte qu'aujourd'hui « il est plus facile d'envisager la fin du monde que la fin du capitalisme »<sup>4</sup>.

Dans les recoins de l'atelier, ce projet comme tant d'autres cherche à répondre à un besoin de cohérence auquel la structure socio-politique actuelle n'arrive pas à répondre. Si nous admettons comme postulat que la création artistique permet de « désigner les choses en leur absence »<sup>5</sup>, les concepts qui hantent de nombreuses pratiques artistiques servent à donner à voir ce qui fait défaut. Créer devient une manière de donner à voir quelque chose qu'il est souhaitable de voir apparaître.

À titre d'exemple frappant de cette manière d'aborder l'art, pensons au projet en cours *Constituons !* du metteur en scène Christian Lapointe, qui propose de faire l'exercice d'une assemblée constituante citoyenne dans le but d'écrire la constitution du Québec en déplaçant cet enjeu politique historique dans une arène non partisane. Lapointe convoque dans le champ des visibilité la possibilité d'un tel exercice, tout en prenant soin d'y insuffler la non-partisanerie qui s'avère essentielle comme contrepoids au cynisme ambiant. La force d'une telle proposition dépasse de loin le champ de la représentation artistique et s'insère dans une représentation plus large et plus profonde, associée à notre représentation du réel. C'est une manière de faire entrer dans le champ des visibilité l'expérience de la proximité critique, celle-là même qui fait défaut dans la distanciation critique implicite au consumérisme. Tenter d'imposer une relation de proximité critique afin de « resserrer les liens entre les membres du corps social »<sup>6</sup> devient un enjeu à la fois comme hygiène

personnelle et tentative désespérée de modifier la structure de la vie sociale et politique.

Soigner le réel par la création de brèches dans nos habitudes normatives est certes ambitieux à l'ère où chacune des œuvres créées semble s'ajouter à la panoplie de l'offre culturelle disponible. Nous pouvons aussi choisir de voir les œuvres d'art engagé comme des représentations s'ajoutant à un cahier de doléances, des requêtes adressées à la société pour un changement de paradigme profond. ◀

sophiecastonguay.ca

#### Notes

- 1 Gabrielle Giasson-Dulude, *Les chants du mime : en compagnie d'Étienne Decroux*, Le Noroit, coll. « Chemins de traverse », 2017, p. 11.
- 2 Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, coll. « Folio/Essais », 1970, p. 34.
- 3 *Ibid*, p. 33.
- 4 Slavoj Žizek, propos recueillis par Éric Aeschmann à Ljubljana, en 2008.
- 5 Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard, 2009, p. 11.
- 6 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, coll. « Champs », 2009, p. 34.

**Sophie Castonguay** est chargée de cours à l'École des arts visuels et médiatiques (ÉAVM) de l'UQAM et professeure en arts visuels au Cégep de Saint-Jérôme. L'étude des conditions de réception de l'œuvre d'art oriente depuis plusieurs années ses recherches dans la création de dispositifs performatifs à travers lesquels elle s'interroge sur les modalités favorisant une réception citoyenne de l'œuvre d'art. Son travail a été présenté dans plusieurs centres d'exposition au Québec, au Canada et en Europe.



> Sophie Castonguay, *Visite de la régie intermunicipale de Rivière-Rouge*, 2016, Photo : Sophie Castonguay.



> Sophie Castonguay, *Anna au 210<sup>e</sup> jour de rétention des déchets*. Photo : Sophie Castonguay.



# NORMAL TIMES. LA VIE MINÉRALE

► JULIEN SAINT-GEORGES TREMBLAY

> Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Normal Times*.  
La vie minérale, vue partielle de l'installation, L'Œil de Poisson, Québec, 2018.

Surplombant l'une des façades du centre Méduse, un cap rocheux est consolidé par des chapes de béton qui transforment cette paroi naturelle en mur de soutènement pour la ville de Québec. Contrairement au cap Diamant proche du fleuve, que l'on admire à distance tel un sublime paysage historique et naturel, cette portion de roc fait partie des passages de tous les jours. Une matière banalisée par une utilisation constante, voilà un environnement tout indiqué pour répondre à l'exposition *Normal Times*. *La vie minérale*, mise sur pied par Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière dans la grande galerie du centre L'Œil de Poisson. C'est justement cette omniprésence du roc qui a aiguillé leur travail lors d'une résidence au Helsinki International Artist Programme (HIAP) en 2016. Explorant depuis plusieurs années des structures particulières<sup>1</sup> érigées par l'homme, ils présentent, deux ans après leur résidence, le résultat de leurs recherches sur l'exploitation, voire l'occupation de l'assise précambrienne finlandaise.

Le duo propose un parcours scénographié de ces environnements géologiques, où un effet de désorientation est induit par une mise en espace conjuguant le travail de l'image à des paysages vidéographiques et

sonores. La variété des atmosphères souterraines forme un large spectre aux textures variées, et les contrastes entre chacune des techniques utilisées par le duo le confirment. Au fil de son cheminement dans l'espace d'exposition, le visiteur devient progressivement un être en phase avec le minéral. En guise de point d'accès à ce territoire enfoui, une photographie montre un plan rocheux anonyme, que l'on imagine situé dans une forêt mixte. Sa localisation exacte paraît impossible. Lui fait face l'image photographique d'une porte encastrée dans une paroi rocheuse, cette dernière surmontée par une clôture métallique simple, anonyme. Que cache cette porte ? Est-elle utilisée régulièrement ou pourrait-elle être l'entrée d'un ancien complexe gouvernemental ? L'esprit s'égare, cherchant à savoir qui aurait aménagé un endroit comme celui-là. Cette porte fait partie du territoire finlandais.

Lors de leur séjour scandinave, Dufresne et Laganière découvrent l'existence d'un réseau de lieux dissimulés sous terre, dont les utilisations sont multiples : sites de protection des archives nationales, abris civils pour la population menacée par un quelconque cataclysme ou complexes militaires inaccessibles et cachés, pour n'en

nommer que quelques-uns. Ces mystères dissimulés motivent les recherches des deux artistes, qui apprennent l'existence d'un projet d'enfouissement permanent de déchets d'uranium dans le sous-sol finlandais<sup>2</sup>. Laganière s'interroge sur « ce que cet enfouissement d'uranium signifie pour le futur de ces territoires »<sup>3</sup>, une position partagée par les écologistes. En excavant le sol de leur pays pour offrir une solution durable à la gestion des déchets nucléaires, les ingénieurs finlandais doivent concevoir des installations capables d'assurer leur rôle durant une période inconcevable pour n'importe quel être vivant : 100 000 ans. Sous la terre, le temps ralentit, frôlant l'inertie. En pénétrant l'épaisseur de la terre, l'humanité tente de se synchroniser avec cette stabilité temporelle, espérant que ce qui y sera enterré sera à l'abri de l'imprévisible chaos qui sévit à la surface. Tenter de conceptualiser l'éternité selon une existence humaine est en soi déstabilisant, alors comment garantir qu'une structure demeure intacte à perpétuité ? Comment transmettre aux civilisations futures l'avertissement de ne pas creuser ce site<sup>4</sup> ? Assurer qu'il n'y ait aucun problème pour les siècles à venir relève presque de l'arrogance.

## ANTHROPOLOGIE DES MYSTÈRES MINÉRAUX

Animés par une curiosité anthropologique, les artistes décident de ne pas inclure dans l'exposition de textes didactiques concernant le sous-sol finlandais. La complexité est camouflée derrière la surface de l'image, dont l'immobilité et l'apparente neutralité suscitent une intrigante attirance pour le spectateur. Dans une boîte lumineuse, l'image quadrillée d'un site d'excavation suggère que ce territoire rocailleux est transformé en territoire d'exploitation. Sur des présentoirs rétroéclairés, des formes à l'échelle inidentifiable révèlent les qualités abstraites et variées des textures et couleurs striant le substrat rocheux. Certains clichés sont imprimés sur du vinyle, puis tendus et pliés par les artistes pour former une topographie artificielle, où l'éclat de la pellicule s'harmonise aux anfractuosités de la pierre. Les strates rocheuses deviennent un système de trames exaltées par le média photographique. Dufresne et Laganière attirent l'attention du spectateur avec une présentation qui semble normalisée par la science, mais dont les résultats d'analyse échappent à la compréhension du regardeur, préférant rester sous terre ; des échantillons qui n'aboutissent à aucune conclusion, invitant plutôt à se perdre dans la contemplation interrogative.

Suspendu devant l'une des cimaises, l'imprimé d'un montage photomérique montre des sillons laissés par le forage et le dynamitage (*drill and blast*) de la pierre, technique efficace pour creuser une matière si dure : empreintes d'ingénierie devenues motifs. Percant la paroi naturelle striée, un rectangle noir laisse entrevoir une superposition de métal, de verre et de néons.

Les couleurs saturées des tubes lumineux contrastent intensément avec les subtilités de la roche fragmentée. Cette fenêtre dévoile la structure artificielle enveloppée par les couches de roche, comme une métaphore visuelle des mines de monnaies virtuelles, ces développements miniers de l'ère numérique.

On peut d'ailleurs entendre un bourdonnement sourd, semblable à celui des ordinateurs mineurs<sup>5</sup> au fond de la grande galerie. Intermittent, le son crée une tension ambiante inévitable. Cet univers enseveli n'atteint d'ailleurs jamais le silence complet, « le son produit par la ventilation est omniprésent, comme une respiration continue », explique Dufresne. Laganière renchérit : « Pourquoi nier le bruit puisqu'il est si présent ? Nous avons souhaité explorer cette tension qui vient moduler l'atmosphère de ces espaces souterrains<sup>6</sup>. » Attiré par cette matière sonore, le visiteur suit le chemin délimité par les cimaises pour trouver la source d'émission : un cœur minéral vibrant.

## RÉSEAU SOUTERRAIN QUOTIDIEN

Une deuxième section s'ouvre derrière la fenêtre de néons. Marqué par le seuil d'une porte lugubre à l'entrée de la galerie, un parcours qui s'annonçait *a priori* inquiétant dévoile des atmosphères d'une étrange banalité à mesure que le spectateur progresse dans l'espace. Voilà que la couche de minerais ne cache pas une cité futuriste hypogée, mais des lieux de vie presque familiers, éclairés par une lumière clinique. Aucune trace des archives nationales ou d'un dépotoir nucléaire. Dans les corridors du dédale sont exposées les photographies d'une église enfouie dans le roc ou celles d'un *bunker* converti

en champ de tir à l'arc. L'une des images présente une composition étrange, comportant un téléphone d'urgence fixé à une paroi de roche dont la surface est grossière, mais peinte d'un blanc immaculé. L'appareil jouxte une porte, un cadrage arbitraire cachant le reste de l'environnement. Des lieux intrigants, improbables, mais tout de même habités.

Les cimaises dirigent les corps vers la rotonde d'un tunnel d'athlétisme, alors qu'au fond de la galerie des sonorités audibles exercent un effet d'attraction. En longeant l'un de ces murs, on constate que la fenêtre de néons aperçue plus tôt est désormais animée en une boucle vidéo, où les motifs lumineux s'entrelacent à l'infini dans une boîte noire. Moment contemplatif et hypnotique, capté par les artistes lors d'une descente en escalier mécanique dans le système de métro de la capitale finlandaise.

Sur l'un des murs menant à l'espace final sont exposées deux photographies de l'église Temppeleaukio, un lieu de culte creusé dans le roc. Avec son toit partiellement ouvert, le temple porte des traces de modifications architecturales qui semblent minimes, ses limites zigzaguant le long des murs de granite. Achievée en 1969, l'église peut évoquer une caverne avec son esthétique primitive associée aux ères anciennes où les humains préféraient trouver un refuge plutôt que de le construire. Dufresne et Laganière citent d'ailleurs David Gissen à propos de la marginalisation des grottes et des cavernes dans les théories de l'architecture moderne : « "[A]ssociated darkness with natural and artificial subterranean spaces, such as caves, grottoes, signifying the repressed in modern architecture" or the "primitive dwelling", but also "sites of uncharted and immense particularity" and "an underexplored spatial milieu" ». Pour l'église Temppeleaukio, les architectes Timo et Tuomo Suomalainen ont uni à l'atmosphère primitive caractéristique d'une grotte la légèreté d'une coupole qui laisse entrer la lumière du jour. C'est un exemple fascinant d'architecture moderne à l'atmosphère insolite que la scénographie amplifie telle une caisse de résonance.

## TRANSE TELLURIQUE

Un diptyque vidéo d'une quinzaine de minutes vient clore l'expérience déambulatoire. Devant ces projections, le spectateur devient témoin d'improvisations exécutées par des musiciens ainsi que des rituels d'entraînement d'athlètes<sup>8</sup>. Les performances se sont produites dans



> Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, *Normal Times. La vie minérale, Bunker converti pour le tir à l'arc*, impression photographique, L'Œil de Poisson, Québec, 2018.

certaines des lieux photographiés qui se retrouvent dans le parcours. Dufresne décrit le labyrinthe comme « une mise en scène pour ces rituels qui prennent vie à travers la vidéo »<sup>9</sup>. Comme les tunnels reliant ces lieux visités par les artistes, l'œuvre vidéo réunit musiciens et athlètes dans un réseau d'expériences telluriques. Les artistes parlent d'un « état psychique collectif » qu'ils ont cherché à capter avec leur caméra. Le regard de leurs objectifs tente de percer la boîte crânienne des performeurs, comme une cavité abritant leurs fonctions psychiques. Bien qu'isolé des autres, chaque performeur produit avec ses gestes des ondes sonores dont la réverbération est perceptible dans le labyrinthe de couloirs pratiqués à même le roc. Opérant sur un mode quasi télépathique, les méandres de leur psyché semblent confluer au gré des vibrations musicales, se servant du minéral comme conducteur. Les chapitres filmés de cet environnement nous plongent en quelque sorte dans les confins d'un subconscient collectif.

Dans ces situations performatives, des collaborateurs ont été invités par le duo à éprouver les limites de leur endurance au sein de ces milieux raréfiés, jusqu'à atteindre des états de transe ou d'épuisement par la répétition gestuelle. Les athlètes trouvent un moment de calme et de concentration qui fait écho à l'inertie de la pierre, alors que les musiciens tentent de dialoguer avec la matière rocheuse au moyen de leur instrument. Ils répètent un geste familier : tirer une flèche pour une archère ambidextre, jouer une pièce de Sibelius pour l'organiste de l'église Temppeleaukio, maîtriser son souffle pour un saxophoniste expérimental... « *The rock is alive* », affirme l'organiste en parlant des subtilités de l'acoustique de l'église, dont la sensibilité aux fluctuations du climat en fait une caisse de résonance naturelle. En enregistrant symboliquement ces oscillations dans la pierre, le réseau souterrain devient un réservoir d'expériences cumulées. Dans cette accumulation sédimentée et compressée, les performances dépassent la somme de leurs parties pour atteindre ce que les artistes décrivent comme une « énergie tellurique ».

Enfouie dans une durée minérale, une vie, même ordinaire, s'inscrit dans l'éternité. L'installation suggère que « les espaces sociaux, stratifiés, sont irréductibles à leur surface contrôlable et constructible, et que des avatars réintroduisent l'impensé d'un circonstanciel dans le temps calculé »<sup>10</sup>, pour reprendre les mots de Michel de Certeau.



> Virginie Laganière et Jean-Maxime Dufresne, *Normal Times*. *La vie minérale*, vue de l'installation (diptyque vidéo), en collaboration avec Leena Tiitu, organiste de l'église Temppeleaukio, L'Œil de Poisson, Québec, 2018.



> Virginie Laganière et Jean-Maxime Dufresne, *Normal Times*. *La vie minérale*, vue de l'installation (diptyque vidéo), en collaboration avec le saxophoniste Taneli Viitahuhta, L'Œil de Poisson, Québec, 2018.

Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière, aidés de leurs collaborateurs, sont en quelque sorte ces avatars de l'impensé qui ont créé une installation caverneuse accueillant les expériences humaines. De Certeau disait qu'à travers la stratification spatiale du quotidien se trouvent les illisibilités « d'épaisseurs dans le même lieu, de ruses dans l'agir et d'accidents de l'histoire »<sup>11</sup>. Dans *Normal Times*. *La vie minérale*, le participant transige entre la surface et le substrat rocheux où le temps minéral devient un point de contact avec l'éternité. Un parcours dont les strates de sédiments, formées d'espaces poétiques et de passages phénoménologiques, dévoilent l'insondable profondeur du temps. Une possible ressource renouvelable ? Qu'advient-il de notre sous-sol terrestre ? Voudrions-nous y enfouir nos problèmes ? Tenterons-nous d'en exploiter toutes les richesses brutes ? Ou est-il possible d'en faire les prochains espaces de vie humaine ? ◀

Photos : Jean-Maxime Dufresne  
et Virginie Laganière.

#### Notes

- 1 Un intérêt anthropologique anime les artistes dans un projet tel *Post-Olympiques* (2014-2018) où ils présentent l'état des sites olympiques dans les années suivant la grande célébration sportive.
- 2 Le site d'enfouissement nommé Onkalo (le mot finnois désigne une cavité) se trouve sur l'île Olkiluoto où sont bâties également trois des cinq centrales nucléaires du pays scandinave. Le site devrait accueillir ses premiers déchets radioactifs en 2020. Cf. Helen Gordon, « Journey Deep into the Finnish Caverns Where Nuclear Waste Will Be Buried for Millennia » [en ligne], *Wired*, 24 avril 2017, page consultée le 15 juillet 2018, [www.wired.co.uk](http://www.wired.co.uk).
- 3 Entretien avec l'artiste, 19 mai 2018.
- 4 Plusieurs de ces questionnements sont posés et mis en images par le documentariste danois Michael Madsen dans *Into Eternity: A Film for the Future* (2010, 75 min).
- 5 Cf. Kathryn Miles, « The Little Coin That Ate Quebec », *MIT Technology Review*, vol. 21, n° 3, p. 34-39.
- 6 Entretien avec les artistes, 19 mai 2018.
- 7 David Gissen, *Subnature: Architecture's Other Environments*, Princeton Architectural Press, 2009, p. 30.
- 8 Le diptyque vidéo a été réalisé avec la participation de Niina Aintila, Jukka Hautamäki, Heikki Leppänen, Alpo Nummelin, Leena Tiitu et Taneli Viitahuhta. Pour sa production, *Normal Times*. *La vie minérale* a bénéficié du soutien du HIAP, du centre Sagamie, de L'Œil de Poisson et du Conseil des arts et des lettres du Québec.
- 9 Entretien avec l'artiste, 19 mai 2018.
- 10 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I: arts de faire* (1980), Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 293.
- 11 *Ibid.*

**Julien Saint-Georges Tremblay** est candidat à la maîtrise en histoire de l'art à l'Université Laval. Il s'intéresse à l'interrelation entre l'art d'intervention et le territoire. Il est également critique culturel et médiateur en milieu muséal.



# ANCRER L'INVISIBLE LE DÉFI D'EXPOSER L'ART ET SON CONTEXTE

► JULIA ROBERGE VAN DER DONCKT

> Jon Sasaki, *Every Combination of a Sixteen-Segment Display*, 2017. Photo : Rémi Thériault.

La Galerie UQO, jeune institution qui se démarque par une programmation particulièrement riche<sup>1</sup> depuis son ouverture en 2015, proposait entre le 2 mai et le 8 juin 2018 *Tout contexte est art*. Signant sa première exposition à titre de commissaire, Jean-Michel Quirion a réuni pour l'occasion cinq artistes dont la pratique se situe au croisement de la performance, de l'art conceptuel et de l'installation. Conçues dans une optique de dématérialisation, voire d'infiltration, précisément sobre et antispectaculaire, les œuvres – identifiées au moyen de cartels de verre posés à même le sol, évocation kosuthienne sans équivoque – dialoguent avec l'intangible tout en étant résolument ancrées à leur lieu de diffusion et au contexte immédiat de ce dernier. Pour ce faire, sont investis non seulement l'espace physique de la galerie universitaire, mais bien l'ensemble de son fonctionnement, y compris son horaire et sa gestion quotidienne. Véritable détournement institutionnel, l'exposition s'approprie son lieu d'accueil, car « la Galerie UQO est un tout dans lequel tout est art »<sup>2</sup>.

Au menu : (in)actions furtives ou intrusives en salle ou dans le secteur de Gatineau, micro-interventions, performances préexis-

tantes, *reenactments*, objets performatifs. Par des propositions minimales, parfois même imperceptibles, le rapport entre l'œuvre et ses traces est interrogé, soulevant de ce fait la question du recours au document dans l'histoire de l'art performatif. Aucun coup d'éclat, aucun *Instagram takeover* ou autre stratégie de visibilité axée sur l'événement n'est orchestré. Sobre et dense, l'exposition puise au contraire sa force dans une rigueur conceptuelle sans artifice ni compromis.

## DÉTOURNEMENTS ET RENVERSEMENTS

Avant même de franchir le pas de l'espace d'exposition, le visiteur attentif remarquera une curieuse mention sur le panneau de présentation : « du 2 mai au 8 juin 2018 (du 3 mai au 9 juin 2018) ». A-t-on affaire à une erreur ou encore à un canular ? Il s'agit plutôt de l'un des détournements temporels opérés par le Torontois Jon Sasaki, qui signe ici trois œuvres. La première, « A Clock Set to 24 Hours into the Future » (2014-2015), propose d'avancer de 24 heures l'ensemble des horloges de son lieu d'accueil, de sorte que *Tout contexte est art* commence bel et bien le 3 mai. Le contexte de la galerie est pour ainsi dire projeté dans un autre espace-temps : l'art du futur sera conceptuel.

Procédant d'une même dynamique perturbatrice, quoique fondamentalement bienveillante, « A Performance to Double Galerie UQO's Vernissage Visitor Figures » (2018) consiste en une action exécutée par Sasaki lors de la soirée d'ouverture de l'exposition. Chaque fois qu'une nouvelle personne pénétrait dans la salle, l'artiste en sortait pour y entrer de nouveau, à l'insu des visiteurs. Les allées et venues étaient immédiatement consignées par un employé, données qui ont par la suite été utilisées pour les statistiques de fréquentation de la galerie tout au long de l'année.

L'intérêt manifeste de Sasaki envers les objets qui « performant d'eux-mêmes » et qui génèrent des transformations dans leur environnement est de même perceptible dans la sculpture « Every Combination of a Sixteen-Segment Display » (2017), constituée d'une horloge numérique surdimensionnée, montée sur un échafaudage – présence imposante dans la salle d'exposition qui tranche somme toute avec la discrétion du mode de mise en vue retenu pour les pièces qui l'entourent. Programmé pour afficher dans un ordre aléatoire des configurations de segments uniques représentant chaque seconde des 126,5 heures de la durée totale



> Steve Giasson, *Performances invisibles*, 2015-2016, et *Nouvelles Performances invisibles*, 2018. Photo : Rémi Thériault.

de l'exposition, le dispositif laisse planer la possibilité de faire apparaître à tout moment un symbole, une lettre, un chiffre, parmi ces milliers de fragmentations.

La logique du détournement est aussi convoquée dans *La Fatigue culturelle*, entreprise fictive mise sur pied par Nicolas Rivard en 2014, empruntant, non sans ironie, la signature visuelle et la nomenclature de La Fabrique culturelle. L'objectif de cette entité est de poser un regard critique sur la précarité de la vocation culturelle, cette dernière étant souvent synonyme de vœu de pauvreté, aussi involontaire soit-il. Rivard poursuit à l'occasion de cette exposition la réflexion entamée en 2017-2018 alors qu'il a parcouru 40 centres d'artistes à travers la province pour y accomplir des « services-performances », soit des actions réalisées à titre bénévole, visant à alléger les obligations quotidiennes des travailleurs culturels : tâches « cléricales » en tout genre, entretien ménager et autres activités parfois ingrates. Doublé d'une pointe d'humour incisif, le caractère trivial des œuvres-interventions en fait un outil de subversion fort ingénieux.

Dans le cadre de *Tout contexte est art*, La Fatigue culturelle propose cette fois d'inverser le rôle du commissaire avec celui de l'artiste dans le but de réévaluer le rapport asymétrique unissant cette dyade. C'est ainsi que Quirion s'est engagé, conformément aux directives de Rivard, à noter avec soin le détail de ses tâches journalières, associées à ses fonctions de commissaire et d'assistant

à la direction de la Galerie UQO, durant les mois ayant précédé l'exposition. Ces informations ont par la suite été colligées dans une publication intitulée *Petit guide à l'usage d'une Fatigue culturelle*, documentation permettant de matérialiser des actions qui seraient autrement demeurées invisibles. « SERVEZ-VOUS », peut-on lire bien en vue au-dessus de la pile disposée près de l'entrée. Cette injonction place le visiteur dans une situation pour le moins inconfortable. On lui suggère en effet de s'appropriier les fruits du labeur de Rivard, ce dernier ayant choisi de financer la production du guide à même son cachet – en l'occurrence une somme s'élevant à 399 \$, montant conforme aux normes du Front des artistes canadiens / Canadian Artists' Representation (CARFAC). Encourager la culture, mais à quel prix ?

#### APPRÉHENDER LE CONTEXTE, RECONTEXTUALISER LE SITE

Oscillant entre irrévérence et transgression, la pratique multidisciplinaire de François Rioux déjoue les attentes et se joue des contraintes. C'est dans cet esprit de contradiction que sont élaborées ses « Actions de déstabilisation des systèmes du réel » (2018), performances réalisées dans le contexte de Gatineau-Ottawa en mars 2018 et documentées dans l'exposition au moyen de photographies. Basées sur un « schéma de déstabilisation » imaginé au préalable par Rioux, ces actions délibérément absurdes incluent des interventions qui avaient pour

cibles des sites variés, y compris des lieux de production et de diffusion. Défiant l'autorité gouvernementale, l'artiste a notamment tenté de s'introduire au Parlement costumé en papillon de nuit, essayant en vain de se camoufler contre un mur de pierre avant d'être intercepté par des agents de sécurité peu réceptifs à sa démarche. Dans une autre action, il a invité un conducteur d'UberEats à déguster en sa compagnie les pâtisseries qu'il était venu lui livrer à l'édifice La Filature, afin d'ébranler les assises préétablies de ce type d'échange commercial, clin d'œil habile à l'économie de « partage » qui occupe une place croissante dans nos vies.

Porté par une conception dialogique de la performance, le travail de l'artiste interdisciplinaire Victoria Stanton est représenté par la vidéo « Roadside Attractions in Gatineau », projet issu de la série *Roadside Attractions* créée en 2009 lors d'une résidence au Centre de production Daïmôn, situé non loin de la Galerie UQO. L'œuvre, présentée sous forme de projection double sur une cloison basse – évoquant de cette manière le mobilier urbain –, se compose de séquences captées dans le secteur immédiat, notamment sur le boulevard Saint-Joseph, la rue Montcalm et l'emblématique pont Alexandra. On y voit la performeuse réaliser des actions infiltrantes et transactionnelles dans l'espace urbain, processus intimiste accompli de manière spontanée qu'elle a développé pour mieux investir les nouveaux environnements avec lesquels elle entre en contact, notamment

lors de ses nombreux voyages. Appréhendant un contexte inconnu au moyen de son corps, elle tente de s'imbriquer dans des structures qui lui sont inconnues. À cet égard, certaines scènes peuvent rappeler les marches-actions canoniques, allant des *MesuRages* d'ORLAN aux expériences urbaines de Fluxus.

*Tout contexte est art* est par ailleurs l'occasion pour Stanton de revisiter ce projet *in situ*, qui n'avait à ce jour jamais été présenté dans le cadre d'une exposition. L'artiste accomplit pour ce faire une nouvelle itération de « Roadside Attractions in Gatineau », réalisant deux interventions à même la galerie. Elle arpente alors l'espace de la salle, en symbiose avec les gestes exécutés neuf ans plus tôt, convoquant la présence de différents espaces-temps de façon simultanée.

#### DU CHEVAUCHEMENT DES CONTEXTES

Une part importante de l'exposition est enfin réservée à l'artiste montréalais Steve Giasson, à l'origine des *Performances invisibles* (2015-2016), un cycle de 130 actions associées à des énoncés conceptuels, « des idées d'œuvres, consignées par écrit qui, bien qu'elles puissent se suffire à elles-mêmes, appellent et décrivent autant de gestes minimaux ou énigmatiques – souvent extraits du quotidien ou

de l'histoire de l'art – qui pourraient être posés dans l'espace public ou privé »<sup>3</sup>. Si elles demeurent à juste titre invisibles lors de leur première occurrence, étant exécutées avec la plus grande discrétion en des contextes fort variés, ces micro-interventions, délibérément contreperformatives, sont de manière paradoxale assidûment documentées en ligne par Giasson lui-même au moyen d'images fixes et animées<sup>4</sup>.

À l'invitation du commissaire, l'artiste conçoit pour *Tout contexte est art* une douzaine de « Nouvelles Performances invisibles », relançant par le fait même le projet entrepris trois ans plus tôt. Sélectionnées à cette fin, 27 œuvres issues des deux séries sont appelées à évoluer à la Galerie UQO sous forme de photographies ou de projections vidéo – leur disposition s'apparente à dessein au défilement d'images en ligne – ou encore d'actions furtives déployées dans la salle d'exposition. Giasson ne limite toutefois pas son investigation au lieu de diffusion, prenant en considération à la fois les contextes institutionnel, géographique, politique et symbolique du site. En résultent des microactions où il adopte une posture critique entre autodérision et cynisme<sup>5</sup> à l'égard de la première itération des *Performances invisibles*.

L'artiste revisite, réévalue certaines de ses actions préexistantes, ne perdant au passage rien du caractère mordant de sa proposition initiale. Particulièrement savoureuse, l'action n° 145 (« Célébrer rien »), hommage à *The Residue of a Flare Ignited Upon a Boundary* (1969) de Lawrence Weiner, se déroule à la frontière séparant Gatineau d'Ottawa. Faisant dos au Parlement, l'artiste brandit un feu de Bengale, commentaire sur l'absurdité des célébrations entourant le 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération canadienne. Les enjeux géopolitiques de l'ère Trump sont quant à eux mobilisés dans « Raser les murs » (n° 139) ou encore dans « Faire le mort (ou adopter une posture évoquant un exercice de défense civile en cas d'attaque nucléaire) » (n° 142), performance pour laquelle Giasson s'est rendu au Diefenbunker, abri antiatomique situé à une trentaine de kilomètres de Gatineau. Se gardant de provoquer gratuitement, Giasson insiste sur la nécessité de « faire de l'art pour maintenant »<sup>6</sup>. Ici ou ailleurs, l'artiste crée des possibles. ◀

> Steve Giasson, *Performance invisible* N° 139 (*Raser les murs*), Galerie UQO, 21 avril 2018.  
Performeur : Steve Giasson. Photo : Daniel Roy.



#### Notes

- 1 La Galerie présentera notamment au printemps 2019 une exposition documentaire, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexiques* (1987) de Jana Sterbak, œuvre qui a donné lieu à une vaste controverse à Ottawa en 1991 au moment de sa présentation dans l'exposition *Corps à corps* au Musée des beaux-arts du Canada.
- 2 Jean-Michel Quirion, *Tout contexte est art* [opuscule de l'exposition], 2018, p. 1.
- 3 Steve Giasson, « À propos » [en ligne], *Performances invisibles*, 2018, [www.performancesinvisibles.com/fr/a-propos](http://www.performancesinvisibles.com/fr/a-propos).
- 4 L'artiste incite de surcroît quiconque à s'appropriier les énoncés en les activant à son tour à sa guise, mobilisant de cette façon une communauté de collaborateurs. Cf. Suzanne Paquet, « Entre site et site, l'image photographique comme point de passage : les *Performances invisibles* de Steve Giasson » [en ligne], *Sens public*, 2017, [www.sens-public.org/article1260.html?lang=fr](http://www.sens-public.org/article1260.html?lang=fr).
- 5 Cf. Kathleen Hayes, « Entre invisibilité et provocation : le cynisme des *Performances invisibles* de Steve Giasson », *Inter, art actuel*, n° 129, printemps 2018, p. 70-73.
- 6 Entretien avec l'artiste, juin 2018.

**Julia Roberge Van Der Donckt** a obtenu en 2017 un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Montréal, où elle a été chargée de cours. Elle a été coordonnatrice des groupes de recherche « L'art et le site : habiter l'espace public à l'ère de l'image » et « Art urbain, art public et cultures numériques : des publics, des sites, des trajectoires », dirigés par Suzanne Paquet. Sa thèse, intitulée *Ce que la polémique fait aux œuvres. Une étude en trois temps de controverses dans l'art contemporain*, retrace le développement de scandales artistiques, en ligne comme dans l'espace public. Ses textes ont notamment été publiés dans *esse arts + opinions*, *Spirale*, *Muséologies : les cahiers d'études supérieures* et *Véganes*, magazine contreculturel.

# DISPARITION FANTASMÉE PAR MÉCANIQUE INTERPOSÉE

► NATHALIE CÔTÉ

Autour d'une grande table, sept portraits encadrés dans des charpentes métalliques, comme celles utilisées en construction, sont appelés à lentement se défaire. C'est l'action d'un bras technologique qui, dans ses allers-retours, déconstruit, pixel par pixel, les mosaïques. Une machine rappelant les va-et-vient d'une imprimante démolit ici les images plutôt que de les faire apparaître. Les petits fragments de portraits se retrouvent un à un au sol. Une table, avec assiettes, pains, couteaux à tartiner, contenant de marmelade, ainsi que trois chaises invitent le public à observer l'imposant aréopage.

L'installation de l'artiste Paolo Almario dénonce l'arrestation injuste de son père, condamné en 2011 à la prison sous de faux témoignages par sept juges colombiens que les défenseurs des droits humains, dont l'Association canadienne pour le droit et la vérité, ont accusés de corruption.

Il fallait du courage pour mettre ainsi en scène des individus spécifiques, nommés, identifiables. « L'objectif initial du projet était de libérer mon père. Cet objectif a été atteint », explique Paolo Almario. Il poursuit : « Sur le plan personnel, j'ai dû m'exiler au Canada pour pouvoir produire ces installations. J'ai reçu plusieurs menaces pour arrêter mon travail et je n'ai pas voulu céder. J'ai demandé la protection du gouvernement canadien en 2012, j'ai été demandeur d'asile pendant trois ans. En 2015, j'ai reçu le statut de réfugié et depuis 2017 j'ai la résidence permanente au Canada. Avec ce statut, je ne peux pas retourner dans mon pays. Bien que ce projet ait réussi à avoir un impact sur le cas de mon père en Colombie et que j'aie pu aider ma famille à retrouver la paix, je dois vivre désormais avec la charge de l'exile, et ce, jusqu'à ce que je devienne citoyen canadien. »

> Photo : Patrick Altman.



L'emprisonnement pendant plus de quatre ans du père de l'artiste, Luis Fernando Almario Rujas, membre du Congrès de Caquetá, témoigne de la complexité de la situation politique en Colombie dont a voulu témoigner l'artiste avec le titre *Marmelade* :

« La marmelade devient une représentation métaphorique du pouvoir qui est souvent "tartiné" de manière irrégulière. Cette métaphore est connue par l'ensemble de la population colombienne. Même les médias utilisent cette métaphore lorsqu'ils couvrent des actes de corruption. » Il a ainsi réalisé le portrait de sept juges, des représentants de la plus haute instance judiciaire au pays, chaque portrait étant composé de centaines de fragments inspirés des couleurs des contenants de marmelade de mûres ou d'ananas.

Ces portraits, composés d'aiguilles fixées à chaque carré de couleur, sont très réussis. Chaque pièce de la mosaïque ainsi percée tient sur une surface transparente et l'ensemble n'est pas sans évoquer à prime abord les poupées vaudous. Mais là n'est pas l'intention de l'artiste : « L'utilisation des aiguilles est une solution technique plutôt que métaphorique. Tant l'utilisation répétitive des aiguilles que les petites photos font partie d'une envie de représenter un système complexe : un ensemble qui a du sens à partir des unités et de leurs relations. »

Ce n'est pas la première fois que ce projet est présenté. Il a pris plusieurs formes depuis sa création. La libération du père de l'artiste en décembre 2016 a marqué la fin de la première série du projet. Après le premier cycle, Paolo Almario, installé à Chicoutimi, a poursuivi sa réflexion en utilisant le même dispositif de déconstruction des images.

Dans l'espace d'exposition, la structure, fixée au plafond et au sol avec les mosaïques en guise de mur, s'impose comme un espace dans l'espace. La structure construite par l'artiste, qui est également architecte, pourrait être envisagée comme une condensation de différents lieux : d'un côté la salle d'audience d'une cour que les regards inquisiteurs des juges rappellent, de l'autre la salle à manger familiale, évoquée par la table,

le pain, la confiture. Elle rappelle aussi les effets de la condamnation et de l'emprisonnement du père dans le quotidien de la famille, une famille qui a vécu pendant plusieurs années dans la peur. L'installation nous apparaît à la fois comme la représentation de cette situation et une tentative de la changer.

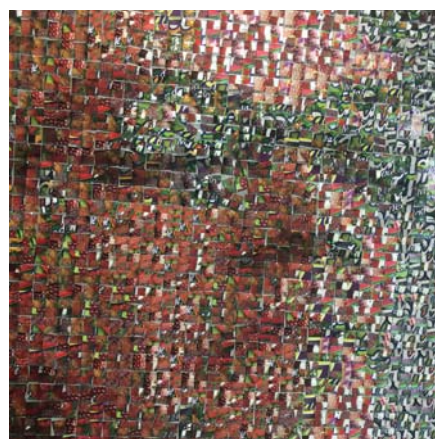
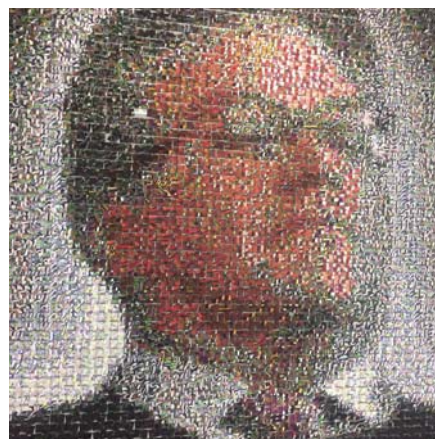
Mais les images ont-elles tant de pouvoir que les détruire serait un exutoire ? Une façon de régler ses comptes ? Défaire une image ou la faire disparaître, comme on déchire une photo sous l'effet de la colère, comme on détrône une statue pour contester la légitimité d'une figure historique, ne change certainement pas le passé, mais console pour un temps ceux et celles qui posent le geste. Dans ce cas précis, l'installation permet de faire connaître la situation spécifique de la famille de Paolo Almario et, plus largement, de rappeler les injustices que vit toujours le peuple colombien.

Or, le plus souvent dans les œuvres qui dénoncent les injustices, ce sont les victimes qui sont mises en scène ; plus rarement les bourreaux. Quand les figures de pouvoir sont représentées, elles sont le plus souvent tournées en dérision, caricaturées. On pense aux portraits de papes de Francis Bacon, existentiels et irrévérencieux, ou encore aux fresques du Mexicain Diego Riviera se moquant des hommes de pouvoir.

Ici, les sept juges sont représentés avec précision, leurs images sont imposantes. C'est sûrement pour mieux être détruites, lentement, sans jamais cependant disparaître en totalité... La déconstruction est prudente, contenue, presque pudique. En fait, elle est réalisée grâce à un dispositif qui fait surtout la démonstration de sa virtuosité : une forme qui exerce une fascination aussi importante que les images à défaire. La virtuosité des représentations, comme celle du dispositif, permet de justifier la déconstruction des images que l'artiste a lui-même construites, en numérotant chaque pixel pour pouvoir à nouveau les assembler.

Néanmoins, une fois la disparition des sept portraits de juges accomplie, on peut imaginer qu'ils pourraient être remplacés par d'autres : la charpente de soutien qui supporte le bras mécanique et qui décompose les portraits est aussi celle qui les maintient en place. Alors que les images sont défaites, tout le reste demeure intact. L'espace fictif construit pour accueillir les mosaïques, le cadre, la structure, n'est pas remis en cause. Cela serait-il seulement possible ? ◀

Paolo Almario a reçu le Prix du CALQ – Créateur de l'année au Saguenay-Lac-Saint-Jean en 2018.



> Photos : Anorak Studio.

#### Note

- 1 La première série de portraits déconstruits, nommée *Formé*, a été présentée en 2013 à la galerie L'Œuvre de l'Autre à Chicoutimi. En 2014, elle a été présentée au Studio de création en arts numériques de l'Université du Québec à Chicoutimi. *Paraformé* a été ensuite présentée au laboratoire Insertio en 2014 à Québec et *Formé* a été à nouveau présentée en 2015 à Montréal chez Oboro.

En 1998, **Nathalie Côté** obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

# Beat Generation

L'inservitude volontaire



## Beat Generation : l'inservitude volontaire

Olivier Penot-Lacassagne (dir.)

Qu'est-ce qu'être *beat* ? Exténué et exacerbé. Avec une lucidité que rend possible l'effondrement. Seraient *beat* aujourd'hui ceux qui « disent ce qu'ils ressentent vraiment », selon une formule d'Allen Ginsberg. Cette exigence du sensible reste révolutionnaire : elle est au fondement de la Beat comme mouvement biologique et écologique ; elle a une portée politique que ne peuvent étouffer les idéologismes. Ils sont nombreux à réitérer cet aspect écologique (d'abord Kerouac, plus récemment Michael McLure), ce qui rend le mouvement singulièrement pertinent aujourd'hui.

Cet ouvrage, *Beat Generation : l'inservitude volontaire*, dirigé par Olivier Penot-Lacassagne, qui contribue à de nombreuses entrées, est remarquablement bien construit, alternant les études lumineuses et fouillées (issues d'un colloque et d'une exposition en 2016 au Centre Pompidou) et les témoignages de William Burroughs, d'Henri Chopin, de Bernard Heidsieck, d'Ann Waldman, de Diane di Prima...

Il y a des récits de rencontre (Kenneth White et Gary Snyder), des entretiens (avec Jean-Jacques Lebel, Gérard-Georges Lemaire, Christian Prigent) et des documents particulièrement représentatifs : le lecteur fera des découvertes.

Bien sûr, les géants de la Beat sont là : Burroughs, Ginsberg, Kerouac ; mais s'y trouvent aussi des figures secondaires bien qu'incontournables : Brion Gysin, Bruce Conner, Claude Pélieu, Mary Beach, Daniel Mauroc, Diane di Prima, Michael McLure, Gregory Corso, LeRoi Jones...

Aux études pour faire comprendre les origines politiques et culturelles

de la Beat dans les années cinquante, l'histoire de l'Olympia Press (Frédéric Robert, Thibault Saillant), s'ajoutent celles pour faire comprendre la réception française du phénomène littéraire (Olivier Penot-Lacassagne, Véronique Lane) avec des dérives philosophiques (Tanguy Harma sur l'existentialisme) ou encore ses résonnances européennes (Julien Blaine sur les avant-gardes de l'époque).

La contribution des voix féminines est fortement soulignée, que justice leur soit rendue : Diane di Prima, Ruth Weiss, Joanne Kyger, Anne Waldman, Janine Pommy Vega, Joyce Johnson, Hettie Jones...

Les formes de la poésie se prolongent dans les arts visuels, la musique, la performance. Les liens avec la culture rock (David Bowie, Kurt Cobain...) sont explorés, il s'agit de l'héritage vivant de la Beat dans Bob Dylan, Patti Smith, Genesis P-Orridge, William Gibson...

Ainsi, par rapport à ce dernier, auquel nous devons le terme *cyberspace*, le *beat* nous rappelle qu'il y a le vide sous les réseaux du langage et les usages de la société. Le *cut-up* de Burroughs, la conscience modifiée de Leary, les clignotements de Gysin, ne sont pas des jeux de permutation, mais des techniques de scission d'une réalité qui n'est que la coagulation de significations figées par le pouvoir. C'est une exploration de la réalité aussi importante que la scission de l'atome, selon Genesis P-Orridge ; la permission d'une irruption de l'expérience, mais aussi celle de la création de nouveaux réseaux, personnels et expérimentaux.

Le colloque de 2016 donnait une large place au cinéma et à la musique. Cet ouvrage ne manque pas d'aborder le rôle joué par les psychotropes (Hugo Daniel). Il redonne notamment sa place à Claude Pélieu et Philip Lamanthia, mais il a surtout le mérite de recentrer la perspective autour de la poésie orale et de multiplier les points de vue, dans une actualisation qui nous invite à lire autrement ce titre. Qu'est-ce qu'être *beat* ? C'est générer, fertiliser et infiltrer sans cesse.

Michaël La Chance

CNRS Éditions  
15, rue Malebranché  
75005 Paris  
France  
www.cnrseditions.fr  
ISBN 9782271095176

## Fait main / Hand Made

Bernard Lamarche, Musée national des beaux-arts du Québec

Pour qui s'intéresse aux rapports entre art et artisanat, aux savoir-faire dans l'art contemporain, l'essai publié dans le catalogue accompagnant l'exposition *Fait main / Hand Made*, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec au printemps-été 2018, trace l'éventail des enjeux que ces questions posent et en montre toute l'actualité. Bernard Lamarche, conservateur de l'art actuel au Musée, signe le texte qui réfléchit sur la dématérialisation de l'art et la perte de métier que l'on attribue souvent à tort aux artistes depuis Marcel Duchamp, comme en témoigne les œuvres fourmillantes de motifs et de matières des quelque 38 artistes québécois et canadiens, regroupés dans l'exposition collective.

L'auteur rappelle la dévalorisation historique de l'artisanat et des arts populaires face aux beaux-arts, soulignant, à la suite des historiens de la culture (Laurence D. Levine, T. J. Jackson Lears ou Michael Kammen), que « la distinction entre "élite" et "populaire" est une construction sociale active ».

En ce sens, les artistes qui puisent dans les techniques artisanales font des œuvres plus critiques qu'il n'y paraît au premier abord. Les pièces réunies dans l'exposition témoignent des techniques que revisitent notamment le tissage, le tricot et la céramique. On pense à Carl Bouchard et à Paryse Martin. Si les artistes qui utilisent ces techniques le font avec une certaine désinvolture, il y a, en effet, dans cette reconnaissance et cette appropriation des techniques artisanales, une façon de critiquer les conceptions dominantes de l'art, comme le fait par exemple le travail de Jean-Marc Mathieu-Lajoie avec ses casse-tête puisés à même la culture populaire, jouant sur les limites entre « art » et « non-art ».

Sur le travail manuel et la dimension morale qui y est attachée, Bernard Lamarche se réfère au psychanalyste britannique Darian Leader (*Les mains : ce que nous faisons d'elles et pourquoi*, Albin Michel). Il le cite : « Dans le train, le bus, au café ou chez eux, voici ce que les gens font aujourd'hui : ils papotent, tapotent, cliquent et naviguent, font glisser leur index et défilent le menu. » Garder ses mains occupées, pour Leader, c'est un atavisme du XVIII<sup>e</sup> siècle : « [T]enir les mains occupées revient à éloigner



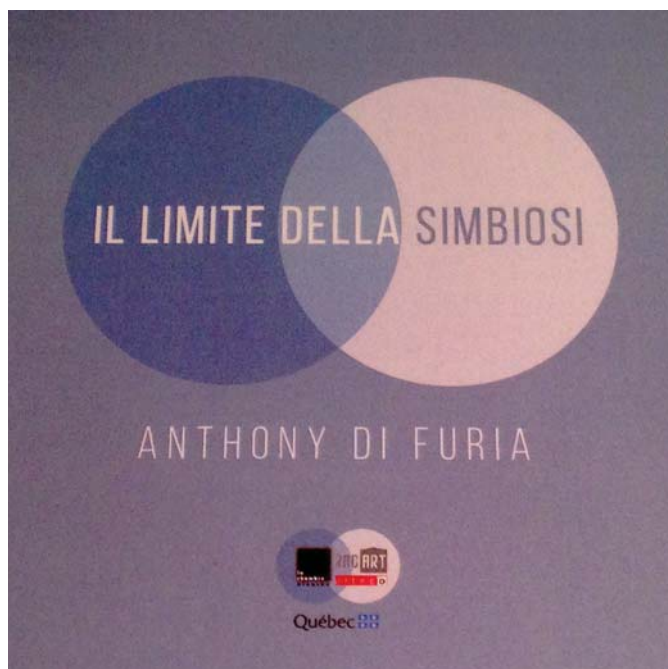
le danger, les péchés – notamment la luxure, la paresse et l'oisiveté. » Si aujourd'hui cela n'a plus la même portée morale, de manière générale ou encore psychanalytique, comme le souligne Bernard Lamarche, garder ses mains occupées au travail, « c'est donc s'empêcher de remettre les mains à la bouche, se retenir de régresser à un stade inférieur ». Cet intérêt pour le travail manuel serait donc plus inconscient qu'il n'y paraît...

Parmi les réflexions les plus intéressantes du catalogue, soulignons également la référence aux propos du philosophe américain Matthew B. Crawford, publiés dans son essai sur le sens et la valeur du travail manuel *L'éloge du carburateur*. Ce philosophe de l'économie, devenu mécanicien de moto, apporte une dimension encore plus politique au sujet. Il tente de revaloriser le travail manuel, « plus intéressant intellectuellement », et critique le fait que les travailleurs ne comprennent plus ce qu'ils font : « Crawford cherche à remettre sur les rails le sens perdu du travail (bien fait) face à une approche techniciste qui a voulu, au XX<sup>e</sup> siècle, arracher la pensée au faire. »

C'est ce qui est à l'œuvre dans *Fait main / Hand Made* : les dimensions historique et critique de ces approches d'artistes chez qui les techniques artisanales, la répétition, la création d'objets, le travail fait main, sont au cœur du processus.

Nathalie Côté

Musée national des beaux-arts  
du Québec  
179, Grande Allée Ouest  
Québec (Québec)  
Canada G1R 2H1  
www.mnbaq.org



### Il limite della simbiosi

Anthony di Furia

En 2014, le compositeur italien Anthony di Furia a été accueilli en résidence à La chambre blanche, centre d'artistes voué à l'expérimentation des pratiques en arts visuels et en arts numériques à Québec, pour travailler sur son projet audio interactif *Au-delà de l'atome humain*, dans le cadre d'un programme d'échange avec Rad'Art (San Romano), centre dédié à la recherche en arts contemporains et performatifs. Il s'agissait pour Anthony di Furia de transformer le signal de la voix humaine en l'insérant dans un système atomique tout en travaillant les ondes mentales pour finalement pouvoir déplacer le son en fonction du mouvement devant l'ordinateur. Ce disque ne semble pas faire directement référence à cet intéressant travail, mais la volonté est semblable : réunir des éléments – captés dans les deux villes – apparemment dissemblables dans le but de mettre en évidence ce qu'ils ont en commun.

Pour Anthony di Furia, il s'agit de « partager un paysage sonore » – entre Québec et San Romano – et « d'être à l'écoute à la fois de la diversité et des similitudes afin de se reconnaître l'un dans l'autre ». En effet, les neuf pièces qui composent ce disque contemplatif sont regroupées en trois diptyques, ou un triptyque, où les ambiances se mélangent subtilement dans leurs particularités locales comme dans leur universalité, tantôt naturalistes (le son de l'eau dans « Timbres de l'eau » et « Introspection aquatique »), tantôt plus urbaines ou hybrides (les moteurs d'avion

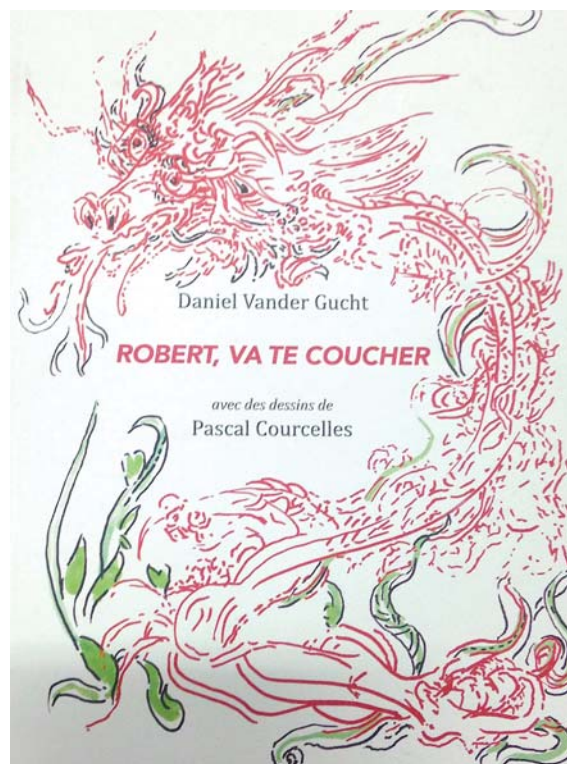
mixés aux sifflements d'oiseaux dans « Malléabilité sonore-Rencontre »).

Progressivement – l'ensemble apparaît comme une éloge à la lenteur, nous permettant, après quelques écoutes approfondies, de décélérer les détails afin de mieux entrer dans l'organicité de ces matières soniques –, des traitements électroniques, et quelques rares fragments de paroles locales, se superposent aux « enregistrements de terrain » – le *field recording* issu de l'écologie sonore est devenu, depuis quelques années, un genre en soi diversifié, avec des esthétiques plus ou moins pures ou hybrides, dans le champ des arts sonores –, et la dernière plage est – très justement – sous-titrée « Symbiose ».

On imagine ces *soundscapes* dépasser les limites non pas de cette symbiose toujours reculée, comme le souligne le titre de cet album, mais de la stéréophonie, pour qu'on puisse encore mieux voyager dans un espace transaudioculturel où les éléments se fusionnent pour re-venir à l'équilibre essentiel.

Philippe Franck

CD  
La chambre blanche  
/ Rad'Art-Associazione Artéco  
[www.chambreblanche.qc.ca](http://www.chambreblanche.qc.ca)  
[www.rad-art.org](http://www.rad-art.org)



### Robert, va te coucher

Daniel Vander Gucht  
Dessins de Pascal Courcelles

On connaissait Daniel Vander Gucht, éditeur (La Lettre volée, Bruxelles), estimé sociologue de la culture, essayiste engagé. On le découvre ici poète et parolier de chansons qui restent à composer. À l'origine de ce projet hors cadre : la tentative de l'auteur de combattre des insomnies vacancières en imaginant des rimes avec, pour principal compagnon, le dictionnaire *Robert* installé sur son ordinateur.

Le quatrain d'octosyllabes qui ouvre ce petit recueil joyeusement malicieux nous le confirme : « Le faune emballe le funambule qui dévale tel un somnambule minotaure du soleil le labyrinthe du sommeil ». La manière stylistique nous transporte étrangement dans un autre temps, où l'on croise les fantômes souriants et délirants de Vian, de Queneau ou encore de Gainsbourg et son avatar Gainsbarre, qui titillent l'amante MD (« Durastaquouère pour rasta queer, ne me revient d'*India Song* que ces effluves durs à jouir, reflux retenus du fleuve qui cogne », extrait de « Durasse ce que dure la Marguerite ») pour mieux revenir rocker notre *contemporain* (« Putain Poutine c'est vachement bien », ou Arno cognant Vladimir, « Fusillé pour les samples », ou Robert alias Daniel se laissant séduire par les « *playlists addicts* d'hymnes ados » et autres « *mashups* synchros *flashmobs* de phasmes », avant d'appeler à l'aide pour se tirer de ce « Guetta plan »).

Ce grand écart – maîtrisé – entre des rimes façon « Tchao pantin, mon petit quinquin » et des *songs* inspirées par « une muse amusée » qui balancent leurs références pour leur rendre un jovial mais modeste hommage (« Lauriers d'Orphée mon probe hobby mes vers de mirliton n'épatent ni Léo Nino ni Ferrat, je ne suis pas à Lapointe Bobby ») nous invite, derrière une apparence nonchalante, à un jeu de cache-cache dans lequel un « Robert peut en cacher un autre ».

Les 26 illustrations du plasticien complice Pascal Courcelles, où, là aussi, de grands maîtres défunts comme Picasso, Miro et Cocteau sont convoqués pour constituer un univers aux couleurs vives, dialoguent parfaitement avec ces mots, mettant ainsi en images dansantes une « musique qui n'en a pas l'air », qui se lit comme on réécoute une bonne vieille compile pop énergisante qui zapperait toute seule entre les plages.

Philippe Franck

Éditions La Lettre volée,  
collection Poiesis, NaDa  
ISBN 978-2-87317-454-5  
[www.lettrevolee.com](http://www.lettrevolee.com)

## NUMÉRO 133 /// APPEL AUX TEXTES HASARDS, ACCIDENTS : L'HEUREUX IMPRÉVU

Tout acte, envisagé non pas du point de vue de l'agent, mais dans la perspective du processus dans le cadre duquel il se produit et dont il interrompt l'automatisme, est un « miracle » – c'est-à-dire quelque chose à quoi on ne pouvait pas s'attendre. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la liberté ?*

Les hasards de l'existence provoquent aussi bien infortunes que fortunes. Avec l'implication d'heureux imprévus, que nous plaçons en tête dans cet appel à contribution, est mise en relief une dimension qui est au cœur de la définition du terme *sérendipité*, soit la possibilité de faire une découverte importante, notamment scientifique, par hasard, par erreur ou par accident. Cette découverte correspond à quelque chose d'essentiellement bénéfique ou utile, comme celle de l'aspirine, de la pénicilline, du téflon ou du velcro. Pour paraphraser le mathématicien Henri Poincaré réfléchissant au rôle de son inconscient dans ses raisonnements, il s'agit d'effectuer une découverte sur notre manière de découvrir ou encore de trouver quelque chose d'important que nous ne cherchions pas, telle l'Amérique pour Christophe Colomb. Plus précisément, il est possible de distinguer trois routes qui conduisent à l'innovation ou à la découverte. La première est celle de la sérendipité authentique, où est trouvé de manière imprévue ce que nous ne cherchons pas. Si cette trouvaille est reconnue par celui ou celle qui l'a découverte, la sérendipité est dite positive. C'est le cas de la pierre de Rosette par un officier du génie (le colonel d'Hautpoul) qui, coordonnant des travaux de fortification près du Nil, a ordonné que cette pierre « d'un très beau granit noir » soit aussitôt transportée au Caire pour analyse. Il a ainsi directement contribué au décryptage des hiéroglyphes et à la fondation de l'égyptologie. La sérendipité authentique est dite au contraire négative lorsque la découverte est réalisée, mais que celle-ci n'est pas interprétée ou expliquée adéquatement, comme celle de Colomb avec l'Amérique : ce dernier est resté persuadé jusqu'à sa mort qu'il était arrivé aux Indes orientales.

Deuxièmement, la pseudo-sérendipité désigne, dans les découvertes accidentelles, différentes manières d'arriver à un but recherché, en contraste avec l'authentique sérendipité qui décrit la découverte accidentelle de choses non cherchées. La pseudo-sérendipité est exemplifiée par la découverte de la pénicilline par Alexandre Fleming, lequel, cherchant effectivement ce que nous appelons aujourd'hui un antibiotique, l'a trouvé par des routes imprévues. La pénicilline est née en effet d'une observation accidentelle : « Mon seul mérite est que je ne négligeai pas l'observation et que j'abordai le sujet comme un bactériologue. » (A. Fleming, cité dans Pek van Andel et Danièle Bourcier, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit*, Hermann, 2013 [2008], p. 120.) Fleming aurait pu être indifférent à cette observation, tout comme l'ingénieur de Bonaparte envers la pierre de Rosette, auquel cas la découverte n'aurait tout simplement pas eu lieu. La différence importante entre Fleming et le citoyen d'Hautpoul est que ce dernier ne cherchait en rien à découvrir la compréhension des hiéroglyphes : il était ingénieur, pas égyptologue, tandis que Fleming, lui, était bactériologue.

Enfin, une découverte peut être faite sans que la sérendipité joue un rôle. Il s'agit alors de non-sérendipité, d'une découverte effectuée parce que nous la cherchions, trouvée par des routes préméditées. Elle correspond certainement à la route, à l'autoroute, la plus rassurante pour les esprits qui sont pétris uniquement de calculs et de logique. La création esthétique dans son ensemble offre un champ d'application et de réflexion peu fréquenté par cette notion de sérendipité. Dans le monde de la science comme dans celui de l'art, la sérendipité implique cet aspect essentiel reposant sur le fait « que celui qui cherche a dû se préparer mentalement à cette survenue inattendue, dont il est ainsi capable d'apercevoir l'intérêt en dépit du fait qu'elle se manifeste en dehors du cadre imparti par l'hypothèse de départ ». (Denis Grozdanovitch, *La puissance discrète du hasard*, Denoël, 2013, p. 74.) Cette attitude mentale, conjuguant en quelque sorte une capacité d'attention et de distraction ou de désintéressement, est particulièrement précieuse au sein des arts de la scène, de la commedia dell'arte à l'art actuel dit d'action ou de performance, qui impliquent en outre ces mêmes capacités de la part du public spectateur, devenant ainsi parfois coauteur ou coacteur de la représentation.

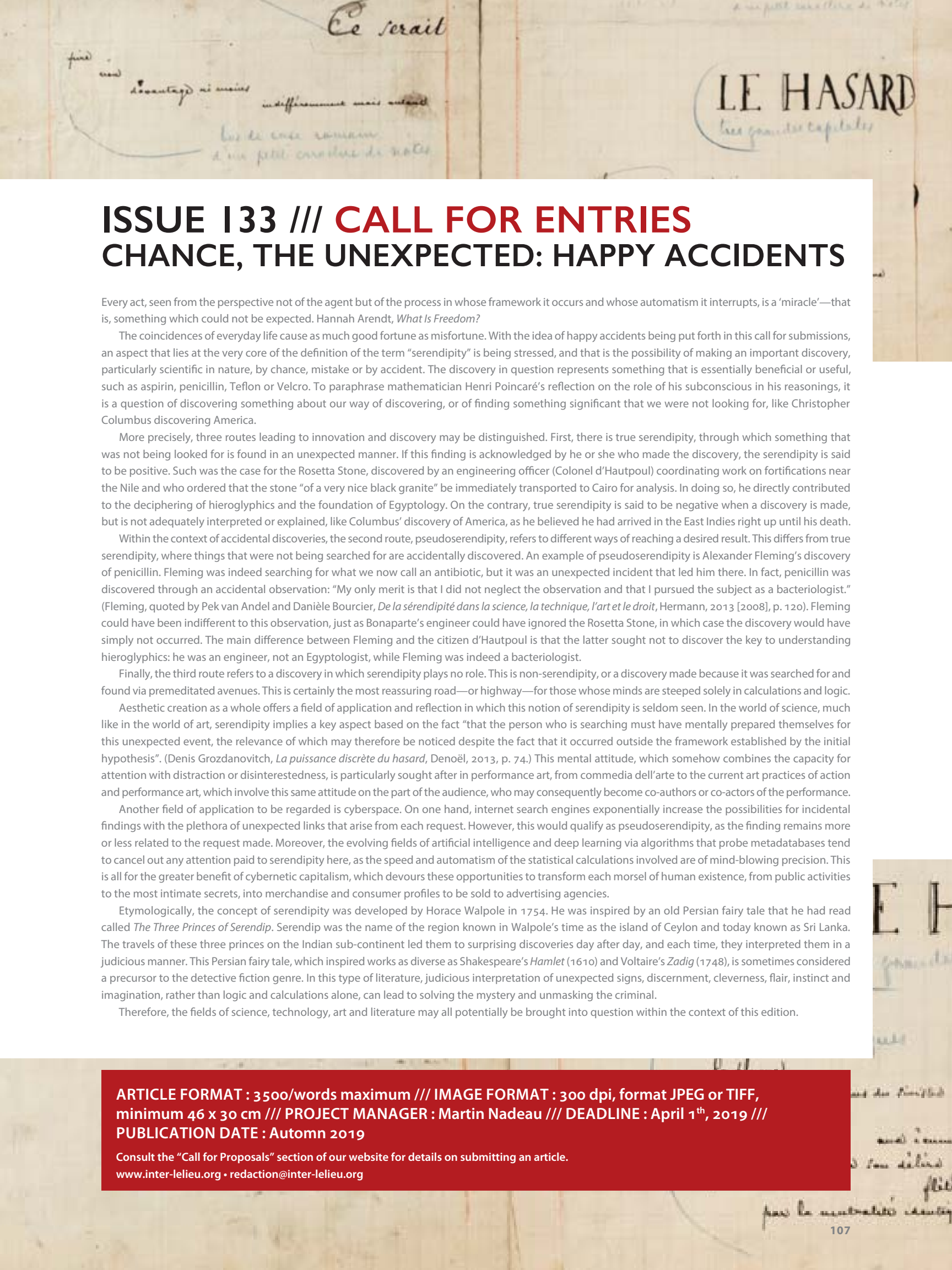
Le cyberspace constitue un autre champ d'application à considérer. D'une part, les moteurs de recherche sur la Toile multiplient exponentiellement les possibilités de découvertes fortuites par le surgissement de liens inopinés après une quelconque requête. Il est alors toutefois question de pseudo-sérendipité, car la trouvaille reste en lien plus ou moins direct avec la requête formulée. D'autre part, la sphère croissante de l'intelligence artificielle, de l'apprentissage dit profond grâce aux algorithmes arraisonnant les banques de mégadonnées, tend à faire disparaître l'attention accordée à la sérendipité, tant l'automatisme et la vitesse des calculs statistiques sont d'une précision accablante. Cette intelligence est déployée pour le plus grand bénéfice d'un capitalisme cybernétique qui se gave des possibilités ainsi offertes de transformer chaque parcelle de l'existence humaine, de l'activité publique à l'intimité la plus secrète, en marchandises et en profils de consommateurs vendus à des agences de publicité.

La notion étymologique de sérendipité a été forgée par Horace Walpole en 1754 à partir de la lecture d'un ancien conte perse intitulé *Trois princes de Sérendip*. Sérendip est le nom d'une région correspondant à son époque à l'île de Ceylan et aujourd'hui au Sri Lanka. Les pérégrinations de ces trois princes sur le continent indien les conduisent de jour en jour à des découvertes surprenantes qu'ils interprètent chaque fois de manière judicieuse. Ce conte perse, repris aussi diversement par Shakespeare dans *Hamlet* (1610) que Voltaire dans *Zadig* (1748), est parfois considéré comme une prémisse du roman policier. Dans ce genre littéraire, la judicieuse interprétation d'un signe surprenant, le discernement, l'astuce, le flair, l'instinct et l'imagination, et pas seulement le calcul ou la logique, peuvent nous permettre de résoudre l'énigme et de démasquer le ou les criminels.

Ainsi, aussi bien les champs de la science et de la technique que de ceux de l'art et de la littérature sont susceptibles d'être interrogés par la thématique de ce dossier.

**FORMAT DES TEXTES : 3500 mots au maximum /// FORMAT DES IMAGES : 300 dpi, format JPEG ou TIFF, minimum 46 x 30 cm /// Responsable de dossier : Martin Nadeau /// Date limite : 1<sup>er</sup> avril, 2019 /// DATE DE PARUTION : automne 2019**

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.  
[www.inter-lielieu.org](http://www.inter-lielieu.org) • [redaction@inter-lielieu.org](mailto:redaction@inter-lielieu.org)



# ISSUE 133 /// CALL FOR ENTRIES

## CHANCE, THE UNEXPECTED: HAPPY ACCIDENTS

Every act, seen from the perspective not of the agent but of the process in whose framework it occurs and whose automatism it interrupts, is a 'miracle'—that is, something which could not be expected. Hannah Arendt, *What Is Freedom?*

The coincidences of everyday life cause as much good fortune as misfortune. With the idea of happy accidents being put forth in this call for submissions, an aspect that lies at the very core of the definition of the term "serendipity" is being stressed, and that is the possibility of making an important discovery, particularly scientific in nature, by chance, mistake or by accident. The discovery in question represents something that is essentially beneficial or useful, such as aspirin, penicillin, Teflon or Velcro. To paraphrase mathematician Henri Poincaré's reflection on the role of his subconscious in his reasonings, it is a question of discovering something about our way of discovering, or of finding something significant that we were not looking for, like Christopher Columbus discovering America.

More precisely, three routes leading to innovation and discovery may be distinguished. First, there is true serendipity, through which something that was not being looked for is found in an unexpected manner. If this finding is acknowledged by he or she who made the discovery, the serendipity is said to be positive. Such was the case for the Rosetta Stone, discovered by an engineering officer (Colonel d'Hautpoul) coordinating work on fortifications near the Nile and who ordered that the stone "of a very nice black granite" be immediately transported to Cairo for analysis. In doing so, he directly contributed to the deciphering of hieroglyphics and the foundation of Egyptology. On the contrary, true serendipity is said to be negative when a discovery is made, but is not adequately interpreted or explained, like Columbus' discovery of America, as he believed he had arrived in the East Indies right up until his death.

Within the context of accidental discoveries, the second route, pseudoserendipity, refers to different ways of reaching a desired result. This differs from true serendipity, where things that were not being searched for are accidentally discovered. An example of pseudoserendipity is Alexander Fleming's discovery of penicillin. Fleming was indeed searching for what we now call an antibiotic, but it was an unexpected incident that led him there. In fact, penicillin was discovered through an accidental observation: "My only merit is that I did not neglect the observation and that I pursued the subject as a bacteriologist." (Fleming, quoted by Pek van Andel and Danièle Bourcier, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit*, Hermann, 2013 [2008], p. 120). Fleming could have been indifferent to this observation, just as Bonaparte's engineer could have ignored the Rosetta Stone, in which case the discovery would have simply not occurred. The main difference between Fleming and the citizen d'Hautpoul is that the latter sought not to discover the key to understanding hieroglyphics: he was an engineer, not an Egyptologist, while Fleming was indeed a bacteriologist.

Finally, the third route refers to a discovery in which serendipity plays no role. This is non-serendipity, or a discovery made because it was searched for and found via premeditated avenues. This is certainly the most reassuring road—or highway—for those whose minds are steeped solely in calculations and logic.

Aesthetic creation as a whole offers a field of application and reflection in which this notion of serendipity is seldom seen. In the world of science, much like in the world of art, serendipity implies a key aspect based on the fact "that the person who is searching must have mentally prepared themselves for this unexpected event, the relevance of which may therefore be noticed despite the fact that it occurred outside the framework established by the initial hypothesis". (Denis Grozdanovitch, *La puissance discrète du hasard*, Denoël, 2013, p. 74.) This mental attitude, which somehow combines the capacity for attention with distraction or disinterestedness, is particularly sought after in performance art, from commedia dell'arte to the current art practices of action and performance art, which involve this same attitude on the part of the audience, who may consequently become co-authors or co-actors of the performance.

Another field of application to be regarded is cyberspace. On one hand, internet search engines exponentially increase the possibilities for incidental findings with the plethora of unexpected links that arise from each request. However, this would qualify as pseudoserendipity, as the finding remains more or less related to the request made. Moreover, the evolving fields of artificial intelligence and deep learning via algorithms that probe metadatabases tend to cancel out any attention paid to serendipity here, as the speed and automatism of the statistical calculations involved are of mind-blowing precision. This is all for the greater benefit of cybernetic capitalism, which devours these opportunities to transform each morsel of human existence, from public activities to the most intimate secrets, into merchandise and consumer profiles to be sold to advertising agencies.

Etymologically, the concept of serendipity was developed by Horace Walpole in 1754. He was inspired by an old Persian fairy tale that he had read called *The Three Princes of Serendip*. Serendip was the name of the region known in Walpole's time as the island of Ceylon and today known as Sri Lanka. The travels of these three princes on the Indian sub-continent led them to surprising discoveries day after day, and each time, they interpreted them in a judicious manner. This Persian fairy tale, which inspired works as diverse as Shakespeare's *Hamlet* (1610) and Voltaire's *Zadig* (1748), is sometimes considered a precursor to the detective fiction genre. In this type of literature, judicious interpretation of unexpected signs, discernment, cleverness, flair, instinct and imagination, rather than logic and calculations alone, can lead to solving the mystery and unmasking the criminal.

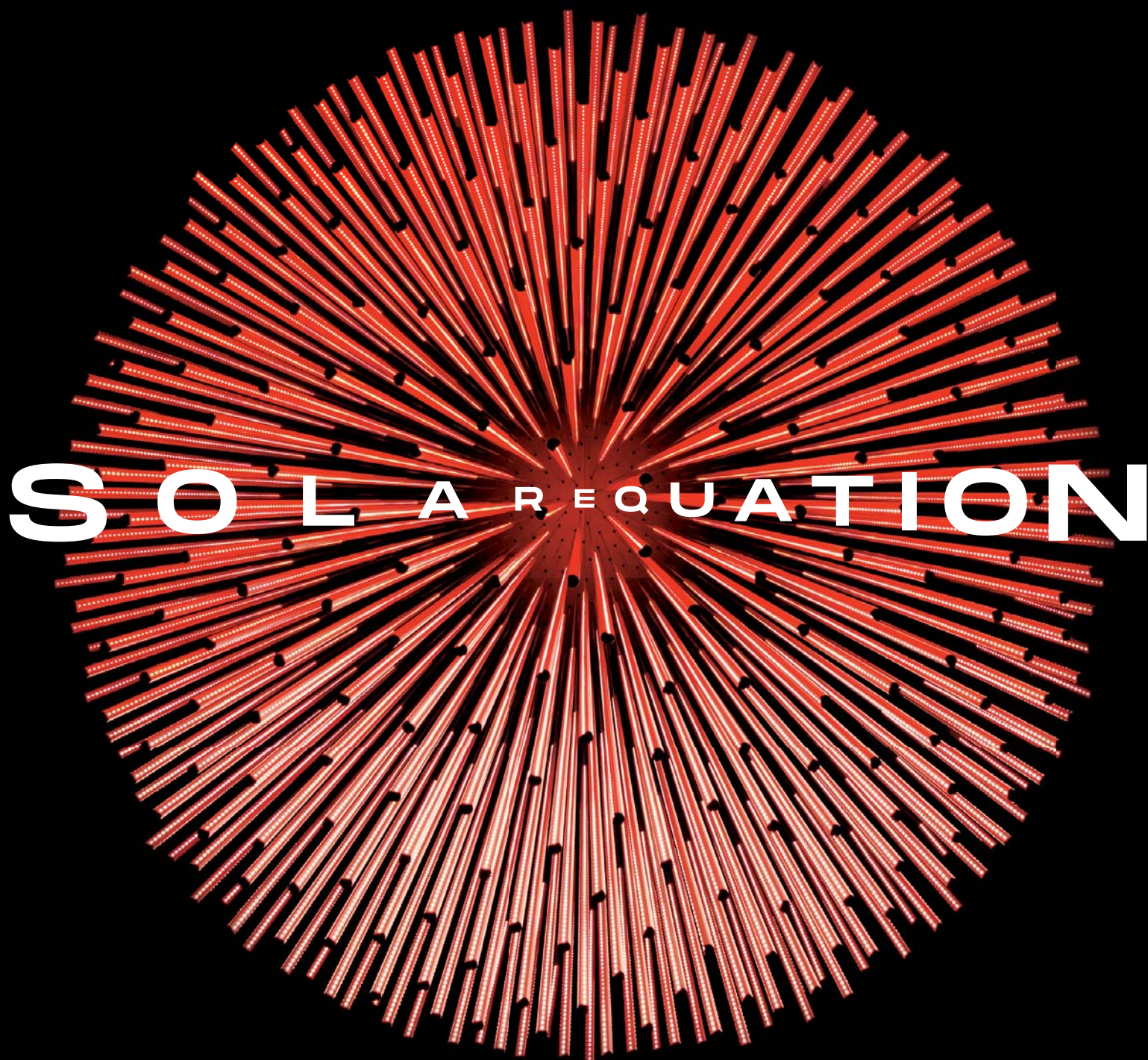
Therefore, the fields of science, technology, art and literature may all potentially be brought into question within the context of this edition.

**ARTICLE FORMAT : 3500/words maximum /// IMAGE FORMAT : 300 dpi, format JPEG or TIFF, minimum 46 x 30 cm /// PROJECT MANAGER : Martin Nadeau /// DEADLINE : April 1<sup>th</sup>, 2019 /// PUBLICATION DATE : Autumn 2019**

Consult the "Call for Proposals" section of our website for details on submitting an article.  
[www.inter-lelieu.org](http://www.inter-lelieu.org) • [redaction@inter-lelieu.org](mailto:redaction@inter-lelieu.org)

**RAFAEL  
LOZANO-HEMMER**  
**JUSQU'AU**  
**24 FÉVRIER 2019**

**EXPOSITION GRATUITE**



**M  
N  
B  
A  
Q**

Musée national  
des beaux-arts  
du Québec

Québec 

RAFAEL LOZANO-HEMMER,  
SOLAR EQUATION CHANDELIER, 2018.  
© RAFAEL LOZANO-HEMMER / SOCAN (2018)  
PHOTO : MNBAQ, IDRA LABRIE

**Nouveau  
chapitre**  
Centre des arts



Conseil des arts  
du Canada Canada Council  
for the Arts

**Hilton**  
Québec

**MNBAQ.ORG**

MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS MOIS  
MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI MULTI



Conseil  
des arts  
et des lettres  
du Québec



Conseil des arts Canada Council  
for the Arts



Canadian  
Heritage Patrimoine  
canadien



21.01 - 24.01.2019 Ⓐ

## Formations en ateliers

[ Payant | Sur inscription à [oeildepoisson.com](http://oeildepoisson.com) ]

23.01 - 25.01.2019 Ⓒ

## Cogitez — *déf.* Réfléchir de façon laborieuse

L'Université populaire de l'Œil de Poisson

GEORGES AZZARIA - KAMA LA MACKEREL - ANDRÉANNE LESAGE  
YANN POCREAU - PATRICK TURMEL - WEBSTER

[ Entrée gratuite ]

16.02 - 21.04.2019

## Lutz & Guggisberg Ⓒ

Manif d'art 9 - La biennale de Québec

## Mathieu Fecteau Pascale LeBlanc Lavigne Fred Lebrasseur Ⓐ

Mois Multi

3.05 - 9.06.2019

## Myriam Jacob-Allard Ⓒ

## Hanna Ijäs Ⓐ

En résidence de 02.2019 à 06.2019



Bureau satellite  
**Vaste et Vague**



**Jonathan DESJARLAIS  
Jeannot RIOUX**

Hiver **2019**  
**PERCÉ**



[vasteetvague.ca/satellite](http://vasteetvague.ca/satellite)

28 février —  
6 avril 2019  
Photo – Vidéo  
skol.ca



**inter**  
ART ACTUEL

ACCÈS À TOUTES LES REVUES INTER, ART ACTUEL  
EN FORMAT NUMÉRIQUE ET PAPIER.

**INTER-LELIEU.ORG**

# LE LIEU

centre en art actuel

Programmation hiver-printemps 2019



Photo : Chun Hua Catherine Dong

Collectif AM  
*Personne n'a sa place ici plus que toi.*  
11 janvier au 3 février  
Vernissage le 11 janvier dès 19 h

Nadia Myre  
dans le cadre de Manif d'art 9  
16 février au 7 avril  
Vernissage déambulatoire  
le 16 février dès 13 h

Pierre Pinoncelli  
*Total Return!*  
26 avril au 19 mai  
Vernissage le 26 avril dès 19 h  
Colloque les 27 et 28 avril de 13 h à 17 h

Chun Hua Catherine Dong  
*They*  
31 mai au 23 juin 2019  
Vernissage le 31 mai dès 19 h

DEPUIS  
1978

# 40 ans sodep

## revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE ESPACE ESSE INTER LE SABORD VIE DES ARTS ZONE OCCUPÉE CINÉMA 24 IMAGES  
CINÉ-BULLES CINÉMAS SÉQUENCES CRÉATION LITTÉRAIRE CONTRE-JOUR ENTREVOUS ESTUAIRE EXIT LES ÉCRITS  
MÖBIUS XYZ LA REVUE DE LA NOUVELLE CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! L'ACTION NATIONALE LIBERTÉ  
L'INCONVÉNIENT NOUVEAU PROJET NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES RELATIONS  
TICARTTOC HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS CONTINUITÉ HISTOIRE QUÉBEC MAGAZINE GASPÉSIE  
LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE LETTRES QUÉBÉCOISES LURELU NUIT BLANCHE SPIRALE THÉÂTRE ET MUSIQUE  
CIRCUIT JEU REVUE DE THÉÂTRE LES CAHIERS DE LA SQRM THÉORIES ET ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART  
CANADIEN ÉTUDES LITTÉRAIRES INTERMÉDIALITÉS TANGENCE VOIX ET IMAGES

dans  
quelques  
années  
LES MURS

La culture  
en revues

SI PETITS

MANIF D'ART 9  
— LA BIENNALE  
DE QUÉBEC

ENTRE

16 FÉVRIER  
— 21 AVRIL 2019

LES

JONATHAN WATKINS  
— COMMISSAIRE  
INTERNATIONAL

ÉTOILES

SI GRANDS

CONTRE

MANIF D'ART 9  
— LA BIENNALE  
DE QUÉBEC

LE

16 FÉVRIER  
— 21 AVRIL 2019

CIEL

JONATHAN WATKINS  
— COMMISSAIRE  
INTERNATIONAL

MANIF  
D'ART  
LA BIENNALE  
DE QUÉBEC

— RÉALISÉE EN  
COLLABORATION  
AVEC

M B  
— A  
N Q Musée national  
des beaux-arts  
du Québec  
Québec

MANIFDART  
.ORG



Québec



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



Canada

Ig2



ICI Québec

simons

STORY OF THE STREET: BY LEONARD COHEN. COPYRIGHT © 1993, LEONARD COHEN, USED BY PERMISSION OF THE WYLIE AGENCY (UK) LIMITED



Paul Ardenne  
Olivier Bergeron-Martel  
Sophie Castonguay  
Nathalie Côté  
Silvio De Gracia  
Raphaëlle de Groot  
Tom Demers  
Guillaume Dufour Morin  
Rachel Echenberg  
Corinne Feiss-Jehel  
Noémie Fortin  
Julie Fournier-Lévesque  
Philippe Franck  
Chantal Gaudreault  
Pierre-Jérôme Jehel  
Dominic Lamontagne  
Nancy Lamontagne  
Alain Laroche  
Luc Lévesque  
Maryse Morin  
Martin Nadeau  
Sylvain Picard  
Jean-Michel Quirion  
Laetitia Rasclé Beaumel  
Julia Roberge Van Der Donckt  
Julien Saint-Georges Tremblay  
Marc Séguin  
Alain Snyers  
Armand Vaillancourt  
Nelo Vilar  
Wapikoni mobile

11,95 \$



ISBN 978-2-924298-42-8 imprimé  
ISBN 978-2-924298-43-5 PDF