possibles
VOLUME 12 ● NUMÉRO 4 ● AUTOMNE 1988

# Artiste *ou* manager ?



# ARTISTE OU MANAGER ?

possibles
VOLUME 12 ● NUMÉRO 4 ● AUTOMNE 1988

# possibles

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

Comité de rédaction :
Rose Marie Arbour, Francine Couture, Marcel Fournier, Gabriel Gagnon, Lise Gauvin, Raymonde Savard, André Thibault.

Secrétariat et administration : Suzanne Martin

Collaborateurs(trices) :
Éric Alsène, Marie Bouchard, Francine Déry, Roland Giguère, Jacques T. Godbout, Suzanne Jacob, Gaston Miron, Marcel Rioux.

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

Les articles parus dans la revue POSSIBLES sont répertoriés dans *Point de repère*.

Les textes présentés à la revue ne sont pas retournés.

*Possibles* est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

Sur la page couverture :
Photo de Kèro, 1988.

Conception graphique
et maquette de la couverture :
Nicole Morisset

Montage et supervision typographique :
Claude Poirier et Serge Wilson

Composition : Composition Solidaire inc.

Impression : Imprimerie L'Éclaireur, Beauceville

Distribution : Diffusion Dimedia

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec
D775 027

Dépôt légal Bibliothèque nationale du Canada
ISSN : 0703-7139

© 1988 Revue *Possibles*, Montréal

# SOMMAIRE

## ESSAIS ET ANALYSES


**Éditorial** 7

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**
HÉLÈNE PEDNEAULT 11

**Trente ans de mime**
CLAUDE SAINT-DENIS 23

**L'art et le commerce ou la belle et la bête et vice versa**
ROBERT M. LEPAGE 31

**L'affaire culturelle ment**
PAUL CHAMBERLAND 41

**Danser maintenant... et après**
MICHÈLE FEBVRE 55

**Autoportrait d'une fille perdue**
CAROLE DAVID 65

**Réflexions sur la vie d'artiste**
ROBERT SAUCIER
LISE LANDRY
RAYMOND LAVOIE ____ **69**

**Conférence-fiction**
SUZANNE JACOB ____ **85**

**Intimités**
KÈRO ____ **95**

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de « premier arrivé, dernier servi »**
PHILIPPE MÉNARD ____ **105**

**D'encre et de lumière**
DANIEL GAGNON ____ **123**

**Gilles Corbeil et l'amour de l'art**
MARCEL FOURNIER ____ **127**

**L'objet, quel objet ?**
FRANCINE DÉRY ____ **137**

**CHRONIQUES**

**SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION :**

**Quand les « bits », les « tiques », les puces nous attaquent...**
MARYSE LÉVESQUE ____ **143**

LE JOURNAL
DE MARCEL RIOUX 155

COURTEPOINTES
ET POINTES SÈCHES 163

# Projections délibérantes

*Refus global* fête maintenant ses quarante ans. Joyeuse récupération de ceux qui, en 1948, avaient été mis au ban d'une société. Mémoire vivante. Modèle et référence obligée. Point de ralliement des revues et des groupes qui, depuis les années 60, se réclament des illustres prédécesseurs. Le hasard objectif — plutôt qu'une saine gestion des anniversaires, avouons-le — a voulu que *Possibles*, cette même année, donne la parole aux artistes dans un monde que l'on voudrait plus proche de « l'efficacité méthodique » que des « nécessités » et de la « magie », pour reprendre les expressions du manifeste. On, c'est-à-dire ceux-là même à qui appartient le discours sur l'art. Ceux qui gèrent, organisent, subventionnent, codifient et récompensent les affaires ou industries culturelles. Ceux qui parlent d'excellence, de rentabilité, d'entrepreneurship et de productivité. L'artiste est-il vraiment devenu une PME dont le succès — lire le statut économique — est directement proportionnel à son mode de gérance ou de gestion ? Ce nouveau pacte qui lie la société et les créateurs signifie-t-il que celle-ci serait enfin prête à accepter ceux-là ? Et à quel prix ? La nécessité de s'insérer dans un système de production va-t-elle à l'encontre de la liberté créatrice ?

Toutes questions que nous nous posions à l'origine de ce numéro entièrement réservé aux artistes : dans l'univers technocratique des organismes s'occupant de culture, il semble que le créateur lui-même soit de moins en moins considéré comme une donnée importante. C'est ce que déplorent, unanimement, ceux qui ont pris la parole dans ce numéro, constatant que la « matière première » sur laquelle repose l'industrie culturelle est tenue comme quantité négligeable au profit d'intermédiaires qui se multiplient. À moins qu'elle ne prenne l'aspect d'un grossissement médiatique, même leur révolte ne sera pas entendue. Nous avons donc souhaité ces « autoportraits » aussi libres que possible.

Comment le créateur réagit-il aux diverses contraintes que lui impose le discours dominant sur l'art ? Un discours essentiellement axé sur la gestion, la rentabilité, la visibilité, la consommation immédiate et, par-dessus tout, le succès. Un discours calqué sur le langage des milieux d'affaires. Sans nier la pertinence d'une rationalisation et d'une systématisation de l'axe production-diffusion, les créateurs s'inquiètent de la prépondérance accordée à certains éléments ou aspects. De la même façon qu'on assiste à une réduction de la fonction « auteur », on se dirige insensiblement vers l'annulation de la notion « d'œuvre » : à la limite, la création se ramène à une suite d'indices biographiques que le *star-system* actuel aura vite fait de récupérer au profit de la personne même du créateur, s'il accepte de se transformer en acteur. Quand ce même *star-system* ne l'ignore pas complètement et ne le broie dans l'engrenage impitoyable que sont devenus les arts de spectacle. (On notera qu'il est peu question de cinéma dans ce numéro : le sujet mériterait à lui seul un long développement.) Machines à grand déploiement dont profitent et vivent surtout les parasites. Certes la culture est rentable, mais elle l'est davantage pour

les gestionnaires que pour les artistes qui, toujours, cherchent à joindre les deux bouts[1]. Sauf s'ils ont un métier parallèle, l'enseignement par exemple, qui est perçu ici tantôt comme une entrave, tantôt comme un gage de liberté.

Il ressort de cette suite de textes que la seule *gestion* intimement et intrinsèquement liée à la création comme telle est celle de son temps et de sa solitude : les témoignages là-dessus sont éloquents. Et tout le reste est affaire de comptabilité et de marketing. Affaire nécesaire — il est faux de croire que l'on crée pour soi seul — mais également menacée d'inflation galopante. Dont l'effet à long terme peut être celui d'un nivellement — quelle différence y a-t-il entre Ramsès II, Vinci et Madonna, se demande Chamberland — et d'une neutralisation du *risque* inhérent à toute intuition créatrice. Comment programmer l'imprévisible, l'inédit, le provocant ? Cela, aujourd'hui comme hier, n'a pas changé.

Si la société semble davantage faire place à la culture dans une civilisation dite des loisirs, n'est-elle pas en train d'établir en même temps une dangereuse équivalence entre les deux termes ? Le concept de culture comme loisir qui en découle fait dévier le sens et détruit l'impact de cette part de l'activité humaine qui dérange, critique, rectifie et propose d'autres possibles, d'autres lieux du savoir. « Au fond de l'inconnu, pour trouver du nouveau », disait déjà Baudelaire. L'art ne copie pas, il invente. Il s'élabore le plus souvent en dehors

1/ La culture sert aussi à alimenter plusieurs métiers. Dans le cas d'une revue comme Possibles, par exemple, la majeure partie du budjet d'opération va à la composition, au montage et à l'impression. Tout le travail du comité de rédaction est bénévole. Chaque année, un montant dérisoire est réservé à la rémunération des collaborateurs. C'est ce qu'on appelle la capital symbolique, qui se situe généralement beaucoup plus du côté du symbole que du capital.

des consensus et des « conventions de réalité » qu'on cherche à lui imposer. S'il a besoin de soutien, il ne saurait par contre se plier à des modèles rassurants et préétablis.

Dans l'*ère du flou* qui est la nôtre, l'artiste, s'il coïncide de moins en moins avec son double romantique, vivant au jour le jour de ses angoisses et de ses inspirations, attendant de quelque mécène un apaisement à son mal d'être, paraît davantage conscient des contradictions qui sous-tendent son statut et de la fragilité de l'écoute dont il dispose. C'est ce qu'il révèle calmement, avec un brin d'amertume parfois, dans ces réflexions / projections délibérantes.

LISE GAUVIN
Pour le comité de rédaction

HÉLÈNE PEDNEAULT

# Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes

Au temps du Refus Global, l'ennemi était facile à identifier. Aujourd'hui, les médias, qui filtrent et dirigent la vie artistique, les structures bureaucratiques — organismes subventionneurs et musées — constituent un pouvoir capillaire, à la fois ennemi et ami. L'enseignement, lui, oscille souvent entre l'attitude « touristique », fondée sur les seuls modèles internationaux, et la « fanatique », animée par un repli sur l'identité nationale semblable à celui que dénonçait Borduas. Je me demande parfois s'il ne faudrait pas un second REFUS GLOBAL !

Jocelyne Alloucherie, cité par Véronique Robert, in *L'Actualité*, mai 1988

## Voix 1 : Affirmation globale, ou la voix du péché.

Mon père, je m'accuse d'avoir une fixation orale. Je n'arrête pas de parler. Je fais aller ma langue à toute vitesse de peur d'échapper des mots, je ne suis bien qu'avec du bruit dans ma bouche. Et tant mieux s'il y a parfois des mots qui réussissent à passer à travers le tumulte. Je déteste le silence, et pourtant, je le supplie de rester, de m'attendre encore un peu, dans un coin, là-bas. Tout mon corps est tendu vers un seul but : dire. Je mange mes mots, je les respire un par un pour leur voler leurs parfums de laine mouillée, de lavande et de

sueur mêlés. Je les bouscule, les crache, les jette hors de ma bouche. Je les répudie, les avale parfois, mais il y en a toujours. Plus je parle, plus il y en a. On dirait qu'ils se multiplient entre eux. C'est ça. Ils copulent dans ma bouche, ils font des petits sans arrêt, plus prolifiques que des rats.

Imaginez, mon père : ça copule dans ma bouche, inlassablement. Un mot en entraîne un autre, puis un autre, et un autre encore. Parfois même des idées se glissent en eux, et ils sortent engrossés, énormes, prêts à copuler encore avec n'importe qui quand ils arrivent dehors. En chaleurs, ils se jetteraient sur n'importe quelle mémoire, sur n'importe quelle bouche dans l'espoir secret d'être répétés, de devenir une rumeur sourde, en se foutant des épidémies.

Parfois, ils arrivent, par la tête des autres, jusqu'à leur cœur. Ils grouillent sur la peau des autres tant ils sont nombreux et vivaces. Je les vois. Ils s'attendent à la sortie de ma bouche pour mieux faire leurs coups en bande, pour faire davantage de mal ou de plaisir selon leur humeur.

C'est terrible mon père, je n'arrive pas à les arrêter. Ce sont des flèches d'arbalète, des saumons qui montent le courant à l'envers pour frayer, des spermatozoïdes prêts à s'entretuer pour venir au monde. Ils vont finir par me bouffer un jour, si je me mets à parler toute seule, je le sais. Ils ont pondu des œufs en moi en prévision de ce grand moment de triomphe pour eux. Ils ont tout prévu, y compris me rendre folle. Ils vont même jusqu'à goûter quelque chose pour m'avoir : certains goûtent les huîtres, d'autres les oranges, le rhum brun ou le poivre vert. Ils se rendent aphrodisiaques, ils excitent ma langue et mes papilles qui n'en peuvent plus. Ma salive déborde. Ils ont tous les pouvoirs, ils savent tout de moi.

Ils me font parler en dormant les salauds. Ça va jusque là. C'est la déchéance. Je ne sais pas

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**

jusqu'où je serais capable d'aller pour les satisfaire. Je me roule à leurs pieds, j'en redemande. Je les aime à la folie, ils font de moi ce qu'ils veulent. J'ai essayé de porter un bâillon, mais ils ont tenté de m'étouffer en bloquant ma trachée, en se laissant s'accumuler là, volontairement passifs, sûrs de leur emprise. Si je me coupe la langue,ils sortiront au bout de mes doigts, je le sais, je les connais. La nuit, ils se métamorphosent en rêves, parce qu'une image vaut mille mots, ils l'ont entendu dire. Ils s'en rappellent. Ils se rappellent de tout. Ils font des blitz dans ma mémoire, mercenaires assoiffés de sens. Ils ne me lâchent pas d'une semelle. Je suis à genoux devant eux, je ne peux plus m'en passer. Et je suis obligée de vous avouer qu'ils me donnent, les salauds, des frissons jamais égalés dans toute l'histoire du frisson.

C'est là que, fatiguée, défaite, possédée jusqu'aux os, je n'ai pas d'autre choix que de les écrire pour les faire taire en moi. C'est de l'abjection mon père, je ne suis jamais descendue aussi bas pour ne pas mourir.

Que dois-je faire, mon père ? Pensez-vous que je sois un cas d'exorcisme ?

## Voix 2 : La voix de Marguerite

Le pire, c'est que les mots des autres, de certains et certaines autres, me font le même effet, parfois jusqu'à me faire oublier les miens, parfois jusqu'à immuniser les miens. Les mots de Duras, Gary, Jacob, Beauvoir, Sylvestre, Handke. Hier ceux de Vian et Prévert, demain, ceux des nouvelles amours.

Les mots écrits, et les mots dits aussi. Ceux qui circulent d'un regard à un autre quand c'est le bon moment, et qui se mettent à changer les corps qui les disent et à compter pour la vie qui reste. Ceux-là aussi. Les mots qui se glissent entre deux bouffées

de cigarettes, entre deux cigarettes dans un cendrier, écrasées, encore fumantes. Les mots gitans qui disent la bonne aventure sans jamais se tromper.

Dans un hôtel à Ottawa, je me souviens d'une phrase de Marguerite dans *La musica deuxième* : « Nous aimerons moins, maintenant, les autres gens ». Je m'en souviens, parce que c'est à mon tour d'écrire cette phrase. Parce que j'en ai besoin pour comprendre un amour qui n'a pas pu être et dont je ne peux pourtant me passer. C'est comme ça.

Et venez me dire, à moi, que Duras est trop littéraire. Venez. Je vous attends.

## Voix 3 : Les voix qu'on ne devrait pas être obligés d'entendre.

J'ai lu hier les critiques du Devoir et de La Presse de *Maude* et *Les aventures de Pomme Douly* de Suzanne Jacob. Tout de suite j'ai eu mal au cœur. Marie-Claude m'a dit de ne pas m'en faire, que c'est parce qu'il y a plus qu'une phrase dans *Maude* et qu'ils ne sont pas capables d'en prendre plus. Je ris, mais ça me fait mal au cœur quand même. C'est son plus beau roman, si ça se peut.

Le même jour, je vois qu'ils présenteront en deux fois, le 15 et le 22 mai, à l'extrême fin de soirée au cas où il y aurait des enfants à l'écoute probablement, *Juliette des esprits*, de Fellini, un film qui dure à peine deux heures et quart.

Non, non, à Radio-Canada.

Ce film doit être trop chargé. Il contient trop d'images, et Giuletta Masina y est trop émouvante. C'est indécent. Qu'on regarde n'importe où, tout se confirme. Critiques et diffuseurs sont rendus du même bord. Ils sont d'accord. Les temps sont durs.

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**

Mais comment traverser ces voix syndiquées, ces voix cadres, qui s'en foutent complètement des artistes ? Comment ? Ils sapent, démobilisent, décrètent, contrôlent. Ils écrivent pour annuler l'écriture, ils diffusent pour annuler les différences, la plupart du temps. Ils gagnent leur vie, que peut-on leur reprocher ? Il y a plusieurs mots, plus ou moins délicats, pour décrire une personne qui se nourrit à même la production des autres, ou à leurs dépens. Mais on ne peut pas faire un syndicat avec ces mots-là, ni une association professionnelle, ni une corporation, ni un organisme. L'Office des professions ne les a pas dans ses listes. Dommage. Tout serait tellement plus simple.

## Voix 4 : La voix des artistes dans la foule.

S'il n'y avait pas d'artistes, il n'y aurait pas de musées, pas de galeries d'art, pas de conservateurs d'art, pas de commerçants, pas de collectionneurs, pas de guides, pas de portiers, pas de compagnies de disques, pas de directeurs ni de sous-directeurs de compagnies de disques, pas de limousines, pas d'attachés de presse, pas de salles de spectacles, pas de syndicat de techniciens, pas de costumiers, pas d'ouvreurs, pas de pièces de théâtre, pas de hits, pas de chansons, pas de sociétés de perception de droits d'auteur, pas d'éditeurs, pas de critiques, pas de journaux artistiques, pas de magazines artistiques, pas de Festival des films du monde, pas de Festival de jazz, pas de festivals du tout, pas de Galas Métro Star, pas de etc. Mais il y aurait toujours de la neige l'hiver, de la pluie et du soleil aussi, et les feuilles tomberaient quand même à l'automne.

Qui va meubler la Société des loisirs ? Je vous le demande.

Question : étant donné que les artistes génèrent tout ça, en plus des fonctionnaires appropriés,

comment se fait-il que, de moteurs, ils se retrouvent remorqués ?

Réponse spontanée : Parce que le Christ a dit « Les premiers seront les derniers ». Lumineux comme gag.

## Voix 5 : La voix du doute.

J'écoute une chanson de France Léa, et aujourd'hui, je suis d'accord avec elle. Parce que parfois, il m'arrive d'être d'accord avec des choses avec lesquelles je ne suis pas d'accord normalement. Elle devait être dans le même état que moi quand elle a écrit ça. « Les mots, ça ne vous aime pas. C'est personne, c'est rien, c'est quoi ? Ça couvre pas, ça tient pas chaud, c'est pas des baisers sur la peau. C'est pas de la terre, c'est pas des hanches. (...) Les mots, ça change pas les idées. Je veux plus mordre dans ce pain. Les mots ça me laisse sur ma faim ».

Mais je suis en train d'écrire ce papier, qui me remet dans toutes mes fureurs anciennes et actuelles, et je suis en train d'écrire un show. Et je sais tellement que les mots, ça ne veut pas parler, bien souvent, même sous la torture.

## Voix 6 : La voix du sang.

Art et gestion ? Vous voulez rire ? Comment voulez-vous gérer la possession, l'obsession, le doute, l'extase, les zones grises et interdites dans lesquelles on s'enfonce pour créer ?

Moi je suis du bord des mots. On voudrait bien que je devienne quelque chose de précis, comme une dramaturge par exemple, parce que j'ai écrit une pièce de théâtre. Mais je suis aussi du bord des lignes, des couleurs, des images, de la musique, des formes. J'écris et j'écrirai des chansons, du

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**

théâtre encore, des nouvelles, des scénarios, un roman peut-être si ma liberté me le permet un jour. Je ne suis pas pressée. J'écrirai. Je ne deviendrai rien du tout : je **serai** une femme qui écrit, qui ira là où ses amours et ses familles la mèneront.

Et comme l'Euguélionne [1] qui vient sur terre pour chercher le mâle de son espèce, moi je suis ici pour chercher les gens de ma race, et je les trouve. Je les trouverai. Il n'y a rien d'autre à faire pour continuer de créer. Mon confort sera toujours plus important. Les gens de ma race n'ont pas de couleur particulière, ils sont de tous les sexes, avec un léger débalancement du côté du féminin, et le rang social ne les intéresse pas.

Pour me protéger, je tiens à jour ma propre black-list, mais je n'éprouve pas le besoin de la publiciser, sauf en de rares occasions. Je sais aussi que j'apparais sur celle de plusieurs personnes, et parfois je ne m'en doute pas. C'est de bonne guerre. La black-list est la seule concession que j'accepte de faire pour rester à la place que je me suis choisie. Un jour je la brûlerai parce que je n'en aurai plus besoin.

## Voix 7 : Alors voici mon (petit) Refus Global, ou c'est pas beaucoup mais c'est de bon cœur.

Art et gestion ? Vous voulez rire ? Art et gestion ? Ben voyons donc. Qui crée et qui gère ? Art et digestion ? « Cré lé, cré lé pas, je crée » disait Clémence jadis. C'est encore vrai. Une farce et une réalité. Et la réalité des artistes est une fiction. Ou la fiction des artistes dépasse la réalité des autres, des gens qui gèrent. Je ne sais pas. Mais je sais que c'est plus payant aujourd'hui de gérer son stress avec son 4 % de vacances, sa japonaise à la porte,

1/ Personnage de Louky Bersianik, tiré du roman du même nom.

son condo et ses condoms. Là on peut se permettre de roter fort parce que c'est de santé bien que ce ne soit pas très poli. La santé est plus importante que la politesse.

Art et gestion ? Mais de quoi et de qui parle-t-on? Qui crée et qui gère dans cette histoire à dormir debout issue du dernier gag à la mode, pas plus élevé qu'une farce de Roméo Pérusse : j'ai nommé l'Entrepreneurship et l'Excellence. La doublure remplumée du même maudit complexe de colonisé dont on a tellement souffert « au niveau du peuple » ! Le même maudit produit dont on a changé l'emballage parce qu'on n'était plus capable de le prendre, « au niveau du peuple », sous l'ancien.

La gigue est en réalité l'art de faire du sur place en déplaçant beaucoup d'air.

Art et gestion ? Big deal. Il faut encore faire attention à la langue qu'on écrit. Parce qu'au Québec, écrire en joual ou pas peut nuire ou aider selon la gang critique sur laquelle on tombe. Parce que je n'écris pas en joual, on dit tout de suite que j'ai une langue « châtiée ». Mais je ne connais pas le joual, je l'ai appris. Ce n'est pas ma langue. La première fois que j'ai lu le texte des *Belles-Sœurs*, j'ai paniqué parce que le sens de plusieurs mots m'échappait complètement [2]. J'ai appris cette langue, mais j'écris dans la mienne. J'aime le joual quand il touche au sublime, pratiqué par Tremblay et quelques autres. Ils sont rares. Et je meurs de rire quand je pense que Tremblay a dû, lui aussi, justifier sa langue pendant des années.

Art et gestion ? Vous voulez rire ? Même si les artistes génèrent des tas d'autres métiers grâce à leur énergie créatrice, (voir Voix 4), voulez-vous me dire pourquoi les plus humbles employés, dans

**2/** Je viens de Jonquière. Non, ce n'est pas à cause du chauvinisme que je ne comprenais pas.

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**

cette fameuse « industrie » culturelle dont on se gargarise depuis quelques années, sont mieux payés que la plupart des artistes ? Même si on publie régulièrement dans les journaux la liste des artistes au-dessus de 100 000 $, allez demander à l'Union des artistes la moyenne de salaire de leurs membres. Et là, ne sont pas listés les peintres et les écrivains.

Art et gestion ? La semaine dernière, j'ai dû négocier les droits de trois chansons avec un trou-de-cul que je n'avais jamais vu de ma vie qui me demandait de lui céder la moitié de mes droits (sur ce qu'on appelle, en chanson, la part éditoriale) pour qu'*il* se paye. ILS se sont rendus compte qu'il y avait peut-être de l'argent à faire avec la chanson un jour, et subitement, la quantité d'intermédiaires s'est multipliée entre l'auteur et le public. Quand je lui ai dit que j'acceptais de négocier pour l'Europe mais pas pour le Québec, il m'a dit candidement : « C'est pas grave, on va effacer la voix et on va mettre un autre texte à la place ». ! ! (Les chansons étaient déjà enregistrées). Alors art et gestion ? Pour gérer quoi ? Vous voyez bien que je n'existe pas.

Je ne sais pas encore ce qui va arriver de ces trois textes. Mais ce que je sais, c'est que je ne veux pas faire partie de ce système-là, calqué sur celui de la Mafia : intimidation et plaquage dans les coins. Je suis libre, je donnerai ces textes à d'autres. Je ne suis pas pressée. Et je lui ai dit. La balle est dans le camp du trou de cul. Qu'il se la mette là, je n'ai pas besoin de lui.

Art et gestion ? Avez-vous remarqué que, à mesure que la gestion s'engraissait aux dépens de l'art, elle grugeait en même temps la fonction des artistes ? Les auteurs de chansons sont devenus des paroliers. Les scénaristes sont devenus de simples scripteurs, et ainsi de suite. Les gens qui écrivent sont devenus des vendeurs de brosse Fuller obligés

d'ouvrir leur valise de mots (de musiques ou de couleurs, c'est pareil) à des ignares qui gèrent à courte vue. Mais on sait bien que tout le monde sait écrire parce que tout le monde a appris à écrire en 1ère année ! Les romanciers, vous croyez être à part ? Attendez que votre éditeur vous demande de dégraisser votre récit de quelques personnages. Ne vous inquiétez pas, ça viendra. (Francine Noël, tu n'as qu'à bien te tenir !...) Et les peintres ! « Je verrais un peu plus de bleu ici, il y a trop de rouge là... » On n'a pas fini d'en voir de toutes les couleurs avec la montée des gestionnaires.

Art et gestion ? La belle affaire. Au théâtre, si on est un auteur québécois, il faut savoir compter : surtout ses personnages en fait. (Au cinéma, c'est pareil). Deux, c'est très bien, quatre, c'est déjà une foule. Au-delà de ça, il vaut mieux peupler ses tiroirs si on ne veut pas souffrir : il y fait aussi noir que sur une scène pas éclairée, et ça ne gruge pas pour rien les subventions qu'on a tellement de mal à arracher aux subventionneurs. Tu t'appelles pas Shakespeare, Miller ou Shaeffer ? Alors reste tranquille. Couché tapis. Calmons-nous. Tout ça pour dire après que les auteurs québécois manquent d'imagination, qu'il ne se passe jamais rien dans leurs pièces, et qu'ils ne sont pas capables de sortir de leur cuisine. Stop ! C'est pas parce qu'on n'a pas de char qu'on connaît pas l'auto-censure, le char (allégorique, je vous le concède) qui roule le plus au Québec. Il le faut bien puisque la censure n'existe plus ici depuis belle lurette, n'est-ce-pas ? Il faut bien qu'il y ait un autre sphincter qui agisse, sinon où est-ce qu'on s'en irait comme ça ? Je vous le demande.

Je vous l'ai dit tout à l'heure : comme auteure, je n'existe pas. C'est ce qui me permet de tout dire. On ne m'entendra pas. Je suis libre. Voyez, au théâtre : dans les années 70, nous avions un théâtre d'acteurs, et dans les années 80, nous sommes passés à un théâtre de metteurs en scène. Pour faire

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**

du théâtre, nous avons besoin pourtant d'acteurs, d'auteurs et de metteurs en scène. Mais ici, un à la fois. On n'a pas assez de place pour tout le monde. Les auteurs n'ont qu'à attendre leur décennie, en 90. Chacun son tour, ne poussez pas. Mais voici que s'annonce déjà le théâtre des gestionnaires. Qui gagnera la course ? Je vous le donne en mille. Les paris sont ouverts. Votez du bon bord, vous avez déjà tous les indices pour savoir qui l'emportera haut la main. (On n'a pas fini de dormir au théâtre. Tant mieux, ça va court-circuiter le commerce des somnifères.)

Les gestionnaires, ça aime pas les mots, ça aime les chiffres. Il y en aura. On se noie déjà dans une mer de chiffres. Et il faut savoir aussi que le degré de mensonge et d'hypocrisie, est toujours directement proportionnel au tas d'argent qui est en jeu : en théâtre, il y a moins d'argent à faire qu'en chanson, et en chanson, il y en a moins à faire qu'en cinéma. Plus il y a de l'argent sur la table, plus ça joue dur. Vous pouvez en faire une règle.

Art et gestion ? Ah ah ah ah ah ah ah... (ad libitum)

Le sujet est infini. J'ai déjà dépassé mon quota de feuillets. Art et gestion ? Quand j'écris une chanson, on me dit qu'il va falloir que j'apprenne à écrire pour CKOI si je veux qu'elle tourne. NON JE N'APPRENDRAI JAMAIS À ÉCRIRE POUR CKOI. Quand j'écris pour le théâtre, on me dit de faire attention de ne pas écrire trop littéraire ! ! (C'est la nouvelle insulte : on nous « traite » de littéraire !) On ne parle pas comme ça dans la vie. Et l'art c'est la vie, ne venez pas me faire croire autre chose sinon vous allez me déstabiliser ! (Picasso l'a bien compris, lui, avec son cubisme. Ses toiles valent cher aussi. La preuve...)

On demande quand même aux artistes de colmater le manque d'amour, avec des mots de tous

les jours. Mais les artistes ne suffisent plus à la tâche, la pénurie est trop forte. Et il faut bien constater que les mots de tous les jours ont lamentablement échoué jusqu'ici. Moi j'écrirai toujours pour aimer les gens, jamais pour satisfaire les gestionnaires.

Un jour, j'ai dit à un journaliste que je soignais ma révolte : il a cru que je voulais la guérir ! Vous voyez comme je suis littéraire, même quand je parle de tout et de rien. Pour moi « soigner » veut dire prendre soin, cajoler, entretenir. Et justement, s'il y a une chose que je veux devenir un jour, c'est une vieille irréductible, une vieille « boquée », selon les nouveaux codes du langage.

Moi j'appellerai toujours ça : garder son intégrité.

## CLAUDE SAINT-DENIS

# Trente ans de mime *

### Comment le show vient au mime

Moi, je n'arriverais pas à intellectualiser le mime. Comme dit l'autre, je n'ai pas de génie, je n'ai que du talent.

L'artiste créateur travaille dans la souffrance, dans le sens où on parle des souffrances de la grossesse et de l'accouchement. L'exécution du spectacle sur scène est plus facile que sa gestation. Jusqu'au spectacle, on a le goût de tout lâcher. Cela se produit à chaque fois. Arrive la représentation. Je voulais donner 150 % de ma capacité, et à mes yeux, je n'ai pas atteint 20 % de ce que j'espérais. Mais le public a une bonne réaction ! Il faut consentir à naviguer à l'intérieur des possibilités réelles qui sont celles de la vie : l'être humain ne peut pas aller au-delà !

La conception du show puise dans la vie. Tu vois, l'incident fortuit qui vient tout juste de m'arriver ici même, cela pourrait devenir le thème d'une pantomime : une jeune fille se dirigeant vers la toilette du restaurant laisse tomber à son insu sa serviette sanitaire ; un père de famille habitué à avoir des filles dans la maison la ramasse et la lui remet avec le naturel le plus... inattendu !

---

*/ Propos recueillis par André Thibault

Un fois, j'étais à l'Invité, et j'avais demandé un café. Selon mon habitude d'observer attentivement les gens, mon regard suivait la serveuse en train de le préparer : elle arrangeait la mousse avec un soin méticuleux, qui m'a fait penser... au Barbier de Séville. Cinq minutes plus tard, je jouais à mon tour avec la mousse de mon café, en ruminant l'idée. Arrive un chanteur que je connais. IL vient d'enregistrer sur cassette le Largo al factotum, accompagné d'instruments électroniques et d'un orchestre symphonique. Il me la fait écouter et j'improvise une pantomime. Elle s'est transformée. Un cuisinier donne une leçon de cuisine, un cours sur la préparation de la crème Chantilly. Elle devient de la crème à barbe et il entreprend de raser tout le monde. C'est chaplinesque : il y a une montée terrible qui aboutit à une situation démentielle. Au début, je suais à grosses gouttes, je n'arrivais pas à construire le scénario. Il faut laisser gester, mûrir (une grossesse, cela demande neuf mois).

J'ai un ami qui est producteur de mon spectacle pour l'été qui vient. Au premier jet, il me laisse aller jusqu'à ce que je me sois vidé. Il ne brise pas mon élan. Je lui déballe mon show l'autre jour. Quand j'ai terminé, il commente : « C'est formidable... mais ce n'est pas ça du tout. Tu es drôle sur une scène et le fond de ton intérieur est tragique. Ce que tu viens de me montrer a un ton tragique. Mais les gens ont besoin de rire. Reprends tout cela sous une forme drôle, suis l'exemple de Chaplin ». Comme Chaplin est précisément une de mes grandes sources d'inspiration, je n'ai pu que l'écouter.

On n'invente rien. Je ne suis pas un inventeur mais un créateur. Il y a un éventail limité de thèmes que chacun retrouve individuellement. Je crois comme Félix que tout se ramène à trois grands thèmes : la vie, l'amour, la mort.

J'ai conçu une pantomime il y a dix ou douze ans. J'étais, comme plusieurs à l'époque ébloui par

le Canon de Pachelbel. J'écoutais et j'étais envahi. Je décide de faire pour cette musique une pantomime sur la création du monde. Je l'exécute devant une dizaine d'amis. Ils me disent : « Tu tiens un chef d'œuvre ». Quelqu'un des Grands Ballets Canadiens envisage de mettre ça au programme d'un spectacle. Or voilà que le show de Marcel Marceau arrive à la Place des Arts en septembre. Il fait... La création du monde sur la musique du Canon de Pachelbel ! Je retire mon projet ! J'en ai braillé ! Avec le recul, j'estime que je n'aurais pas dû. C'était le même thème, mais autre chose. Mes amis m'ont dit par la suite : « Pourquoi ne l'as-tu pas fait quand même ? Cela ne dérangeait rien ! »

L'important, c'est la manière dont je le fais. Prends Molière : son idée maintenant appartient à ceux qui l'interprètent. Ça n'a aucun sens, sous prétexte de fidélité, de rester figé dans une interprétation immuable.

## La difficulté pour l'artiste de gagner sa vie

Je fais du mime et de la pantomime depuis 30 ans. J'y gagne ma vie. Au début, j'ai ressenti l'euphorie de la découverte. Je vois mon fils de 29 ans, architecte, faire ses débuts dans un bureau. Il peut signer pour vrai des vrais plans. Cela me rappelle mon premier spectacle. Ces émotions du présent sont alors le tout de la vie. On travaille pour une bouchée de pain. Les loups sont derrière et viennent en profiter. Je ne pouvais avoir des exigences. Ces miettes étaient à prendre ou à laisser.

En 53, 54, je suis allé donner un spectacle dans un couvent. J'ai joué devant de 500 à 600 étudiantes. J'ai eu droit à un café, des gâteaux et des prières. J'ai su par la suite que les sœurs avaient chargé cinq dollars par tête aux parents. Si ça arrive encore dans le monde d'aujourd'hui, le type

est imbécile ! À l'époque, je me disais : « Si je ne le fais pas, je n'aurai pas accès à la carrière ». C'était le début de la TV. J'allais chercher là un mince salaire... un peu à l'ONF ! L'éventail des possibilités était plus réduit. Il n'y avait pas encore de ministère de l'Éducation. C'était le règne de Duplessis. Il fallait viser les collèges classiques, un à un. C'était difficile d'y entrer... et d'être payé !

C'est un métier où il ne faut pas avoir peur de l'insécurité. Une personne angoissée de nature ne peut pas faire ce métier. J'ai élevé cinq enfants à travers tout cela, et j'ai encore une petite fille de quatre ans.

Il y a des moments très difficiles. J'arrive à 53 ans. Mes moyens sont un peu mieux que ceux que j'avais : avec le CV, l'expérience, plus de possibilités ! Eh bien ! je me retrouve au point de départ sur le plan matériel. Un cachet de cinq cents dollars aujourd'hui équivaut à cinquante dollars dans le temps. On ne gagne pas de quoi se mettre de l'argent de côté.

Je suis un artiste créateur. Alors je ne puis compter sur les séries télévisées. Je suis toujours en quête de travail. Je ne retire pas d'assurance-chômage si je me casse une jambe. Le mime requiert le plein usage du corps. Si je dois annuler un spectacle, je ne suis pas payé. De même s'il n'y a personne dans la salle.

Les jeunes sont éblouis par l'image médiatique des artistes. Ce mirage est complètement faux. Sur 6 000 membres de l'Union, il ne s'en trouve pas dix pour cent de prospères. Il y en a beaucoup plus sur le bien-être social.

## La reconnaissance publique

Je ne sais pas... ! Le printemps dernier, j'étais sur une terrasse de la rue Saint-Denis. Je ressentais

l'envie de débarquer qui me saisit à tous les printemps. Je n'avais rien de prévu comme spectacles. Passe un couple dans les 60 ans. Ils s'adressent à moi : « Vous êtes pas le mime ? C'est beau, ce que vous faites. Continuez ». Cette rencontre m'a remonté le moral.

J'ai beaucoup d'imitateurs. Cela ne me frustre pas. On m'avait appelé une fois pour une annonce de savon. J'ai refusé. Il n'était pas question que je brûle mon personnage en l'associant à une image publicitaire. Ils sont allés chercher un jeune, l'ont habillé et maquillé comme moi. C'était carrément un plagiat. J'ai essayé de les poursuivre. J'ai dû me rendre à l'évidence qu'il n'existe pas de droit d'auteur sur le mime. Maintenant mon masque est devenu un phénomène public. On dit de moi : « Il ressemble à Claude Saint-Denis ».

J'étais dans un centre d'achats dans le cadre d'une activité consacrée aux amuseurs publics. Nous mettions nos costumes. Cela constituait un reportage télévisé. Deux gars m'abordent et un me dit : « Vous ressemblez à Claude Saint-Denis ». L'autre lui demande : « C'est qui ça ? » Il répond : « Tu sais, le gars qu'on voit partout. » Alors une fille leur lance : « Mais, c'est lui ! »

Des gens me voient à une table. Ils me demandent : « Vous êtes bien le mime... c'est quoi votre nom déjà ? » Ils m'offrent un verre, me louangent, m'encensent. Je leur pose alors la question traîtresse : « M'avez-vous déjà vu en spectacle ? » Ils répondent : « Non ! » Ces phénomènes appartiennent au monde du mythe.

## Le support public à la création

Je ne compte pas trop sur le gouvernement. Je n'aime pas qu'il se mêle de la création. Qu'il donne

des équipements, des salles. S'il aborde la question autrement, il va vouloir nous dire quoi faire.

Qu'il agisse comme mécène. Il est là pour le pays. Et la culture est une dimension importante de la vie d'un pays. Mais le pouvoir n'est pas là pour l'orienter.

Actuellement, le système au ministère des Affaires Culturelles fait attribuer des subventions par des jurys. Cela donne de la merde, comporte toujours une forme d'injustice. L'État ne devrait pas distribuer d'argent liquide : c'est trop vite brûlé. Qu'il nous donne des outils. Il faut construire des théâtres, décentraliser. On a besoin de nombreuses salles de deux cents à trois cents places, bien équipées. Qu'il renfloue le théâtre plutôt que les artistes. Ce dont les artistes ont besoin, c'est la possibilité d'être devant un public à tous les soirs. L'artiste n'a pas à assumer les investissements.

Les Cégeps ont des bonnes salles mais on n'y entre pas. Les Maisons de la culture à Montréal, c'est quelque chose ! Mais que Québec se grouille aussi ! La culture doit compter sur le fameux 1 % du Budget gouvernemental. Mais que la gestion de cette somme ne soit pas dans les mains des politiciens. Je préconise le partage de ces fonds entre secteurs par des comités d'artistes.

Les arts ont toujours été déficitaires. On ne connaîtrait pas Molière sans Louis XIV.

Il serait plus que temps d'ouvrir un Théâtre Michel Tremblay. Ce gars-là est joué dans 14 langues. J'étais à Kinshasa il y a trois ans. À l'Université, une troupe montait un spectacle. Ils voulaient que j'assiste à leur répétition. C'est tout simplement qu'ils étaient en train de monter *Les Belles-Sœurs*, sans changer le texte. Ils l'avaient trouvé à une exposition à l'Ambassade du Canada. Un gars avait éprouvé un choc à la lecture de la pièce.

Qu'on ne vienne pas me dire que le Québec n'est pas universel ! Je les ai mis en contact avec Tremblay. Ils ne le connaissaient pas. Ils avaient aimé le texte !

À Yaoundé, dans le couloir de l'Université, un gars lavait le plancher en fredonnant *Le Petit bonheur*. Il l'avait entendu à la radio. Devant mon intérêt, il m'a dit qu'il voulait me faire entendre une autre belle chanson. Et il s'est mis à chanter *Moi mes souliers*.

Il est urgent que le gouvernement fasse en sorte de préserver tout cela ici même. Sinon on risque le sous-développement. La culture fait partie de l'économie. Elle rapporte plus que le sport.

Le mécénat privé est encore mieux que le gouvernement. L'entreprise doit faire sa part. Que le gouvernement lui donne des déductions fiscales pour ses contributions au domaine des arts. Le mécène privé ne contrôle pas. Le prince ne donnait pas un thème à Mozart, il lui commandait une œuvre. Dans les pays de l'est, l'artiste reçoit tout ce dont il a besoin, mais à condition d'obéir strictement aux commandes.

En général, j'ai de bons rapports avec les entrepreneurs et administrateurs associés à la création. Le mime n'est pas une industrie. Cela n'attire pas les parasites. Dans le spectacle vraiment industriel, un paquet de gens sont exploités.

## Et en conclusion ?

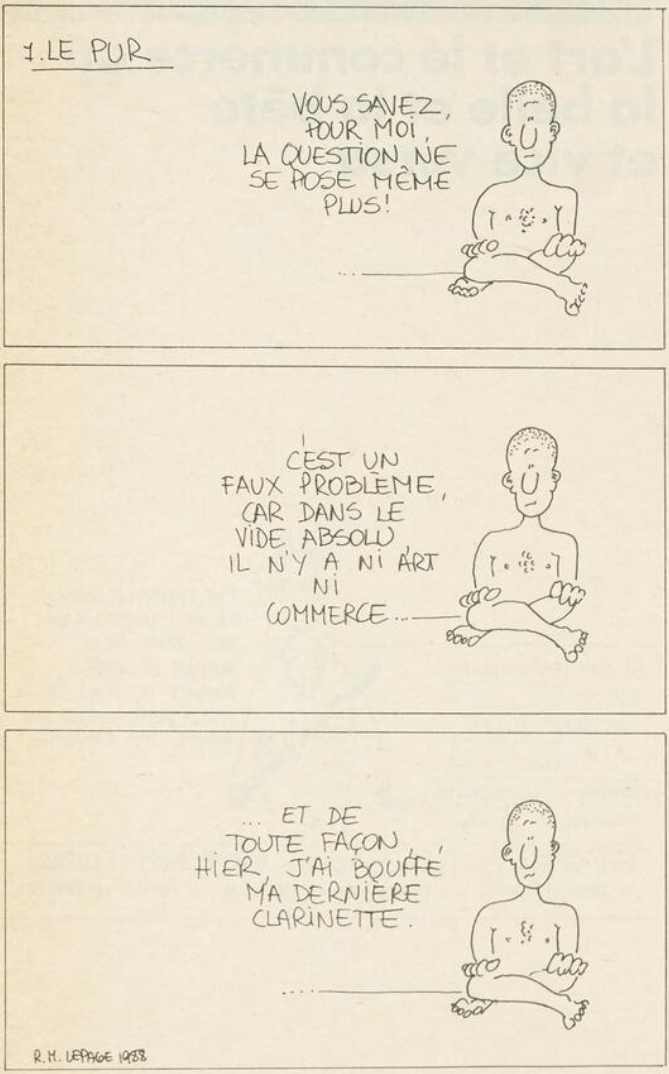
Le problème majeur de nos conditions de travail a été défini dans cette phrase d'Étienne Decroux : « Ce qui est aberrant, c'est que le travail de l'artiste consiste à en chercher ».

## ROBERT M. LEPAGE

# L'art et le commerce ou la belle et la bête et vice versa




6 PORTRAITS ECONOMIQUES PAR ROBERT M. LEPAGE
LE PUR, LE DUR, L'INTRANSIGEANT, LE DOUX, LE MOU ET LE MÉCRÉANT.


1. LE PUR
VOUS SAVEZ, POUR MOI, LA QUESTION NE SE POSE MÊME PLUS!
C'EST UN FAUX PROBLÈME, CAR DANS LE VIDE ABSOLU, IL N'Y A NI ART NI COMMERCE...
... ET DE TOUTE FAÇON, HIER, J'AI BOUFFÉ MA DERNIÈRE CLARINETTE.
R.H. LEPAGE 1988

2. LE DUR

LA RELATION AMBIGUE ENTRE L'ART ET LE COMMERCE ME FAIT CHIER.

ON N'A QU'À COMPARER LE TEXTE DU REFUS GLOBAL DE BORDUAS AU DISCOURS DU PRÉSIDENT DE L'UNION DES ARTISTES POUR L'OBTENTION D'UN STATUT ÉCONOMIQUE POUR VOIR OÙ ON EN EST !

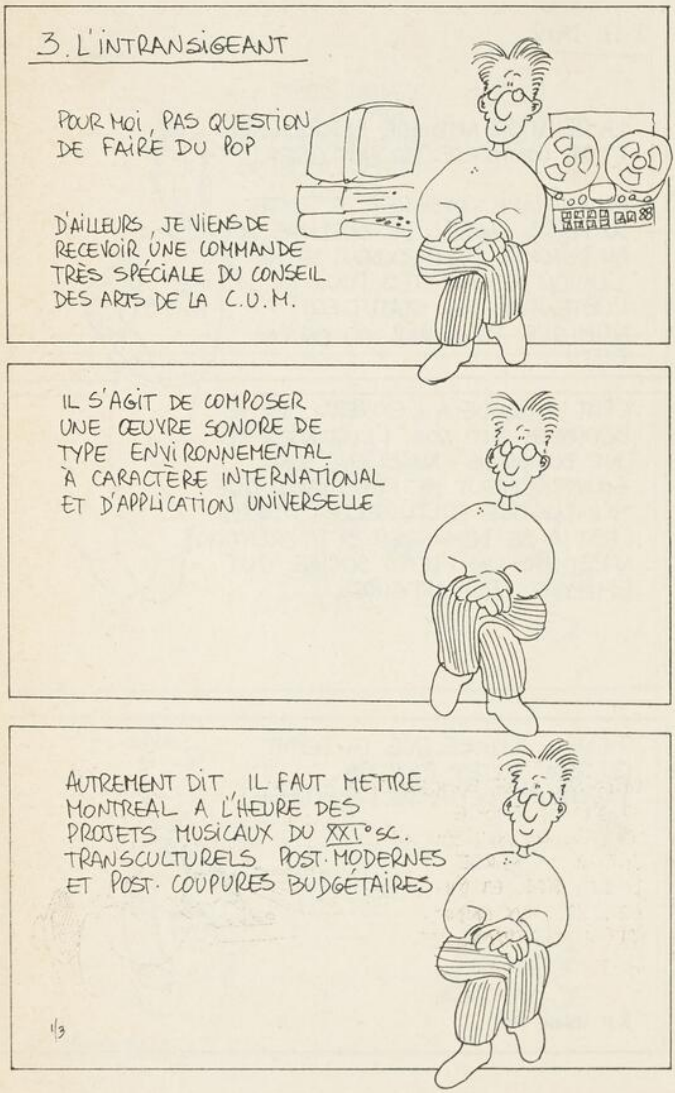



C'EST LE MONDE À L'ENVERS... MÊME BOURASSA DIT QUE "L'ÉTAT N'EST PAS UNE BUSINESS" ALORS QUE SON GOUVERNEMENT NE NOUS PARLE QUE "D'INDUSTRIE CULTURELLE". TIENS C'EST À SE DEMANDER SI LA CRÉATION N'EST PAS UN FLÉAU SOCIAL QUI EMPÊCHE LES AFFAIRES !

TIENS... J'PENSE QUE ÇA FERAIT UN BON SUJET POUR MA PROCHAINE DEMANDE DE BOURSE ÇA !

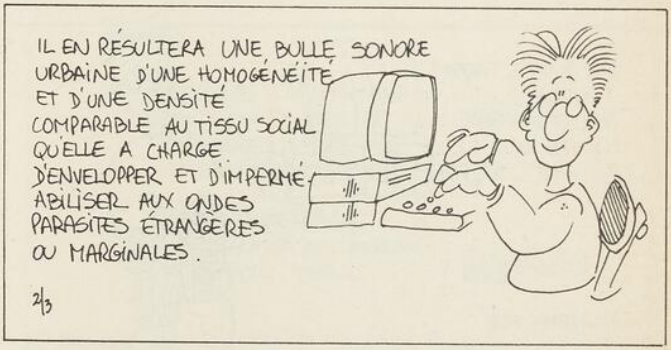


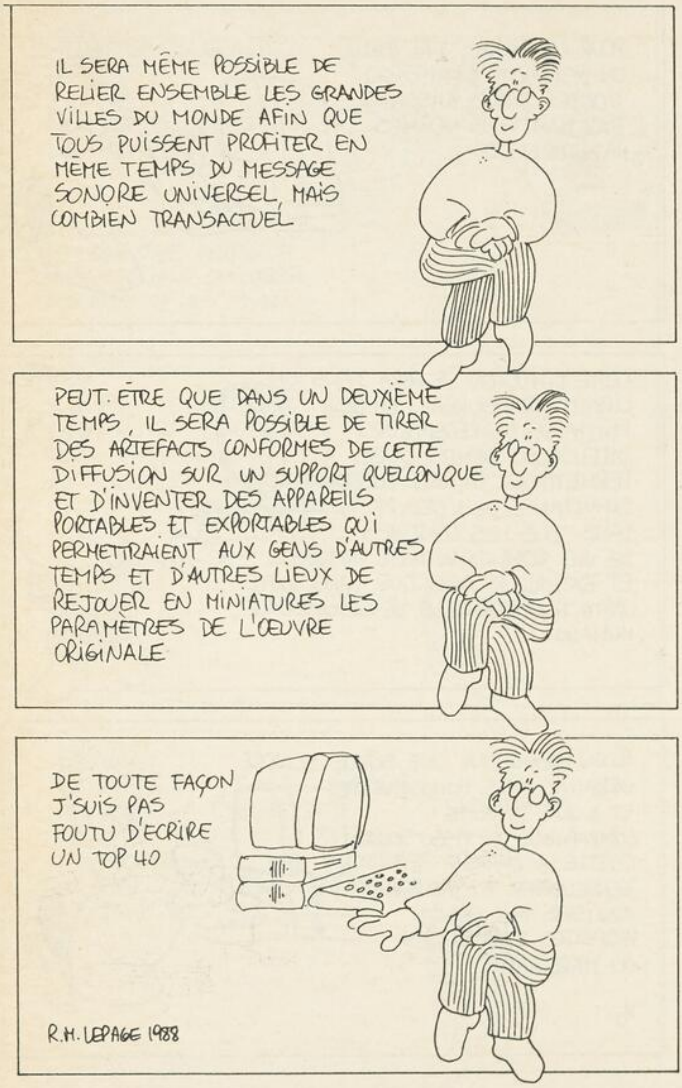

R.M. LEBAGE 1988


3. L'INTRANSIGEANT
POUR MOI, PAS QUESTION DE FAIRE DU POP
D'AILLEURS, JE VIENS DE RECEVOIR UNE COMMANDE TRÈS SPÉCIALE DU CONSEIL DES ARTS DE LA C.U.M.
IL S'AGIT DE COMPOSER UNE ŒUVRE SONORE DE TYPE ENVIRONNEMENTAL À CARACTÈRE INTERNATIONAL ET D'APPLICATION UNIVERSELLE
AUTREMENT DIT, IL FAUT METTRE MONTREAL A L'HEURE DES PROJETS MUSICAUX DU XXI° SC. TRANSCULTURELS POST-MODERNES ET POST-COUPURES BUDGÉTAIRES
1/3


POUR CE FAIRE, J'AI CONÇU UN DISPOSITIF D'ÉMISSION D'ONDES D'UNE PUISSANCE EXCÉDANT LES NORMES HABITUELLES


CETTE DIFFUSION SE FERA DANS UN CIRCUIT TRANSURBAIN OÙ DES MILLIARDS DE RÉCEPTEURS-DIFFUSEURS DOMESTIQUES PERMETTRONT LA REPRODUCTION SIMULTANÉE DE L'OEUVRE DANS TOUS LES CENTRES DE VIE COMMUNAUTAIRE INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR AINSI QUE DANS TOUTE UNITÉ FONCTIONNELLE DE GROUPUSCULE HUMAIN


IL EN RÉSULTERA UNE BULLE SONORE URBAINE D'UNE HOMOGÉNÉITÉ ET D'UNE DENSITÉ COMPARABLE AU TISSU SOCIAL QU'ELLE A CHARGE D'ENVELOPPER ET D'IMPERMÉABILISER AUX ONDES PARASITES ÉTRANGÈRES OU MARGINALES.
2/3


IL SERA MÊME POSSIBLE DE RELIER ENSEMBLE LES GRANDES VILLES DU MONDE AFIN QUE TOUS PUISSENT PROFITER EN MÊME TEMPS DU MESSAGE SONORE UNIVERSEL, MAIS COMBIEN TRANSACTUEL
PEUT-ÊTRE QUE DANS UN DEUXIÈME TEMPS, IL SERA POSSIBLE DE TIRER DES ARTEFACTS CONFORMES DE CETTE DIFFUSION SUR UN SUPPORT QUELCONQUE ET D'INVENTER DES APPAREILS PORTABLES ET EXPORTABLES QUI PERMETTRAIENT AUX GENS D'AUTRES TEMPS ET D'AUTRES LIEUX DE REJOUER EN MINIATURES LES PARAMÈTRES DE L'ŒUVRE ORIGINALE
DE TOUTE FAÇON J'SUIS PAS FOUTU D'ECRIRE UN TOP 40
R.H. LEPAGE 1988


4. LE DOUX
VOUS SAVEZ, MOZART, POUR SURVIVRE, A BIEN DÛ COMMETTRE QUELQUES TRAVAUX ALIMENTAIRES QUE L'ON CONSIDÈRE AUJOURD'HUI COMME DES DES CHEFS-D'OEUVRE
ALORS IL N'Y A PAS DE HONTE À CELA.
IL FAUT BIEN VIVRE... IL FAUT ÊTRE RÉALISTE!
D'AILLEURS J'AI FAIT FAIRE DES T-SHIRTS AVEC LA PREMIÈRE MESURE DE MA DERNIÈRE OEUVRE
FAITES VOTRE CHÈQUE À MON ATTENTION ET L'ADRESSE CI-DESSOUS MERCI.
RM. LEPAGE 1988

5. LE MOU

J'AI D'ABORD PENSÉ À UNE MUSIQUE QUI NE FERAIT PLUS RÉFÉRENCE À SON LANGAGE HABITUEL NI À SON HISTOIRE OCCIDENTALE ...

UNE MUSIQUE QUI EXPLORERAIT D'AUTRES POSSIBLES ...



MAIS LE MONDE A PAS SUIVI ...

ALORS J'AI RAJOUTÉ DU BEAT.

MAIS LE CONSEIL DES ARTS A PAS SUIVI



ALORS J'AI RAJOUTÉ UN SYNTHÉ POUR QUE ÇA FASSE PLUS POP...



1/2

MAIS LES MUSICIENS N'ONT PAS SUIVI ...

ALORS J'AI RAJOUTÉ PLUS DE SYNTHÉS POUR REMPLACER LES MUSICIENS ...

MAIS MON BANQUIER N'A PAS SUIVI



ALORS JE ME SUIS MIS À CHANTER, MAIS LE MONDE AIME MIEUX EN ANGLAIS, ALORS J'AI RAJOUTÉ DES PAROLES EN ANGLAIS, MAIS ROCK ENVOL NE M'A PAS PRIS, ALORS J'AI RECOMMENCE EN FRANÇAIS, MAIS SOUTIEN A LA CRÉATION M'A DIT QUE C'ÉTAIT PAS ORIGINAL



ALORS J'AI PENSÉ A UNE MUSIQUE QUI NE FERAIT PLUS RÉFÉRENCE À SA TRADITION, MAIS QUI EXPLORERAIT D'AUTRES POSSIBLES.

R.M. LEPAGE 1988



6. LE MÉCRÉANT

J'AI CHANGÉ MON PROF DE PIANO, POUR UN GÉRANT DE BANQUE



, ASTEURE J'ÉCRIS PU SUR DES PORTÉES, MAIS DANS DES COLONNES



D'AILLEURS J'SUIS PLUS MUSICIEN, J'SUIS COMPTABLE.



R.H. LEPAGE 1988

## PAUL CHAMBERLAND

# L'affaire culturelle ment

> Interprétée à partir des représentations anciennes, la culture est un instrument de la « politique culturelle ». Il n'est de culture, en ce sens, que connectée avec le processus visant à perpétuer une domination. [1]

Chacun cherche à sauver sa peau, à garantir sa sécurité comme son rang dans le « pecking order » de la société ; à en « ramasser » et à assouvir ses appétits tant qu'il peut. Mais le fait de la domination, de la « politique », se laisserait-il dire aussi crument en-dehors des conversations de table ? Et puis on objectera que ça manque tout à fait de pertinence à propos de la culture, « valeur désintéressée ». Et si la culture servait d'alibi ?...

La valeur effective, celle qui fait le consensus le plus large dans la civilisation contemporaine, c'est la *sécurité* et la *consommation* : le Ventre. Les comportements parlent d'eux-mêmes. Le fait qui marque le plus le devenir actuel de la terre, c'est la faim pour le plus grand nombre. Si la culture a jamais signifié quelque chose d'authentique, ce quelque chose ne saurait se mesurer à un autre enjeu que celui-là. Cela reste à penser, de multiples façons sans doute.

---

1/ Heidegger, *Concepts fondamentaux*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1985, pp. 57-58.

Prise dans son sens le plus courant, la culture se désigne comme domaine d'activité « spirituelle » apparentée ou associée au « règne des fins ». En comparaison, les activités pratiques ne sauraient outrepasser leur statut de « moyens ». C'est ce qu'on pense généralement comme allant de soi.

La culture est tenue pour l'héritière des grandes formations religieuses ou métaphysiques du passé, elle en garde l'aura. C'est de cette vérité que le mensonge, la supercherie tire sa plus sûre ressource. Les ordres anciens donnaient leur horizon de sens à la vie des anthropes : dimension reconnue d'une transcendance. Il ne serait cependant pas légitime de dire que la culture ait effectivement hérité de ce rôle social : à cet égard, elle n'est qu'une pseudo-transcendance ; elle ne détermine pas l'orientation moderne de la société. La sécularisation aura eu pour effet de faire rétrograder le social dans la parfaite immanence du règne humain, du Sujet humain, centré sur lui-même et « valorisé » selon l'ordre qui désormais impose sa suprématie, l'ordre de la production-consommation et du Dispositif technique. Aucun homme d'appareil, de pouvoir ou d'entreprise n'aurait aujourd'hui la naïveté de prendre la culture au sérieux. Elle ne vaut, à ses yeux, que comme un ornement « rentabilisable » à des fins de propagande : une couverture. La culture nourrit la « religion » humaniste, anthropocentrée, d'une époque sans transcendance.

Le prophétisme de la religion de l'homme, de l'humanité divine, si vivante au XIX$^{e}$ siècle, a sombré, par secousses sanglantes, dans la loufoquerie. Cette chute aura occupé l'intervalle du XX$^{e}$ siècle, époque dans laquelle se sera déployée et consolidée l'emprise de la Technique.

La culture est un alibi, ou un placebo « universel ». Elle a encore de l'avenir. Tant que nous n'aurons pas pris mesure du seul événement qui nous

concerne, celui de la mort de Dieu. C'est exactement le succès de cette supercherie qu'il y a lieu de penser.

« ...la singularité de cet âge du monde ne requiert-elle pas un élan originel du *Dasein*, en vue duquel il est dérisoire d'avoir, de surcroît, à côté de la vie « active », des centres d'intérêt « spirituels » ou de cultiver des aspirations « culturelles » ? [2]

Le « problème » de la Faim, de la misère et de l'oppression qui affectent une grande partie de l'humanité est une conséquence de l'emprise et de l'expansion de la puissance technologique associée aux appareils de domination.

Cette puissance a relié tous les continents et a fait de la terre une sphère où tout, désormais, se produit en simultanéité. Ainsi le réseau médiatique peut-il « actualiser » en un point ce qui se passe partout ailleurs. Mais par contre la technologie est cette puissance qui amplifie dangereusement, parce qu'au-delà de tout contrôle *humain* concevable, les entreprises d'exploitation des ressources et de domination des populations. « LA TERRE EST EN DANGER », c'est là un titre qu'on trouve désormais à la une des quotidiens. Dégradation de la biosphère et pouvoir de destruction démesuré des armements, tels sont les phénomènes qui accompagnent celui d'une humanité en voie d'*unification technologique*.

Voilà la perspective qui s'offre de toute urgence à l'étonnement qui « fait les liens ». Le chemin de pensée ainsi ouvert ne conduit pas à cette attitude qui consiste à « traiter » comme des « problèmes spécifiques », c'est-à-dire, comme on l'entend généralement, séparés par des cloisons étanches :

---

**2/** Heidegger, *Concepts fondamentaux*, p. 59. Le mot *Dasein*, concept central de la pensée heideggerienne, est désormais maintenu tel quel par les traducteurs. Il désigne l'« être » même de l'homme.

« la faim dans le monde », les « affaires culturelles » et le « progrès technologique ». Une telle attitude est précisément le fait des savoirs spécialisés, calculateurs et techniciens qui se recommandent aujourd'hui comme le mode prédominant, voire exclusif, du savoir et du savoir-faire « sérieux » et responsable ». Qu'en est-il au juste du sens des responsabilités d'experts qui se dérobent à toutes préoccupations autres que celles de l'étroit « secteur » qui leur est attribué ? Et que peut-il résulter d'un tel fractionnement sinon une irresponsabilité générale en regard du destin de l'humanité sur terre ? Comment ne pas juger ce « sérieux » comme un aveuglement ?

La faim donne l'enjeu de la méditation sur la culture ; elle rappelle le défi auquel est confrontée l'humanité technologisée — si la culture a jamais signifié quelque chose dans son opposition à la barbarie. Hors de ce lieu de vérité, le questionnement sur les rapports entre culture et technologie s'engagerait dans une impasse.

Nous croyons tenir, dans la culture, un contrepoids « spirituel » grâce auquel nous serions en mesure de nous prémunir contre le « matérialisme » d'une civilisation productiviste et technicienne. Mais ce qu'on attend ainsi de la « culture », c'est qu'elle nous soulage d'avoir à penser l'envoûtement irrépressible qui nous asservit à la puissance de la technique et aux menées de la domination. On va même jusqu'à prétendre que la technologie pourrait servir admirablement les « fins » de la culture. Mais l'Affaire culturelle ment. Et c'est d'abord ce mensonge qu'il y a tout d'abord lieu de détecter. Beaucoup de chemin sera fait en ce sens si nous parvenons à comprendre, à contre-courant de la publicité qui s'offre en emballage aux « événements » culturels, la gravité de la misère morale et spirituelle dans laquelle s'enfoncent de plus en plus ceux et celles pour qui la culture est présumément destinée. Ce n'est certes pas en détournant l'atten-

tion vers les « biens », les « équipements » culturels, ainsi que vers les représentations à caractère gestionnaire et promotionnel qu'on saisira la misère effective de la culture. L'optimisme imperturbable qu'affichent les gouvernements, les médias et les institutions dénote un refus cynique de prendre en compte la misère morale des civilisés. Si l'essence de la culture doit être entendue **en tant que processus de formation, de croissance et d'intégration formatrice** des hommes, des femmes et des enfants, alors le vide, l'absolu manque d'envergure, la niaiserie, l'individualisme agressif et borné, la confusion et la frustration qui caractérisent actuellement la vie en société en constituent le démenti le plus formel — l'inessence monstrueuse et banalisée.

L'Affaire culturelle ment...

Celui qui écrit en *pensant* doit, le premier, retracer les effets du mensonge, ou de la fausseté, sur sa personne et sur sa vie. Que fait-il alors ? S'aviser d'une posture d'énonciation qui l'implique en tant que témoin. Ce que j'écris, en le pensant, m'enjoint à le penser *aussi* comme ce qui m'arrive — m'affecte. Je reconnais comme impérative l'exigence de m'arracher à l'irresponsabilité du « on ». La perspective est donnée, elle doit se gagner à contre-courant du bavardage.

Le bavardage reconduit le ça-va-de-soi des évidences communes. Tout le monde célèbre, défend la culture, notamment dans son rapport avec la technologie. On ne juge la technologie « acceptable » qu'à la condition d'être « au service de » la culture. À l'inverse, tout ce qui menacerait la culture en provenance de la technologie désignerait celle-ci comme condamnable. C'est ainsi que se forclôt dans l'impensé la conception instrumentaliste et anthropologiste de la technique. D'où elle commande impunément, d'être si bien dérobée. Le mensonge, la fausseté commence là, *non-voulue*.

L'Affaire culturelle ment : l'affairement culturel. L'affairement, oui, médiatique et gestionnaire. Mais qu'est-ce que la culture ? L'empressement pour les définitions, il y a lieu de le décevoir, de le refroidir. Nous demandons sans cesse à être rassurés. Il peut arriver que la pensée, elle, donne froid dans le dos. Penser la culture, ce n'est pas chercher à la « sauver ».

Deux phénomènes sociaux majeurs : le *médiatique* et le *gestionnaire*. Ont à voir étroitement avec la « réalité » culturelle. On dit : des moyens. On dit : « promotionner », « diffuser », « planifier », « rentabiliser ». Une chose, une « affaire », qui, en elle-même, relèverait d'un ordre tout autre, celui des valeurs « désintéressées ». Tels qu'ils se déploient comme phénomènes, le médiatique et le gestionnaire font partie intégrante de ce que je nomme la *Technototalité*, ou encore la société *technototalitaire*. Avec de pareilles appellations, je laisse nettement entendre que l'instance technologique **détermine et règle désormais l'orientation et le devenir de la société, de la civilisation. Tout à fait en sens contraire de ce que prétend l'idéologie instrumentaliste-anthropologiste**. De ce fait découle en conséquence la technologisation à grande échelle de tous les champs de l'activité humaine, y compris la culture. Qu'en est-il de cette technologisation, de ses voies, de ses modalités ? Dans cette perspective, il n'y a plus aucune validité à réduire la technologisation de la culture à la seule question des équipements, des « moyens ».

Cette vision réductrice, il y a tout lieu de soupçonner qu'elle s'offre, sous la pression d'une « résistance », comme alibi dénégatif dérobant à l'attention le véritable phénomène de technologisation de la culture. La représentation « humaniste » du culturel occulterait, donc favoriserait d'autant,

l'altération et, peut-être, la liquidation de la culture. Une méprise, un aveuglement aurait cours présentement, qu'on soupçonne à peine.

« L'essence de la technique n'est rien de technique » (Heidegger). Cela reste encore difficile à entendre. La vue des appareils, des équipements, de l'infrastructure communicationnelle nous en impose mais aussi nous rassure parce que nous croyons ainsi circonscrire la réalité technique. Mais avec la technique, ce qui se donne effectivement à voir comme phénomène, c'est celui d'une puissance dont le dispositif est désormais d'une telle ampleur, d'une telle emprise qu'elle affecte dans son essence l'être de l'anthrope et même l'être terrestre.

Il y a lieu de parler d'un « règne » de la technique (comme on dit « règne » végétal, animal ou... humain). Dire que la technique étend son règne à l'être terrestre-humain, c'est laisser entendre que ne peut plus subsister un intangible du « sens », des « valeurs » et des « fins », qui caractérisent spécifiquement le règne humain. Ni le symbolique, ni l'axiologique (par conséquent le culturel) n'échappent à l'emprise de cet *autre* radical qu'est *la pure opérativité technoscientifique*, dont la nature est asymbolique et anéthique. Avec la « technoscience », c'est un nouveau milieu, un « monde » qui nous cerne de tous côtés : un « technocosme ».[3]

Si le symbolique donne l'essence de notre être-au-monde dans le langage, dans cette « entente de l'être » en quoi se constitue tout ce qui se détermine

---

**3/** Ces expressions, je les reprends de Gilbert Hottois, un philosophe qui a consacré un ouvrage à la question : *Le signe et la technique, La philosophie à l'épreuve de la technique*, Paris, Aubier, « Res — L'invention philosophique », 1984. Voici un passage caractéristique de sa pensée : « Non seulement ce qui croît invisiblement autour de nous comme la sécrétion constante de la techno-science est ce milieu technique devenu un véritable univers technicien — un *technocosme* — mais en outre l'*accès à l'autre univers*, celui de la nature qui reste en principe la cible de la recherche scientifique est entièrement médiatisé par des relais techniques... » (p. 60)

comme « sens » et, du fait de notre liberté, comme « valeur », nous voyons que la culture, le culturel est non seulement menacé mais encore entièrement traversé, altéré par l'ordre et la réalité du technocosme. Seulement, le caractère aveugle, muet, insensé de l'opérativité technoscientifique a pour effet insidieux d'en rendre *invisible* l'impact sur l'ordre symbolique. Invisible, irréparable, inassignable — en un mot : *énigmatique*. De ce fait, l'altération du culturel ne peut être facilement questionnée quant à sa provenance, et cela d'autant moins que l'activité symbolique persiste à l'interpréter selon ses propres enjeux et critères et, ainsi, à méconnaître ce qu'il en est de l'opérativité technoscientifique. Le symbolique, dans la stase instrumentaliste-anthropologiste où le fixe sa « résistance », se débat avec son autre sans jamais le reconnaître comme autre, d'où la posture caractéristique de l'idéologie : une vision *renversée* du réel. Nous entrevoyons ce que peut avoir de terriblement éprouvant, pour la pensée, l'exigence d'une avancée hors de son monde familier. Le langage est défait, la pensée se brise contre le non-sens et tremble à la perspective d'une exorbitation dans l'étrangeté radicale qui paraît lui annoncer sa propre mort. Seulement, la pensée ne serait plus la pensée si elle ne se résolvait pas à endurer l'épreuve de cela même qui en conteste l'essence, le « propre ».

La technologisation de la culture atteint la culture en ce qu'elle a d'intrinsèque. L'effet technique doit être cherché justement là où nous ne l'attendons pas, là ou nous croyons être à l'abri. Ce sont les représentations culturelles dans leur ensemble qui doivent être soupçonnées comme affectées de fausseté, dans la mesure de leur présupposé, celui d'une autarcie, ou d'un « intact », du culturel. Le mensonge consisterait à n'en rien vouloir savoir sous le prétexte de défendre la culture.

La tâche paraîtra démesurée, et déconcertante. Il faut déshabituer la vision, décourager le sentiment à l'égard de tant de certitudes familières.

Quand j'aperçois, sur le panneau arrière d'un camion de transport, la tête grossièrement stylisée de Ramsès II, je constate une fois de plus que la « valeur » culture sert d'alibi et de denrée à une « affaire » dont la teneur et la visée, dans-le-réel, équivalent à la liquidation de la culture.

Ramsès II, les antiquités chinoises, Paul Klee, Léonard de Vinci seraient-ils proposés comme des ressources requises à une substantielles entreprise de différenciation des individus, dont la visée explicite serait la formation du sens critique, de la liberté et d'un art de vivre ? Assurément non. Puisque l'horizon d'une telle entreprise est massivement bouché par le prêt-à-consommer médiatique. Elle n'existe tout simplement pas. En convenir publiquement serait semer des germes de contestation radicale. Il y a donc lieu, pour en faire oublier jusqu'à l'absence, de produire de tapageurs substituts : des fétiches.

Fétiches, moins de la culture, que d'une Affaire, elle, florissante : l'asservissement de tous à l'économie de marché, à la division sociale du travail, à la domination de la Totalité technogestionnaire, ou du « monde administré » comme le dit Adorno, domination qui s'est annexé tout autant le « loisir » que le travail. Cette Affaire-là bouffe n'importe quoi, signe ou image, pour, tout à la fois, se reproduire et se légitimer. Madonna ou Rambo conviennent tout aussi bien. Qu'il y en ait pour tous les goûts, en effet, puisqu'il s'agit de consommation... Les fétiches dissimulent, en l'inversant, leur fonction, qui est de servir d'« équivalents » dans une entreprise foncièrement indifférente, c'est-à-dire *hostile*, à tout ce qui, destiné à un « sujet » de la culture, exigerait un milieu de vie favorable à sa différenciation : cela même qu'anéantit l'organisation rationnelle de la domination et du nivellement.

Pour cette entreprise, la seule chose qui importe, c'est que « ça marche », que ça n'arrête jamais de « fonctionner », de donner du rendement, du profit. Mais le « succès » de l'« industrie culturelle » se dénonce, à la fin, de lui-même, à la sémantique mercantile, productiviste et affairiste qui informe de plus en plus le discours sur la culture. Révélant ainsi la réalité qu'inverse apparemment, dans la représentation, l'idéologie instrumentaliste : ce qui se passe pour des « moyens » s'impose d'autant mieux comme « fins » qui déterminent effectivement le devenir social. Renversement commode puisqu'il permet à la domination de n'avoir en rien à se justifier : son hypocrite humilité prétend servir, et s'autoriser de ce qu'elle anéantit.

« L'élévation du niveau de vie des classes inférieures, considérable sur le plan matériel et insignifiante sur le plan social, se reflète dans ce qu'on appelle hypocritement la diffusion de l'esprit. Son véritable intérêt serait la négation de la réification. Mais l'esprit ne peut survivre lorsqu'il est défini comme un bien culturel et distribué à des fins de consommation. La marée de l'information précise et d'amusements domestiqués, rend les hommes plus ingénieux en même temps qu'elle les abêtit. »[4]

Ce dont il faut s'étonner, c'est de l'absence d'étonnement face à un discours culturel de plus en plus productiviste et technicien. Ainsi exige-t-on aujourd'hui des artistes qu'ils se montrent de bons gestionnaires. On feint d'ignorer que pareille recommandation signifie, dans les faits, l'assujettissement à des procédures technocratiques devenues monstrueuses. Les technocrates ont trouvé un nouveau et fort astucieux moyen de domination : nous

**4/** Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974, p. 17.

contraindre à penser à eux, à procéder selon leur mode d'appréhension du réel. Le plus souvent possible. Comme si leurs exigences ne défaisaient pas les conditions propres à la création artistique, dont la fécondité ne va jamais sans quelque dilapidation des ressources — matérielles, et de temps — accumulées. Puisqu'elle conteste la réduction de la vie à la logique coûts-bénéfices.

L'effigie de Ramsès II sur un camion, la reproduction d'une toile de Klee sur un T-shirt, ou la Joconde dévorant une tablette de chocolat suscitent l'indignation de certains : l'art est profané. Mais là-contre s'élèvera une protestation en sens inverse : l'art doit être publicisé pour devenir accessible à tous. Une aporie, qu'on ne tenterait de résoudre qu'à méconnaître le piège qui en affecte la provenance. Que croirait-on offrir à tous si l'esprit s'est déjà dégradé en « biens culturels » ? Et quelle ressource se réserverait le petit nombre dans un monde qui se reproduit de l'universelle spoliation des âmes aussi bien que des corps ?

La représentation publicitaire de la culture a déjà gommé toute différence entre les « contenus ».. La fétichisation paraît, à chaque fois, célébrer l'unique et le singulier : elle dissimule ainsi admirablement leur mise en équivalence aux termes d'une mise en marché qui précipite leur annulation réciproque. Le Dispositif médiatique proposerait des menus au discernement éclairé d'un« sujet » apte à juger toutes choses à leur juste mesure. Ce sujet-là : un autre présupposé indiscutable, l'évidence même — l'un des mythes majeurs, constitutif de la modernité. Le sujet de la culture serait assez fort, assez autonome assez différencié pour faire contre-poids, à lui seul, à la masse submergeante des « messages » générés par l'appareil médiatique ! C'est pourtant là la croyance la plus universellement répandue. Oser questionner ce présupposé, c'est courir le risque d'ameuter l'unanimité contre soi. Mais pareille épreuve de

force, c'est d'abord en chacun de nous qu'elle peut et qu'elle doit avoir lieu. J'y consens si peu que ce soit et aussitôt je connais crainte et tremblement : si je ne tiens plus qu'un leurre, une feinte, dans la postulation de ce magnifique « sujet », alors c'est toute la représentation de la culture, et de la civilisation, qui risque de se volatiliser. L'air du dehors se fait terriblement coupant. Selon ce présupposé les conditions nécessaires à la formation, à la différenciation du sujet de la culture seraient toujours données, disponibles — du moins en principe. En est-il bien ainsi ? Ne pas poser la question, et surtout ne pas même en avoir l'idée (révérer le présupposé comme une croyance), c'est s'enlever tout moyen de voir ce qu'il en est effectivement et risquer de substituer une légende au réel. La célébration publicitaire-médiatique du « culturel » se propose irrésistiblement comme un tel substitut. On croit voir, dans la prolifération des « productions » et des « événements », le reflet, et la preuve, d'une riche substance culturelle, destinée à l'instance-sujet. On estime s'adonner à un intense « développement personnel » alors qu'on cède, sans s'en rendre compte, à un affairement désordonné, confusionnel, un gavage à même les signes de la culture. Par défaut de questionner le présupposé du sujet, nous tenons pour le libre déploiement de son activité l'agitation consommatrice qu'induit le fonctionnement surperformant d'un Dispositif parfaitement indifférent aux « contenus » qu'il « véhicule » pêle-mêle. Le préjugé instrumentaliste qui croit ne voir dans ce Dispositif qu'un moyen servile en assure l'invisibilité en tant que phénomène global et totalitaire. Mais, je le demande, comment vivons-nous tous les jours ? Nous, chacun à part soi mais aussi tous les anthropes sur la terre.

Si l'enjeu de la culture se mesure à la vie des hommes, des femmes et des enfants, face à la mort, face à l'amour, alors le désert, l'inanition croissante qui nous est impartie en destin nous oblige à tenir la représentation publicitaire-médiatique du cultu-

rel comme cette immense tautologie qui confond tout en un chaos d'objets irreliés pour dissimuler la performance d'un Appareil à faire le vide. Nous payons d'un affairement insensé notre mise en orbite autour de cette Machine aveugle et acéphale. Dans ces conditions, l'Affaire culturelle est l'alibi que nous interposons en dénégation à la capitulation et à la disparition du sujet que nous croyons toujours être parce qu'il se gave de substituts hallucinatoires. L'Affaire culturelle ment.

« Cela fonctionne de partout, écrit Heidegger (dans un article publié peu de temps avant sa mort). Telle est précisément l'étrangeté inquiétante (*das Unheimliche*) : le fait que « cela » fonctionne et pousse toujours à un fonctionnement plus avant et plus étendu, le fait aussi que la technique détache toujours davantage l'homme de la Terre, le déracine. » [5]

« L'anthropologisme instrumentaliste qui constitue le lieu commun d'appréciation de la technique fait de l'homme *la mesure de la technique* (...) Comment cela même qui conteste centralement la nature culturelle de l'homme pourrait-il être « un instrument au service de l'humanité ? » [6]

Si l'« inquiétante étrangeté » qu'est la pure opérativité technique étend partout sa dynamique propre au point de régler le cours de la vie humaine, cela entraîne comme conséquence — avec la mise hors jeu de l'ordre symbolique et éthique, de la culture —, l'exorbitation de l'humain hors de son essence et son asservissement aux impératifs de la technostructure, du technocosme. **Cela est en train de se produire sous nos yeux et nous faisons tout pour ne pas le voir, puisqu'il faudrait consentir à reconnaître que ce qui nous fait être — le sens et**

**5/** Cité par Gilbert Hottois, *op. cit.*, p. 121.

**6/** *Ibid.*, p. 95.

**la valeur — puisse se dissoudre hors d'un réel devenu technocosmique, nous abandonnant à la plus sévère déréliction.**

Le Dispositif publicitaire-médiatique qui « véhicule » toutes représentations culturelles, du fait qu'il est partie intégrante de la technostructure, est *étranger à la culture*. Son apparente « serviabilité » dissimule un processus de liquidation de la culture (sous la forme de sa transformation en « biens culturels » pour une « politique » de planification) et cela dans la mesure où il impose sa techno-logie aux conditions, objectives et subjectives, de reproduction de la culture. Nous devons consentir à « voir » le Dispositif comme tout à fait autre chose qu'un « véhicule » ou un « contenant ». Soutenir la vue de l'« étrangeté » est un exercice pénible et déconcertant. Comment « penser » cela en suspendant l'activité qui nous est la plus propre : interpréter les phénomènes selon les propriétés du champ symbolique et l'axe des valeurs ? Autrement dit, comment cesser de ramener toutes choses au « sujet » que nous prétendons être ? Est-il possible de nous tenir dans l'extériorité radicale de la pure opérativité technique et d'observer son fonctionnement « célibataire » ? À cela il conviendrait de répondre : à peine. Du moins aurons-nous amorcé un pas dans la bonne direction si, au lieu de « présupposer » une illusoire supériorité du culturel sur le technologique, nous soupçonnons, dans nos représentations de la culture, l'effet même de l'investissement de la technostructure. Dans ce cas, nous pourrions prendre mesure d'un affairement dont l'euphorie masque une dévastation. Nous pourrions commencer à défaire cet alibi.

MICHÈLE FEBVRE

# Danser maintenant... et après *

Sans doute faut-il brosser rapidement le contexte socio-économique dans lequel prend corps la création chorégraphique et redire que sa survie dépend essentiellement des subsides gouvernementaux : sans eux, il n'y aurait tout simplement pas de danse et surtout pas de celle qui prend des risques artistiques. Rappeler également comme anecdote révélatrice de la place de la danse dans notre société, que le Conseil des Arts se dotera d'un service autonome de la danse en 72 seulement et que le ministère des Affaires culturelles tentera une expérience semblable de 79 à 82 avant de revenir à un vaste service des Arts de la scène, réunissant sous le même chapeau, musique, théâtre et danse. Notons encore, pour rappeler quelques évidences douloureuses, que la majorité des groupes subventionnés se trouve dans l'impossibilité d'assurer l'emploi rémunéré de leurs danseurs pour plus de six mois par an... Cette irritante constatation fait entrevoir la persistance d'un « bénévolat » consenti qui frôle l'illégalité. Par ailleurs, la gestion de l'« entreprise » subventionnée et la promotion du produit nécessitent le maintien d'un personnel de direction

*/ Les citations sont tirées des entrevues réalisées avec chacun des chorégraphes ; qu'ils en soient remerciés.

administrative et artistique tout au long de l'année. En clair : il reste bien peu de fonds pour la création proprement dite.

De plus, le public de la danse actuelle étant relativement restreint dans l'ensemble du pays, cette condition oblige les créateurs à une production accélérée afin d'alimenter en œuvres nouvelles les programmes offerts et, les villes importantes étant rares, la possibilité de tournée s'en trouve réduite : il faut se renouveler sans cesse ; bien peu de chorégraphes osent ralentir, par peur de perdre les acquis, d'où souvent, une sensation d'épuisement, d'essoufflement après la réussite des premiers succès. Tenir et s'organiser deviennent les gageures de tout jeune créateur.

Rencontrés en entrevue, les chorégraphes Paul-André Fortier et Ginette Laurin sont à la direction artistique de deux compagnies majeures de nouvelle danse de Montréal : le premier pour Montréal Danse fondée en 87 avec Daniel Jackson, la seconde pour O'Vertigo fondée en 84. Leur présence dans le milieu professionnel remonte, en fait, au début des années 70, alors que tous deux dansaient pour le Groupe Nouvelle Aire (fondé par Martine Époque), véritable creuset de la danse québécoise de création.

Paul-André Fortier fondera une première compagnie, Fortier Danse Création, en 80, peu de temps après la création au théâtre du Conventum de sa première œuvre d'importance, *Parlez-moi donc du cul de mon enfance*.

Fortier est un chorégraphe virulent dont les pièces portent la marque d'un regard critique et sans concession sur les phénomènes sociaux et les relations de pouvoirs entre les êtres ; il a extrait résolument la danse québécoise de la joliesse, du divertissement mondain et sans conséquence, pour affirmer une esthétique chorégraphique très person-

nelle où le corps dansant s'imprime d'une gestuelle hardie, parfois très crue, mais dépassant l'anecdote au profit d'une théâtralité débarrassée de l'emphase réaliste. S'il jouit de l'estime et de la reconnaissance de ses pairs, nationalement et internationalement, et de celle d'un public fervent mais réduit, ses œuvres, fortes, parfois ardues, rencontrent encore les réticences d'une audience peu habituée à une danse aussi exigente — bien que ses dernières créations, révélant plus d'humour semblent gagner de nouveaux adeptes.

Quant à Ginette Laurin, elle amorce ses débuts chorégraphiques, dès 80, dans de courtes pièces. Elle émergera de façon stupéfiante, comme une bouffée d'air frais, avec un duo intitulé justement *La stupéfiante Alex* donné à l'Espace Libre en 83. Elle poursuit depuis lors une carrière nationale et internationale avec des œuvres mettant en jeu une sorte de jubilation gestuelle n'excluant ni la férocité, ni la tendresse, mais ne s'apesantissant jamais sur l'émotion, la laissant en filigrane. À travers sa danse s'affirme une vigueur érotique, au sens large, à l'écart de l'angélisme corporel dans lequel la danse s'est souvent complue. Sa production actuelle a su emporter l'adhésion d'un public grandissant grâce à sa lisibilité, à sa physicalité intense, au service d'un propos souvent léger et humoristique mais jamais superficiel.

Il s'agit donc là de créateurs à la démarche déjà bien amorcée, ayant su gagner la confiance du milieu et dont les compagnies respectives sont largement subventionnées — toute chose étant relative d'ailleurs...

Quand on leur pose la question de la rentabilité en danse, ils commencent tous deux par sourire, conscients de la relative fragilité du concept (et de leur situation) puisque, en fait, la danse n'est jamais financièrement rentable et que les années fiscales se terminent généralement sur un déficit, l'inverse relevant de l'exploit.

Fortier, soucieux de l'importance de la danse et de la fonction de la création dans une société, préfère parler de rentabilité artistique en soulignant la nécessité de l'existence d'une danse « à risques ». Il rappelle, en outre, que les attentes face à la danse se sont transformées considérablement cette dernière décennie : la danse semble enfin perçue et reconnue comme un art majeur et autonome, capable de générer des œuvres d'envergure. Cette transformation des mentalités place les chorégraphes dans une position nouvelle de visibilité artistique à laquelle toute une tradition de divertissement ne nous avait pas habitués. Cette visibilité accrue s'accompagne d'une exigence de qualité tant sur le choix des interprètes que sur celui du visuel et du sonore, tant sur le plan de la promotion que de la publicité. Le temps de l'amateurisme débrouillard est révolu pour entrer dans celui du professionnalisme (la débrouillardise n'est pas exclue) international. Il faut satisfaire aux exigences d'une création « politiquement » rentable — c'est-à-dire répondre à certains critères (?) d'innovation justifiant l'octroi des subventions — mais aussi être capable d'assumer une gestion saine garante de la viabilité de l'entreprise.

Fortier et Laurin endossent ces exigences de rentabilité avec un souci d'efficacité et un sens des responsabilités dignes de dirigeants de PME et fondés sur une auto-évaluation de leur produit, un respect de leur démarche de création et une reconnaissance de leur public cible. Personnes-orchestres : créateur, parfois danseur, toujours partie prenante de la gestion de leur compagnie, ils rappellent constamment la nécessité de devoir concilier rêve et réalité. Chacun résout à sa manière la dualité des exigences internes et externes à la création.

Dans l'espace-temps : Ginette Laurin qui se consacre à mi-temps à la gestion de sa compagnie, sépare nettement le lieu de l'administration de celui de la création : deux espaces, deux adresses dif-

férentes ; le matin, les problèmes de gestion, l'après-midi, ceux de la création. Chez Fortier, organisation semblable, mais en terme de lieu, on a misé sur la transparence ; en fait, pour profiter de la lumière venue du studio une immense baie vitrée sépare le « bureau », de l'espace de répétition. Pour Fortier lui-même, c'est une invitation à la confiance et à la compréhension envers le phénomène de la création — pour d'autres chorégraphes de passage à Montréal Danse, ce regard possible sur l'intimité du travail créateur est souvent perçu comme intrusion castratrice ou comme surveillance du patron.

En plus d'une division du temps et des tâches, faut-il ajuster constamment la création aux exigences d'un budget limité dont le produit final portera les marques. Quand Fortier mentionne que l'absence de moyens peut « modifier la façon de penser du créateur » et l'a obligé à faire de la danse avec bien peu et qu'il a dû abandonner plusieurs projets trop coûteux, Laurin de son côté signale que les limites budgétaires l'ont amenée, d'une certaine façon, « à cerner davantage son propos chorégraphique, à développer plus de rigueur et de créativité » mais qu'elles la forcent aussi à trouver d'autres sources de financement, ce qui signifie, en clair, tenter de convaincre encore de la rentabilité artistique du produit en projet et « cibler » les partenaires éventuels.

En fait, Ginette Laurin semble à l'aise dans la structure de fonctionnement qu'elle s'est donnée ; elle contrôle de mieux en mieux son temps de gestion, de création et sa vie privée, ne paraissant pas ressentir les lourdeurs de ses tâches, pour le moment.

Paul-André Fortier, par contre, à l'œuvre depuis plus longtemps, avoue s'être épuisé à assurer le leadership de Fortier Danse Création, comme seul créateur porteur de la vie artistique de cette com-

pagnie : « je me sentais responsable de tout, des membres du groupe, du public qui aimait ou n'aimait pas. En tant que créateur, je ne voudrais plus de la responsabilité de tout ce qui ne fonctionne pas » dit-il. Parlant de la dernière année à la tête de ce groupe, il se souvient combien il lui a été dur de sentir la frustration des collaborateurs les plus sûrs, commençant à douter quand le « booking » ne rentrait pas et que le public se faisait discret dans les salles : « je me sentais très mal à l'aise d'avoir des subventions pour créer, dans une structure où personne ne semblait comprendre et accepter que mes œuvres ne concernaient qu'un public restreint. J'en suis arrivé à douter moi-aussi ; je me suis perdu comme créateur ». En réaction à ce malaise il propose alors la fondation de la compagnie actuelle, mais en co-direction, pour pouvoir partager les responsabilités, les risques et les tâches.

En effet la demande et les attentes au sein d'une compagnie sont très fortes pour un chorégraphe qui se trouve toujours au centre de l'activité. Les danseurs espèrent une création intéressante, un spectacle « réussi » — ces notions, relatives aux conceptions des uns et des autres entraînant des évaluations très variables... En fin de compte, le chorégraphe semble parfois être le maître d'œuvre du plaisir ou de la frustration de chacun. Ginette Laurin va jusqu'à dire qu'elle se sent directement responsable de la « santé » de ses danseurs d'où la recherche d'un entraînement adapté à son style chorégraphique et le souci constant de la sécurité en répétition. Elle essaie de « veiller au bien-être physique et psychologique de tous et d'être attentive au développement individuel de chaque interprète » ; elle tente, de plus, de concilier ses exigences personnelles de créatrice avec la personnalité du danseur, de lui correspondre sans se renier.

Fortier, pour sa part, évoque la difficulté de faire partager sa vision artistique surtout en début de

parcours. La solitude se ressent là, dans cette quasi-impossibilité à communiquer totalement, intégralement les impulsions conscientes et inconscientes qui l'animent. Il insiste pourtant sur la nécessité, vitale à la création, de sentir la totale disponibilité de ses danseurs, leur confiance, même si la direction de l'œuvre en cours n'est pas claire et échappe encore à tous, y compris au chorégraphe parfois. La page blanche, la toile vierge, en danse, c'est, dans un studio, un groupe aux egos et aux narcissismes divers. Les premiers « évaluateurs », les premiers spectateurs à séduire ce sont les danseurs qui, de plus, doivent être capable de supporter (dans tous les sens du terme) l'insécurité, l'incertitude accompagnant tout acte créateur.

Créer au sein d'une compagnie c'est aussi faire face aux pressions en tout genre venues des personnes mêmes de l'entourage, administratif, technique, artistique ; c'est devoir convaincre que le risque doit être couru, c'est être capable de défendre ses choix esthétiques et de faire comprendre les nécessités de la création aux différents concepteurs visuel, sonore, etc. Fortier et Laurin soulignent qu'il ne s'agit pas seulement de convaincre pour obtenir le budget nécessaire. Ils citent, en exemple, leur expérience récente d'artiste invité par une grande troupe institutionnelle : combat permanent contre des habitudes de fonctionnement, des codes esthétiques fixés par une longue pratique, difficulté à faire saisir le « sens » de leurs exigences dans un milieu totalement étranger à leurs préoccupations. Le gestionnaire responsable freine alors la demande non par manque de moyens pécuniaires, mais bien parce qu'il n'y croit pas ; il n'arrive pas à imaginer, par exemple, l'importance d'un arbre véritable sur scène, avec ses racines, ses branches dénudées, alors qu'un arbre-décor ferait l'affaire selon lui. (Il a fallu toute la détermination et l'obstination d'un Fortier pour obtenir, à deux jours de la première, « ses » arbres.) Anecdote évidemment, mais qui révèle bien l'importance du réseau

humain tissé autour du chorégraphe, réseau facilitateur ou freinateur ; d'où l'attention accordée, dans leur compagnie, au choix des collaborateurs y compris ceux qui s'occupent de la gestion, de la promotion : ils doivent, en premier lieu aimer le travail créateur qui se fait là.

Suite à cette expérience d'une résidence dans un autre groupe que le sien, Ginette Laurin ne souhaite plus, pour le moment, renouveler le défi de la commande avec des danseurs qu'elle ne peut réellement choisir et dans une structure si forte qu'elle ampute son élan. Fortier par contre, malgré les difficultés rencontrées dans le parcours créateur, avoue s'être senti libéré de toutes les autres contraintes assumées quotidiennement dans sa compagnie. Et, il se prend à rêver encore d'un Diaghilev à la bourse et à la pensée déliée qui lui laisserait la bride sur le cou...

Quant aux échéances fixées, ils les revendiquent tous deux comme une stimulation nécessaire et positive.

Fortier est plus à l'aise avec des échéances courtes dans la mesure où la « chose à produire » comme il dit, provoque chez lui un état de panique ; il a besoin de se jeter dans la création, d'être pris dans une situation où l'obligation de faire le plonge dans une espèce d'étourdissement l'empêchant de s'attarder, d'avoir peur. C'est aussi pourquoi dans ces périodes intenses, il disperse son angoisse à travers diverses activités pour éviter le blocage et la désillusion si ça ne fonctionne pas ; il éprouve le besoin d'effectuer des travaux tangibles, immédiatement réalisables, contrôlables pour oublier l'incontrôlable de la création. Mais avant de se lancer éperdument dans l'inconnu de la création, il prévoit toujours une période de calme, de farniente pour « faire l'éponge » dit-il. Essentiel.

Ginette Laurin, elle, préfère prendre son temps mais apprécie l'échéance qui lui permet une halte

dans le processus, une distance possible après l'année passée à mettre au point la pièce, cent fois modifiée au cours de cette période ; elle s'accorde le droit à l'essai et à l'erreur avec la complicité de ses interprètes ; elle revient sur l'œuvre tout au long de la vie publique de celle-ci et profite de toute occasion offerte pour présenter un « work in progress » afin d'évaluer la chorégraphie avant sa grande sortie. « Façon un peu plus sécuritaire de procéder, peut-être un peu moins lourde à supporter, moins stressante que de lancer directement le produit fini ». La gestation sera longue, apparemment sereine, les idées, les images surgissant par flash : « je ne m'accorde pas de temps particulier de réflexion mais ça mijote longtemps, ce qui fait que je ne ressens pas vraiment le stress quand je rentre en studio » explique-t-elle.

Pour l'instant elle planifie, avec son équipe responsable de la promotion, les tournées de deux prochaines années et « mijote » tranquillement un hommage à Chagall et un Don Quichotte sans Sancho. Elle parle d'humilité suite à la confrontation à d'autres cultures, elle parle aussi de rigueur, de travail acharné, de sévérité envers soi.

Fortier, quant à lui, termine en disant qu'il commence à maîtriser ses outils et que la danse est, dans son cas, une longue démarche sans fin, avec ses moments heureux, d'autres moins. Aujourd'hui, il cultive son jardin... Candide.

## CAROLE DAVID

# Autoportrait d'une fille perdue

J'écris quand le temps se resserre. Je fais ma propre révolution : entre deux cours, le soir, en sortant d'un cinéma au moment même où la pensée s'évanouit. Il faut que le temps de l'écriture se gaspille, que la vie matérielle se passe, car il y a toujours un peu de vaisselle à laver, des comptes à poster, des copies à corriger. Après, lorsque tout sera rangé, je pourrai écrire. À qui aurai-je volé ce temps ? J'agence des matériaux et la nausée m'envahit. Parfois, il s'agit d'une vision et cette révélation est tellement lourde qu'il faut que je la découvre en écrivant.

N'ai-je d'autres buts que celui de retrouver la langue de ma mère, celle-là même que j'ai refusé d'apprendre, mais que j'ai toujours comprise ? Une langue qu'elle n'a jamais su écrire. Je ne me sens italienne que lorsque je n'écris pas, ne parle pas, n'enseigne pas. Alors, je retrouve le sentiment perdu de la langue devant l'image que je me fais de moi-même et d'elle : j'ai cinq ans et je suis photographiée devant la Ford grise et blanche de l'oncle maternel. Elle a vingt-neuf ans et ses lunettes lui font des yeux de chat. Je suis surprise d'avoir la

nostalgie de ces années que j'ai à peine connues. La photographie cache les espaces silencieux de la vie. Elle ne témoigne de rien, sinon que de la tension de la mémoire. Je ne suis pas photographe.

Peut-être n'ai-je pas encore assez écrit pour me permettre de dire que j'ai toujours rêvé de maîtriser l'écriture pour me venger en quelque sorte. Je suis d'abord devenue, bien malgré moi, professeur de français dans un cégep, puis mon itinéraire n'a jamais cessé de recouper d'une manière ou d'une autre l'écriture ; pour m'emparer de ce que ma mère et ma grand-mère n'ont jamais possédé : une langue. Non, je ne rêvais pas d'être écrivain à l'âge de huit ans, je savais seulement que je ne voulais pas faire comme elles. Ce désir si intense, je l'ai tout d'abord transformé en volonté de critique pour ne pas mourir. *Spirale* (première version, première équipe) signifie un passage important. D'autres collaborations dans différentes revues m'ont permis de satisfaire ce besoin d'imiter les aînés, d'appartenir à un groupe, de me reconnaître. Une adolescence longue et douloureuse. Je venais après Roy, Des Roches, Brossard, Théoret. Que restait-il à dire quand les enfants de la Révolution tranquille, qui nous avait montré la guerre (idéologique), avouaient que la fusion entre l'art et la vie semblait désormais impossible ?

Plus tard, lorsque j'ai écrit *Terroristes d'amour*, j'ai voulu employer l'écriture en parlant de celles qui n'étaient pas reconnues. J'avais un compte à régler avec une certaine image de la féminité. Aussi quelle ne fut pas ma surprise de me voir attribuer le prix Émile-Nelligan. J'avais écrit ce livre pour exorciser ma peur (évidemment l'exercice avait des prétentions esthétiques) et j'étais récompensée pour avoir écrit un livre comme son titre. Je faisais mon entrée en littérature en passant Go et en récoltant une médaille et une bourse partagée en deux. Je perdais alors toute la naïveté d'une jeune première.

Ce prix est une leçon de choses. J'ai maintenant la certitude que la poésie ou le texte « difficile » n'entre pas en librairie, surtout quand il est québécois, car tout est une question de marketing. Cela tient beaucoup aux personnalités et au genre, comme en politique. Le strass de la littérature c'est davantage Noëlle Châtelet qui, à cette époque, avec *Histoire de bouches*, un premier livre de fiction, se taillait une place de choix dans les vitrines des librairies (même de vos libraires préférés) et des médias. Ce n'est pas le livre qui compte, ai-je appris, mais le personnage, la fabrique, l'écurie, oserai-je dire. Ensuite, je me suis sentie extrêmement seule sans personne pour me supporter. Ce n'était pas la solitude métaphysique de l'écrivain, mais plutôt l'impression d'appartenir à une génération sans histoire. La queue de la comète.

Aujourd'hui, avec l'affaiblissement de la portée idéologique des revues littéraires, les maisons d'édition expriment le besoin permanent de mettre en place, de manière plus ou moins consciente, un star système littéraire basé essentiellement sur la notion de profit réel ou symbolique, il va sans dire.

Après l'apogée des revues, où écrivains et intellectuels multipliaient confrontations et échanges, voici venu le temps de la littérature Broadway. Peu importe la matière ; c'est l'emballage qui compte. Peu de critiques ont un rayonnement : alors, les attachées de presse et les médias électroniques se chargent, eux, d'animer la curiosité du public. Humeur de mode. Penser est devenu un luxe.

Ce que je sais c'est que je ne cherche plus à transiger avec la littérature, à faire d'elle une pensée en suspens. Ce désir si intense de vouloir me détacher de mes mères prend maintenant de nouvelles formes.

Aujourd'hui encore, je persiste à imaginer ce qu'est la vie de Blanche, une criminelle. Pendant un moment, je ne serai plus là. Et c'est dans cette fuite que je trouverai la plus grande récompense. Je sais que je voudrai être aimée pour tous ces croisements de syntaxes, de vocabulaire, de fantasmes, de souvenirs qui, je ne sais par quel hasard, apparaissent comme une suite infinie que je n'arrive pas toujours à fixer. Ici, le temps n'existe plus.

**ROBERT SAUCIER**
**LISE LANDRY**
**RAYMOND LAVOIE**

# Réflexions sur la vie d'artistes *

Le discours de la gestion issu du milieu d'affaires s'impose de plus en plus comme le système de valeurs devant guider l'organisation de notre travail mais aussi celle de notre vie privée. Il nous incite à définir nos objectifs, à rationaliser nos étapes de travail et je ne peux m'empêcher d'ajouter, à viser l'excellence ! Récemment le ministère des Affaires culturelles, afin de susciter le rapprochement entre le milieu de l'entreprise privée et celui des artistes, favorisait la formule d'appariement comme principe d'attribution des subventions ; il créait aussi un nouveau programme de subventions intitulé « Gestion de carrière d'artistes » destiné aux artistes de toutes disciplines. Ce discours de la gestion qui se manifeste aussi dans le milieu des arts se présente de plus en plus comme celui qui pense les rapports entre l'art et la société.

Bien qu'on ne puisse nier qu'une bonne organisation des étapes de la production artistique et de la diffusion des objets d'art soit presqu'inhérente à la pratique artistique, on peut aussi se demander

*/ Propos recueillis par Francine Couture

si la vision de cette organisation est la même dans la communauté artistique et dans le milieu des affaires. Il n'y a pas si longtemps un bon nombre d'artistes et de théoriciens de l'art, en rupture avec la rationalité technologique, avaient utopiquement pensé que les principes du plaisir puissent remplacer dans nos vies ceux de la rentabilité et de l'efficacité. Est-ce qu'on doit dire autre temps, autres mœurs ? J'ai demandé à trois artistes en arts visuels comment ils perçoivent cette présence du discours de la gestion dans le milieu de l'art et s'ils sont touchés par lui.

Ces artistes ne sont représentatifs d'aucun groupe. J'ai rencontré Lise Landry, Raymond Lavoie et Robert Saucier parce que je m'intéresse à leurs travaux depuis plusieurs années. Les œuvres sur papier de Lise Landry questionnent des aspects de la culture des femmes. La peinture de Raymond Lavoie met en relation des dimensions de son expérience de peintre, des éléments du langage pictural et des éléments autobiographiques. Robert Saucier est sculpteur, avec le thème du piège il explore la problématique de l'installation.

La conversation que j'ai eue avec chacun d'eux a surtout porté sur leur vision de la pratique artistique, l'image actuelle de l'artiste et sur les rapports qu'ils entretiennent avec la demande sociale qui vient parfois des autres artistes, mais aussi des autres intervenants du milieu de l'art et d'un public constitué d'amateurs et de collectionneurs.

## ROBERT SAUCIER

### L'art et l'industrie

Au niveau gouvernemental, on parle de plus en plus des relations existant entre l'art et l'industrie. Le gouvernement n'augmente pas les subventions destinées aux arts et il incite les artistes à aller cher-

cher des sommes d'argent dans l'industrie. Mais ceux-ci n'ont pas d'interlocuteurs dans l'industrie ; il n'y a que chez Lavalin où on a embauché des personnes pour recevoir les artistes. De plus, les chefs d'entreprise ne s'intéressent pas nécessairement aux recherches des artistes. Il y a donc un problème dans cette nouvelle formule que le gouvernement cherche à mettre sur pied. (...) Et parallèlement à la production artistique des individus, il existe des équipes de production ou des PME de design qui ont des moyens que les artistes n'ont pas. Lors de la présentation de projets à des entreprises, par exemple, elles peuvent réaliser des maquettes impeccables. Par contre, leurs réalisations ne sont pas nécessairement reconnues comme « artistiques » par le milieu des arts même si elles le sont par l'industrie. Mais à partir de quels critères juger qui est artiste et qui ne l'est pas ? L'artiste qui se définit comme faisant de la recherche n'a pas le temps de courtiser l'industrie pour obtenir des contrats ; par contre dans ces PME de design, il y a des personnes embauchées pour faire cette activité. Selon moi, exiger de l'artiste qu'il aille vers l'industrie est une illusion.

## Le processus créateur : la définition d'un concept et l'expérimentation

Il y a une partie importante de mon processus créateur qui est très longue et qui est réservée à la définition d'un concept. J'ai beaucoup de lectures à faire. Comme je joue avec des symboles, je dois très bien les définir, les posséder théoriquement avant de les utiliser. J'essaie souvent de travailler en même temps à la recherche conceptuelle et à la réalisation de l'œuvre. C'est ce que j'appelle « gérer mon temps », soit découvrir pour moi ce qui est plus rentable sur le plan de l'économie du temps. Mais je n'ai pas une recette que je partage avec d'autres. Je ne peux pas, non plus, le parta-

ger avec les gens de l'industrie qui conçoivent la gestion du temps d'une façon totalement différente. Un artiste organise son temps de façon à ce que ce soit profitable pour lui ; mais cette façon peut apparaître illogique pour un industriel qui peut juger que cette façon manque de rigueur.

(...) L'expérimentation se fait en même temps que la définition du concept. Et lorsque je sais que je n'aurai pas le temps de venir à l'atelier pendant quinze jours, je laisse une pièce non terminée parce qu'il est plus facile de me remettre en situation dans la réalisation matérielle de l'œuvre que dans un travail conceptuel. Je fais souvent deux ou trois pièces en même temps ; il y a une pièce qui occupe le centre et les autres sont en périphérie. Par exemple, j'ai pris deux ans à réaliser une pièce. J'aime avoir deux ou trois projets en cours ; ce qui permet de laisser faire le hasard. Quand je sens un blocage dans la réalisation d'une pièce, je peux passer à autre chose.

## L'importance du public

Le public est très important pour moi si non je n'exposerais pas ; s'il n'y avait pas d'éventuel public, je ne ferais pas d'objets d'art. Je ne fais pas des objets d'art pour moi. Par contre, je ne fais pas de concessions. Je ne crois pas à l'ancienne formule « l'art pour le peuple » ; je n'aime pas cette expression « peuple ». Je crois qu'on peut amener le peuple à l'art et non l'art au peuple. Je donne le maximum d'informations qui permettent au public de participer à l'œuvre mais je ne fais pas les efforts pour les autres.

(...) Pour moi, le public est assez anonyme. Par contre, les artistes parlent d'abord aux artistes. La pratique artistique demeure assez élitiste, non parce que les artistes défendent des valeurs élitistes, mais parce que la pratique artistique est un

domaine de recherche qui demande un effort de la part du public. Je n'ai jamais cherché à identifier mon public en me disant que j'allais atteindre tel type de personnes. Je laisse faire le hasard. J'essaie d'être satisfait de ce que je fais ; je sais qu'il y a des gens qui sont intéressés. Je suis comme un mathématicien qui fait une recherche dans un domaine ; sa recherche n'intéresse pas le grand public mais les autres chercheurs. On observe la même situation en musique. Le musicien qui fait de la recherche s'adresse à des connaisseurs qui n'ont pas nécessairement une formation musicale mais un intérêt soutenu pour la musique. L'artiste s'éloigne d'une partie de la population mais il peut difficilement faire autrement parce que les concessions seraient trop grandes à faire. Par contre, les lieux de diffusion, comme les galeries, sont accessibles au grand public. Le public peut aussi s'informer, lire des magazines d'art, la chronique artistique des quotidiens, etc.

## Les rapports avec le milieu de l'art

J'établis un rythme qu'on reconnaît. J'ai fait une exposition solo en 1985 et j'ai participé à des expositions de groupe depuis. Mais maintenant des intervenants du milieu de l'art me demandent quand sera ma prochaine exposition. On veut voir ce que je fais. Mais je ne sens pas d'attente à propos de mon engagement esthétique.

Parfois l'artiste a à négocier à propos de la rentabilité de son œuvre. Quant à moi, je négocie des compromis avec moi-même et non avec quelqu'un d'autre. Intuitivement je me suis toujours placé dans une situation où je n'avais pas à négocier parce que je sais que je ne peux pas négocier.

(...) La promotion du travail de l'artiste peut être laissée à quelqu'un d'autre ; mais il faut que la personne ait les mêmes intérêts que l'artiste. Par exem-

ple, un artiste peut être intéressé à montrer son travail sans nécessairement vouloir vendre ses œuvres parce qu'elles ne sont pas vendables. Il peut arriver que la personne qui s'occupe de la promotion de ses œuvres lui demande de réduire les formats... etc. de sorte que la relation entre un artiste et des promoteurs peut parfois être dangereuse pour l'artiste.

## La pratique artistique est une carrière et un mode de vie

La pratique artistique est une carrière et un mode de vie. Elle est une carrière qui peut être locale ou internationale selon les aspirations de chacun. La pratique artistique coûte cher et elle demande beaucoup d'énergies de sorte qu'il est légitime que les artistes attendent une certaine reconnaissance ou une certaine rentabilité (..) Que l'art soit un mode de vie ou une carrière, l'objet d'art n'a pas nécessairement une apparence différente pour autant. La pratique artistique peut être une façon de vivre si l'artiste ne s'intègre pas au milieu de l'art et elle devient une carrière lorsqu'il s'y intègre. Par contre, faire de l'art influence beaucoup la façon de vivre. L'artiste est obligé de travailler à mi-temps et se garde du temps pour faire de l'art de sorte que ses revenus ne sont pas très élevés. De plus, l'artiste investit le quart ou la moitié de ses revenus dans l'achat de matériaux. L'artiste vit donc un peu en marge de la société ; les priorités de son mode de vie sont différentes de celles de beaucoup d'autres.

(...) Par contre, je connais des gens pour qui l'art est surtout une façon de vivre, ils produisent peu d'objets d'art. Ils se disent artistes ; l'art est un loisir, ils font une production artistique de fin de semaine. Ils ont le « look » artiste plus que d'autres artistes qui réalisent régulièrement des œuvres d'art. Il y a aussi ceux qui s'occupent de leur car-

rière à plein temps de sorte qu'eux aussi ont peu de temps pour produire des œuvres d'art.

(...) Bien que je dise que l'artiste vit en marge de la société, je dois aussi dire qu'il négocie sa survie tous les jours. Il doit être un bon gestionnaire de son argent parce qu'il en a tellement peu qu'il doit en profiter au maximum. L'artiste négocie le coût des matériaux, du loyer, etc. (...) Les artistes devront s'organiser et négocier des lieux de travail. Il faudrait qu'ils achètent des édifices afin de contrôler leur milieu. Par exemple, la rue Saint-Laurent a été habitée par des artistes pendant dix ou quinze ans ; maintenant les loyers sont devenus trop chers pour les artistes. Ils se déplacent vers l'est et l'ouest de la ville. Mais dès que ces lieux deviendront des lieux culturels reconnus, il y aura une surenchère économique et les artistes devront aller vivre de plus en plus en périphérie de Montréal.

## L'image de l'artiste anonyme

Du point de vue de la perception de l'artiste par le public, l'image de l'artiste n'a pas changé. On croit encore que l'artiste est misérable. Mais l'artiste a changé ; les artistes s'identifient de moins en moins avec cette image. De plus l'artiste présente de moins en moins des signes visibles de son statut ; il est moins extravagant, il est sobre. Cette attitude remonte peut-être aux années 70 où l'artiste s'est effacé et l'objet d'art a pris toute la place. Par exemple, Sol Lewitt n'a jamais voulu être photographié. Par contre, j'ai fait une recherche sur l'image de l'artiste véhiculée dans les magazines d'art et les catalogues d'exposition publiés durant les années 80 et j'ai constaté une revalorisation de la personne de l'artiste.

(...) Dans le public, l'image de l'artiste au béret est encore présente. Le public est parfois déçu lorsqu'il rencontre un artiste parce qu'il ne recon-

naît pas son image d'artiste. Il constate que l'image sociale de l'artiste est aussi bonne que la sienne !



## LISE LANDRY

### Savoir bien organiser son temps

Je suis tellement préoccupée par ma production artistique que je me sens peu touchée par le discours de la gestion. Mais je sais bien que certaines personnes, dans le monde de la gestion, pensent que les artistes s'organisent mal. Certains d'entre eux sont peut-être ignorants des conditions de la production artistique.

(...) Je n'essaie pas d'avoir l'image romantique de l'artiste. J'organise mon temps : le temps pour la production artistique, pour l'enseignement, pour la vie sociale. Je fais une différence entre la production artistique qui implique des activités de réflexion, de lecture et de production, et l'administration. Je laisse à des spécialistes le soin de faire mon rapport d'impôt, les photographies de mes œuvres, etc. J'ai l'impression que les gens de la gestion nous demandent de tout faire : production et administration. C'est ridicule de penser que les artistes doivent tout faire. C'est beaucoup plus rentable de concentrer toutes ses énergies sur la production artistique.

(...) Lorsque j'ai un projet en tête, il y a toute une organisation qui doit se faire sur le plan du contenu à véhiculer. J'établis un horaire. Je me mets au travail tous les matins que j'aie le goût ou non. Comme j'aime ce travail, le plaisir surgit rapidement. Je calcule souvent le nombre d'heures que je consacre à un projet durant une semaine.

(...) Il y a un temps d'apprentissage ; je prévois une série de travaux d'exploration. J'ai toujours fait la différence entre les œuvres d'expérimenta-

tion et les œuvres qui sont vendables. Par exemple, dans le cas des travaux de papier cousu, j'ai cousu une quantité importante de papiers avant que je découvre la maniabilité du matériau, sa sensualité. Et quand j'ai intégré la peinture, j'ai peint au moins deux cents feuilles de papier pour saisir les effets de couleurs que je cherchais en rapport avec le thème. Le temps de l'expérimental est imprévisible.

## Résister à la demande

De tout côté je subis une pression. On me dit que je pourrais être plus rentable. Je suis refusée dans certains milieux parce que je ne suis pas allée me diffuser moi-même en Europe. Pour certaines galeries, je suis trop locale. Qu'est-ce que ça donne d'aller en Europe ? Tu es oubliée une semaine après que tu y es allée. J'aurais investi le temps et l'argent que je peux mettre dans ma production. Il m'arrive de résister à la demande. J'essaie de trouver un équilibre.

(...) La demande peut venir des artistes. Mon travail à longue haleine agace ceux qui travaillent le geste spontané. On me dit parfois que je ne me sors pas de ce travail à longue haleine. J'explore aussi le geste spontané ; mais ce que les gens ne comprennent pas, c'est que je le déconstruis.

Dans la communauté des artistes je me sens isolée ; je me sens comme ne faisant pas partie d'aucun groupe. Je me sens même plus isolée des femmes artistes qui sont officiellement reconnues que des hommes artistes. Ces femmes artistes ne sont pas d'accord avec la démarche que je fais. Pourtant, je ne dis pas aux artistes : « prenez cette orientation ».

## Le public

Je n'ai pas de public cible mais j'ai une société cible. Je fais une réflexion sur la culture des femmes. Je veux toucher autant les hommes que les femmes en parlant de l'identité des femmes. En m'intéressant à la culture des femmes, j'ai découvert un langage, un vocabulaire très élargi.

## La pratique artistique est un mode de vie

L'art est un mode de vie dans le sens que l'artiste doit faire comprendre à ceux qui vivent autour de lui ou autour d'elle que l'art c'est sérieux. J'ai été obligée de faire de l'art un mode de vie parce que, pour une femme, faire une pratique artistique au lieu de faire une vie de famille c'est un mode de vie particulier. Mais ce n'est pas un mode de vie que je souhaite à tout le monde parce que je me trouve souvent isolée. Ce n'est pas nécessairement un modèle de vie. Dans ma vie, c'est un équilibre mais ce n'est pas un idéal (...) Je ne me verrais pas, après avoir tant réfléchi politiquement et socialement, réaliser un produit commercial. Ce serait, dans ma vie, un renversement radical. Ça ne m'est pas possible. Je cherche un équilibre social à tous les niveaux. Le danger, c'est que les artistes ne réfléchissent pas à la société, ne remettent plus en question les valeurs sociales, la mode (...) Par contre c'est difficile de répondre aux exigences d'un projet créateur et de ne pas satisfaire certains besoins matériels.

## L'image de l'artiste est encore celle d'un homme

L'image de l'artiste a changé. On est tellement plus nombreux qu'avant. Ce fait-là est déjà un changement.

Et par rapport à la place des femmes artistes dans le milieu de l'art ce n'est pas encore le partage équitable des places entre les femmes et les hommes. Par exemple dans le cas de l'exposition « Via New York » présentée au Musée d'art contemporain il n'y avait aucune œuvre de femme artiste dans l'exposition ; et on n'a pas parlé de ghetto d'hommes à propos de cette exposition, d'un ghetto qui entraîne un appauvrissement culturel, commentaire qu'on tient parfois lorsqu'il y a une exposition de femmes artistes. L'image de l'artiste est encore celle d'un homme.

(...) Dans l'image de l'artiste romantique il y avait une révolte. Aujourd'hui l'image de l'artiste est confuse ; on ne sait plus comment se représenter l'artiste.

## RAYMOND LAVOIE :

### L'organisation de la diffusion artistique

Cet intérêt pour la diffusion artistique est réel mais il n'est pas nouveau. Ce phénomène vient de toucher le Québec d'une façon un peu plus incisive. Les galeries d'art participent à des foires internationales par exemple. On se dit qu'il faut avoir une saine gestion de son temps, de ses énergies, de sa production artistique parce qu'on se dit qu'on est peut-être génial mais en même temps, on se dit que si on n'a pas la présence nécessaire sur la scène artistique on n'existera simplement plus. La réflexion que je fais est la suivante : on n'est pas encore à l'heure du bilan de ce phénomène et je me demande dans quelle mesure il fonctionne vraiment. On est dans l'ordre du mimétisme de New York. En fait, les New Yorkais s'y ont toujours pris de cette façon-là, les Français l'ont aussi fait avant. Je pense que de vouloir prendre les moyens des grandes métropoles et ou des grandes fortunes

n'est peut-être pas la solution. C'est comme si on tirait à coup de canon sur une mouche ! On pense qu'on existera plus, que ça générera de l'argent.

## Le processus créateur ne peut être géré

Il n'y a pas de gestion possible de tout ce qui se passe dans l'atelier sur le plan de la pensée. On pourrait dire à l'artiste : « lundi, tu lis ; le mardi, tu fais des explorations ; le mercredi, tu fais des réalisations ». C'est impensable. Il y a une chimie dans le processus créateur qu'on ne peut gérer. Quand je suis engagé dans un processus de production, il y a une période exploratoire, le projet se définit par la pratique. Je lis aussi des revues, je visionne des reproductions de mes tableaux, je regarde des images, je cherche des stimuli. Ensuite je prends une décision sur les formats de tableaux à propos desquels je me sens le plus à l'aise pour peindre. Actuellement je suis en réaction contre le climat général de la production artistique, je ressens une sorte de lassitude. Je constate par exemple que trop d'artistes partagent le même langage ; alors j'ai décidé de changer de langage. J'ai pensé que je devais effacer les images, j'ai mis un voile, je peins à l'envers. Je peins l'image et je peins le fond après. J'essaie de faire des narrations qui n'ont d'autre finalité que la narration picturale. Mes tableaux sont des vibrations de surface. Ce sont des œuvres qui ne sont pas trop faciles, pas trop séduisantes. On m'avait caractérisé comme faisant des œuvres séduisantes ; j'ai voulu provoquer un autre genre de vision.

## La réalité du public

J'ai perdu le fil de la réalité du public. Mon public se retrouve un peu partout. Dans mon cas, il y a eu un phénomène d'emballement. Mais ce n'est

plus le cas. (...) Je suis soutenu par des gens qui s'intéressent à ce que je fais. Mais c'est cyclique ; parfois ils s'intéressent à ce que je fais ; parfois moins. Alors je me dis : « parfois ça doit être bon ; parfois ça doit être moins bon ».

(...) Le Québec est caractérisé par un problème particulier : il y a des artistes qui font des œuvres extraordinaires. Mais elles ne peuvent vivre longtemps. On demande rapidement à l'artiste : « qu'est-ce que tu nous fais de nouveau ? » (...) Je ressens la pression de la nouveauté. Cette pression traduit une vison à court terme. Les gestionnaires risquent d'être d'accord avec cette idée qui suppose qu'il faut renouveler le produit, assurer une forme de continuité. Mais ce n'est pas comme ça qu'on fait des œuvres ou des chefs d'œuvre.Un tableau s'inscrit dans une démarche, c'est là qu'il prend son sens. Ceux qui laissent les plus grands enseignements, qui ont un impact réel sont ceux qui ont été fidèles à une certaine démarche. La pression de la nouveauté ne vient pas des artistes qui connaissent les mêmes problèmes que moi. Ils me font de bons commentaires, ils me confrontent. Cette pression vient surtout des amateurs, des collectionneurs et des institutions, des conservateurs, de la critique d'art qui cherche la nouveauté ; elle ne vient jamais de ma galerie. Ce qui me blesse le plus, c'est lorsque j'entends quelqu'un qui m'a déjà acheté un tableau dire que ma démarche est finie.

(...) Idéalement il faudrait qu'à la porte de l'atelier il n'y ait plus d'intrus. Il ne faut pas que l'artiste fasse une discussion avec le milieu.Mais il y a toujours quelqu'un qui entre dans l'atelier qui vient faire une critique du tableau que tu es en train de faire. Je suis assez sauvage ; je ne laisse pas entrer beaucoup de monde dans l'atelier parce que ça me démoralise, ça me fait perdre le fil d'une certaine façon. Idéalement il ne faut pas penser à gérer sa démarche. L'aventure c'est l'aventure, il faut la pousser à bout. C'est difficile de faire ça. Il y a

beaucoup d'intervenants. Et de plus comme enseignant c'est encore plus difficile. J'ai quarante étudiants. Chaque semaine, je fais quarante évaluations de travaux en peinture. Quand je rentre dans l'atelier, les quarante étudiants entrent avec moi. Il y a aussi la critique, les collectionneurs, la galerie... Je pense à Jim Dine qui vit dans un coin perdu au Vermont parce qu'il disait qu'il était trop sollicité... Il faut gérer sa solitude.

## L'image de l'artiste a changé

L'image de l'artiste romantique est révolue. Elle n'est plus transmise par l'enseignement bien qu'on transmet l'idée que l'artiste est quelqu'un qui a certaines visions.

Mais dans le milieu de l'art on parle beaucoup en terme de stratégies maintenant. Tout est vu en terme de stratégies. IL faut que ça rapporte d'une façon ou d'une autre. C'est Leo Castelli et Blum Helman qui font l'histoire de l'art. J'ai l'impression qu'on joue au poker. Il faut être au bon moment à la bonne place et son numéro risque de sortir. Ce phénomène ne tient plus compte des intérêts de la production artistique. Sur la scène internationale, il y a des gros moyens et ce sont eux qui déterminent la carrière d'un artiste. Mais en même temps on s'intéresse à l'art de façon épidermique. Au 20$^{e}$ siècle on a vécu l'art comme une stratégie. Picasso a fait tellement de tableaux qu'il a envahi le monde avec ses tableaux.

Aujourd'hui je pourrais faire la même chose si j'avais de l'énergie. J'en ferais tellement qu'on serait obligé de s'occuper de moi. La stratégie prend énormément de place aujourd'hui. Ce qui est extrêmement épuisant. S'amuser dans l'atelier c'est essentiel. Et on s'amuse de moins en moins. J'aime ce que je fais, mais tous les matins je me demande si je continue ou j'arrête. Je suis rendu à penser, moi

aussi, en termes de solutions stratégiques mais je me demande aussi de quelle façon cette attitude marque l'évolution des connaissances dans notre discipline. Quand on pense en terme de stratégie, y a-t-il des œuvres qui vont passer à l'histoire ? Il y a une maturation qu'on ne permet plus. Ça va trop vite. On voit des carrières disparaître d'un coup. Mais il existe encore des projets fabuleux comme, par exemple, celui de Christo. Il faut être très fort pour affronter cette réalité.

## La pratique artistique comme mode de vie et comme carrière : deux réalités qui s'opposent

L'art comme mode de vie ou l'art comme carrière ce sont deux réalités qui s'opposent. Si l'art est un mode de vie, l'artiste ne travaille que là-dessus à son propre rythme. Si l'art est une carrière, cela veut dire que l'artiste doit travailler dans le milieu, aménager son temps. Idéalement il faut que l'art soit un mode de vie ; mais ce n'est pratiquement plus possible. Il y a des artistes qui vivent l'art comme un mode de vie. Mais pour que ce soit possible il faut être sur le bien-être social. Est-ce que ça me tente ? Ce que je fais, c'est une carrière. Comme enseignant, comme directeur de recherche et comme peintre. L'institution me le demande. Mon idéal, ce serait de me rapprocher de la situation de vivre l'art comme un mode de vie. La façon que je vis actuellement est très culpabilisante : je ne suis jamais à la bonne place au bon moment. Je me demande comment je pourrais organiser mon temps pour que ce soit agréable. Gérer sa vie au pouce carré et à la minute près c'est contradictoire avec la vision de l'artiste.

(...) Je suis devenu un professeur maintenant. Je peins quand l'université me laisse le temps de le faire. Avant, je peignais à temps plein. L'université ne me paie pas nécessairement pour que je fasse

de la peinture. Je paie le loyer d'un atelier que je n'utilise pas pendant trop longtemps.

(...) Le travail de professeur me bouffe tout mon temps. Faire de l'art, c'est une aventure ; l'aventure, c'est plus important que la richesse. Je suis dans une drôle de position maintenant ; l'université me donne un salaire. Je suis un peu plus riche qu'avant. Mais ça me coupe les ailes un peu.

## SUZANNE JACOB

# Conférence-fiction

I

La réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité.

Une fiction est une structure de perception.

Les structures de perception commandent des structures d'organisation.

Une fiction est une version des choses.

Les choses ne peuvent être perçues autrement que par les fictions qui les organisent.

Une fiction ne peut être perçue comme fiction que par une nouvelle fiction.

Les fictions dominantes d'une société constituent la convention de réalité de cette société.

Les sociétés se constituent et se maintiennent dans leur forme propre grâce à une fiction dominante, comme les individus se constituent et se

maintiennent dans leur forme propre grâce à des fictions de soi qui sont des structures de perception, c'est-à-dire des versions de soi, c'est-à-dire des images de soi, c'est-à-dire des architectures de soi, et ainsi de suite.

Certaines sociétés, comme certains individus, ne peuvent tolérer de considérer leur convention de réalité comme une fiction dominante sans mettre leur maintien en péril. (Par exemple, il y a une centaine d'années, les Sociétés de géographie ont refusé d'accueillir Wegener parmi leurs membres parce que la découverte de la tectonique des plaques par Wegener annonçait aux Sociétés de géographie qu'elles étaient dominées par une fiction dont elles allaient devoir changer.)

L'individu qui annonce à une société donnée que sa convention de réalité est constituée par les fictions qui la dominent risque sa vie comme individu membre de cette société. (Galilée est l'exemple-type d'un tel risque.)

II

Une des fonctions de l'art au sein des sociétés est d'annoncer à leurs membres que la convention de réalité qui les régit est une fiction ou une série de fictions, c'est-à-dire une structure de perception, c'est-à-dire une version des choses.

L'art accomplit cette fonction en proposant des fictions qui donnent à voir les espaces du possible, du renouveau, de la mutation, du mouvement, de la régénérescence, c'est-à-dire les espaces de naissance.

L'art donne à voir les espaces de naissance grâce à des propositions de fictions, c'est-à-dire des propositions de structures de perception, c'est-à-dire des propositions de versions des choses.

L'art donne à voir les espaces de naissance en affirmant par les œuvres que tout peut être, que tout peut ne pas être, et QU'ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION.

Lorsque l'art, dans une société donnée, se soumet ou est soumis à l'injonction de renforcer la convention de réalité de cette société, il se met ou il est mis dans l'incapacité de donner à voir les espaces du possible, les espaces de régénérescence, c'est-à-dire les espaces de naissance.

Lorsque la littérature se soumet ou est soumise à l'injonction de renforcer la convention de réalité d'une société, elle se met ou elle est mise dans l'incapacité de donner à voir les espaces de naissance.

La société dans laquelle j'écris soumet et stérilise la fiction littéraire en la forçant à se confondre de plus en plus avec soit un produit de consommation, soit un produit — il faudrait dire une défécation — du subconscient.

Cette confusion, entretenue, sert à évacuer la littérature comme mode de connaissance et de reconnaissance des fictions dominantes et des espaces de naissance.

III

La confusion entre le roman et la biographie ou l'auto-biographie participe à l'évacuation et à la stérilisation de la littérature comme mode de connaissance ou de reconnaissance des fictions dominantes et des espaces de naissance.

Pour en finir avec cette confusion, on doit montrer ce qui différencie radicalement le roman et la biographie.

Une présupposition absolue régit le projet biographique. Cette présupposition pose l'existence objective de la réalité comme non-fiction et la possibilité d'entretenir avec elle des rapports d'exactitude et de fidélité.

Le critère majeur d'appréciation d'un récit biographique est la fidélité de la narration à la convention de réalité qui régit ou régissait la société dans laquelle le sujet de la biographie vit ou a vécu.

Dans l'optique de la biographie, qui est une optique historique, la bonne version est la version la plus plausible, la plus vraisemblable, pour un jury composé d'une douzaine de personnes suffisamment normales pour assumer la représentation de la convention de réalité d'une société donnée à un moment donné de son histoire.

(Il y a une cinquantaine d'années, par exemple, les femmes ne faisaient pas partie des individus

susceptibles de représenter la convention de réalité de plusieurs sociétés et ne pouvaient, dans la logique des fictions dominantes de cette époque, ni témoigner, ni être membre d'un jury.)

La relation de fidélité à la convention de réalité adoptée par une société au cours de son histoire est propre au projet historique, au projet biographique. Le récit historique s'effectue en accord avec ce fait que chaque société détermine au cours de son histoire une fiction dominante à qui elle demande d'exercer son autorité au nom de tous. Le biographe vit une relation d'autorité avec la fiction dominante de sa société, c'est-à-dire avec sa convention de réalité.

Le contrat qui régit les rapports entre l'auteur et les faits, entre l'auteur et les lecteurs, dans le projet biographique, en est un de conformité à la convention de réalité qui confère leur vérité aux faits.

Le roman et la biographie se croisent là où ils puisent aux mêmes bassins de matériaux. Cependant, par la nature des rapports qu'ils entretiennent avec ces matériaux, la biographie et le roman sont irréductibles l'un à l'autre.

La biographie affirme que les faits sont les faits.

Le roman propose que les faits peuvent être les faits, peuvent ne pas être les faits, qu'ils deviennent des faits au moment où une fiction les donne à voir comme faits.

Pour le romancier, ce qu'on appelle le vécu est un matériau sans obligation préalable à une vraisemblance ou à une véracité, sans attache fatale à la convention de réalité.

Pour le romancier, ce n'est pas la convention de réalité qui instaure et qui autorise, qui normatise et qui authentifie, c'est le projet littéraire.

Le vécu — potins, anecdotes et faits divers —, aux yeux du romancier, est aussi libre de toute sujétion à la convention de réalité que n'importe quel bloc de granit aux yeux d'un sculpteur, que n'importe quel vert ondulant de prairie sous l'œil d'un peintre, que n'importe quel amas sonore aux oreilles d'un musicien, que n'importe quelle série gestuelle au regard d'une chorégraphe, aussi longtemps que la direction et la volonté d'un projet d'écriture n'a pas attiré ce vécu dans sa trajectoire pour lui donner un sens.

Les coureurs de potins planétaires cherchent à nous faire croire que la littérature est un déguisement du vécu. Ils utilisent la psychologie des loisirs pour nous en convaincre.

À travers eux, la littérature finit par apparaître comme une énorme masse de témoignages autobiographiques recouverte par le style, comme une entreprise de confession générale contemporaine où chacun exhibe le tricot de son vécu assujetti à la convention de réalité, dans l'attente de l'absolution thérapeutique.

La littérature, lorsqu'elle est mise à la question par les lecteurs psychologues des loisirs, est mise en demeure de livrer les moteurs inconscients de sa genèse comme si elle était atteinte d'une maladie susceptible d'être posée comme cause première de l'œuvre.

Le seul message pertinent qu'on cherche à extirper à l'œuvre au cours de cet interrogatoire est un diagnostic.

Ce diagnostic est fatal à l'œuvre littéraire parce qu'il évacue la question de l'œuvre et la rend stérile pour le lecteur puisque, pour la psychologie, la parole ne s'adresse qu'à celui qui parle, et à nul autre.

La psychologie des loisirs présuppose que l'œuvre cache une réalité, un vécu, que l'auteur a déguisé par le style. L'œuvre est lue comme une confession masquée, comme un aveu retenu par le style. Le style perd toute capacité de révélation, le style devient un maquillage du vécu.

On a vu un exemple foudroyant de ce genre de résolution d'une œuvre littéraire, il y a quelque temps, lorsque Marguerite Duras, dont chaque livre a été une manifestation éblouissante de la force de la fiction littéraire à nous désassujettir de la fiction dominante, s'est finalement mise à table chez Pivot, à Apostrophes.

— Oui, convenait Marguerite Duras, j'ai eu cet amant chinois et toute cette histoire de mon œuvre est beaucoup plus simple qu'elle n'a paru jusqu'à aujourd'hui puisque ces histoires, faites-moi confiance, je les ai vécues !

Ainsi, Duras convenait, pour les téléspectateurs, que son style n'était qu'une cachotterie. Les téléspectateurs pouvaient se dire qu'au fond, Duras aurait pu aller directement chez Paris-Match, que le style, que la fiction romanesque, tout compte fait chez Pivot ce jour-là, n'étaient que des stratégies d'apparition et de confession.

Lorsqu'une convention de réalité telle que la convention du marketing parvient à convaincre qu'une œuvre ne contient qu'un aveu dissimulé ou qu'un diagnostic, qui peut dès lors s'engager à la rencontre d'une œuvre dans le désir d'être conduit par une proposition de naissance, de connaissance, de perception ?

Lorsqu'une fiction dominante réussit à installer une telle confusion entre l'imaginaire et l'inconscient, entre l'imaginaire et la convention de réalité, elle stérilise l'imaginaire parce qu'elle le tient sous la coupe de ses diagnostics, et dans l'assujettissement à la convention de réalité.

Or, sans imaginaire, la terre serait toujours plate, le soleil serait éternellement tiré par un scarabée, aucun humain ne serait en mesure de nous donner des nouvelles des différences de perception qui permettent de connaître le monde.

Que mon imaginaire soit québécois, nord-américain, européen, musulman ou catholique, que je sois diagnostiquée comme narcissique ou comme hypocondriaque, quels que soient les caractères hérités de mes vies futures ou antérieures, peu importe. Ce qui importe, c'est que l'imaginaire soit menacé de stérilisation, s'il se soumet ou est soumis à la dictature de la convention de réalité. Sous cette dictature, les faits sont les faits. Sous cette dictature, les faits se gardent de l'imaginaire en lui imposant l'emprisonnement comme dans les pays totalitaires, ou en le stérilisant par le marketing ou la psychologie, comme nous le faisons ici. Ce qui importe, c'est de savoir que sans imaginaire, c'est l'espèce humaine elle-même qui est menacée, parce que sans lui, notre espèce ne reconnaît pas, ne discerne pas les espaces du possible, les espaces du renouveau, les espaces de naissance.

Flore Cocon, Laura Laur, Galatée, Pomme Douly, qui sont mes principaux personnages, résistent à toute dictature de la fiction dominante.

Pour elles, tout peut être, et tout peut ne pas être.

Pour elles, ÊTRE EST UNE ACTIVITÉ DE FICTION.

# INTIMITÉS

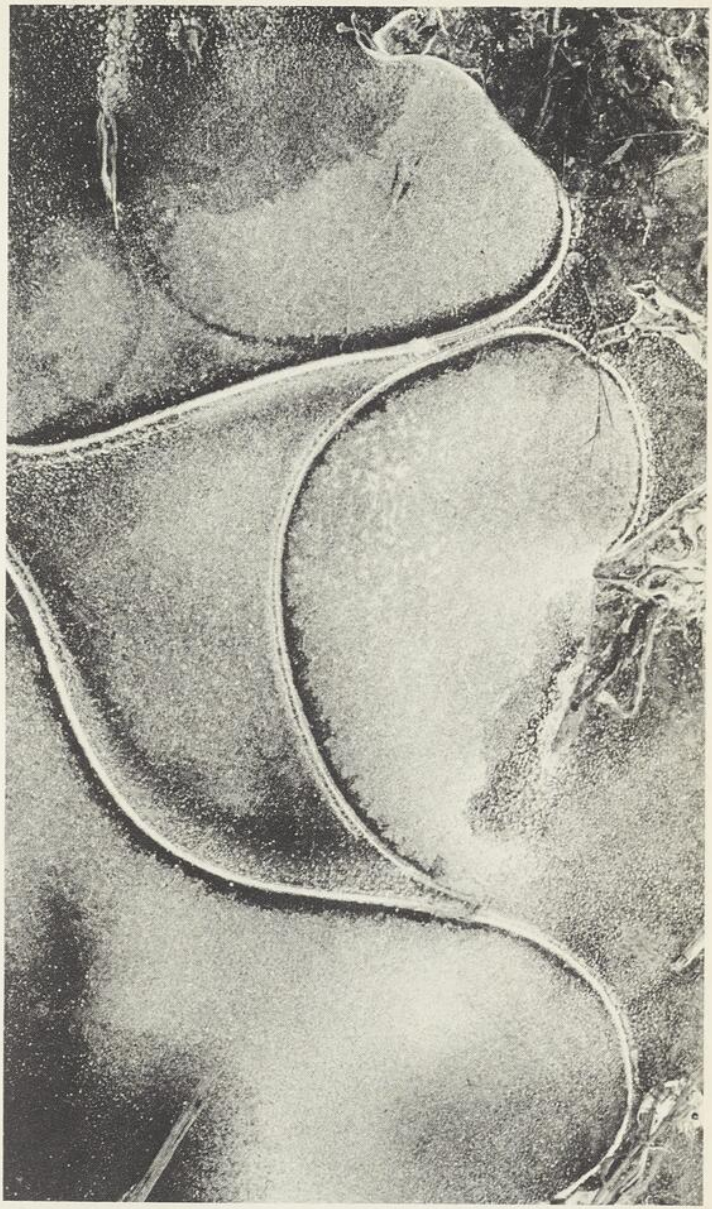
## Photographies de Kèro

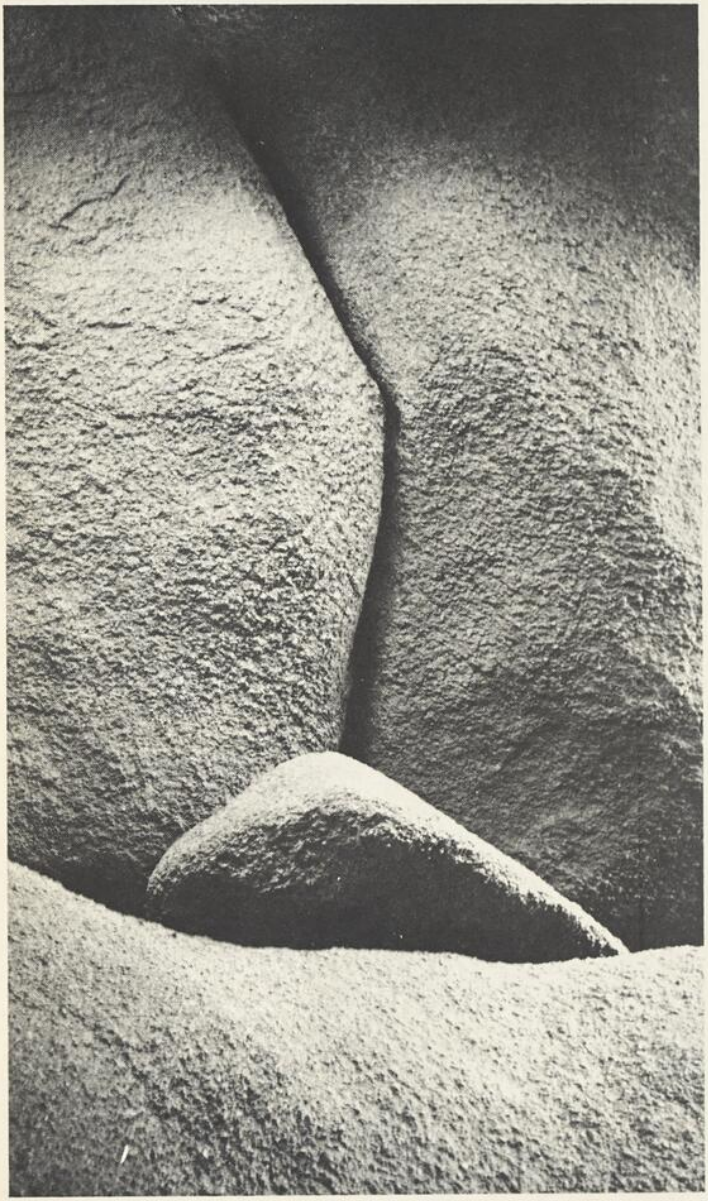
*La portraitiste bien connue des écrivains livre ici ce qu'elle appelle des* « photos d'amour » : *visions intimes, méditations devant le paysage, moments priviliégiés qui représentent la face cachée de l'activité de la photographe.*



L'autoportrait ci-haut présenté date de 1988 et a été réalisé avec la collaboration de Richard Pilotte.

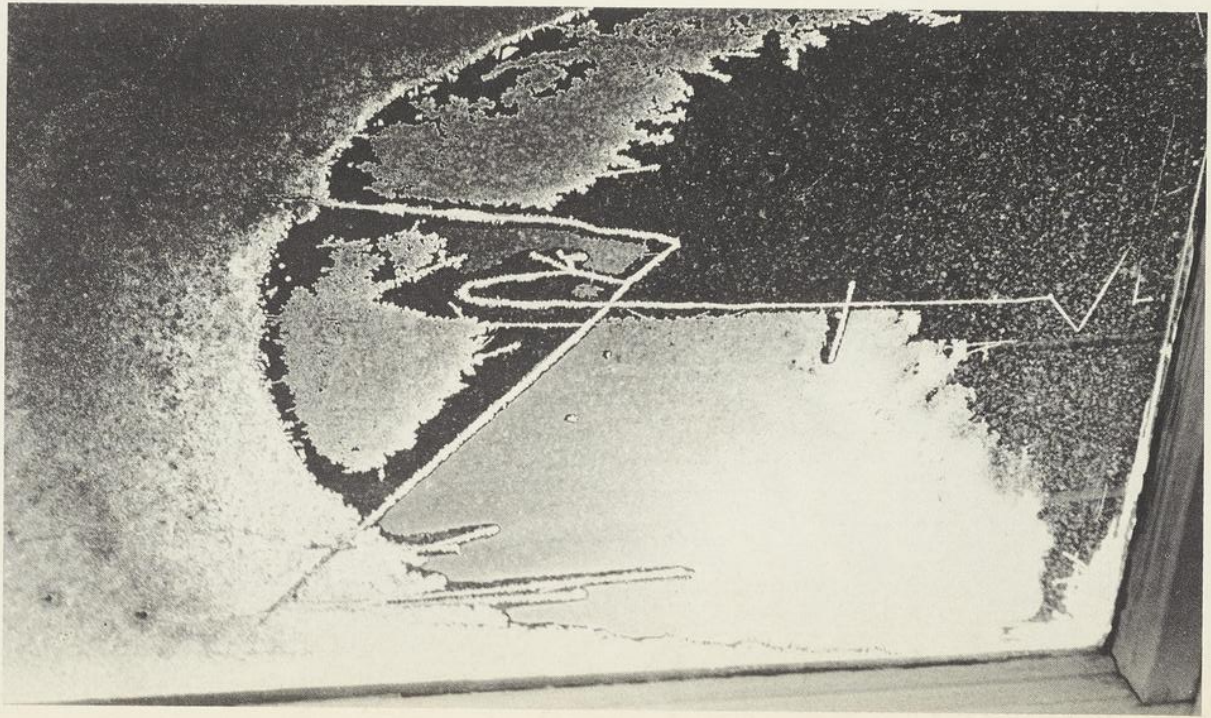














PHILIPPE MÉNARD

# La rentabilité de la création artistique : une histoire de « premier arrivé, dernier servi »

La création pour moi va de pair avec l'imprévisibilité, le risque, l'ouverture, la perméabilité, la générosité, l'admiration, la reconnaissance et toutes les plus belles vertus. Mais la vie quotidienne du créateur, si elle est quelquefois traversée par ces valeurs, l'est plus souvent par l'indigence matérielle, la médiocrité, la mesquinerie, la jalousie, le mépris et toutes sortes d'autres vilains défauts. Pourquoi cela ? Ma thèse est que les créateurs arrivent à se faire des vacheries même entre eux — c'est vous dire de quoi ils peuvent être capables vis-à-vis des autres — tout simplement parce qu'ils ne bénéficient pas du minimum d'aisance matérielle et surtout du minimum de respect de leur statut de créateur. Tentons d'y voir un peu clair, en explorant un peu l'environnement de création du créateur.

## Entre extase et déprime

Créer, c'est certainement un mélange de plaisir, de bien-être, de satisfaction, de délire, d'extase

d'un côté ; d'efforts, de discipline, d'abnégation, de patience, de persévérance, d'entêtement d'autre part. Je crois que dans l'opinion publique, on a trop tendance à ne voir que le premier aspect et ignorer son revers. Il est facile pour beaucoup de gens de penser et de dire que, dans le fond, qu'ils l'avouent donc, les créateurs font ce métier parce qu'ils sont des « tripeux » et qu'ils ne peuvent qu'être ça, incapables de la moindre organisation, du moindre sens des responsabilités, des valeurs sociales etc.

Combien comprennent à l'inverse le niveau d'exigence, de discipline, de fidélité, de courage, d'humilité qu'il faut dans la création ? Combien se doutent de la colossale énergie qu'il faut pour créer une œuvre de lumière, de couleurs, de sons, de mots, de matières, de règles ; pour arriver à faire émerger la cohérence de l'incohérence totale, le signifiant de l'insignifiance totale ; juste pour arriver à une « forme » parmi toutes les possibles suggérées par la nature, la culture, les comportements etc. ? Combien savent quelle disponibilité à l'énergie il faut pour parfaire une œuvre jusqu'à des détails presque imperceptibles, pour toujours recommencer, pour ne pas se décourager au premier échec ou au premier commentaire destructeur ? Être bon ou génial, avoir du talent, c'est une chose ; mais « tenir », s'accrocher, c'en est une autre. Et pour continuer, je crois qu'il faut, en plus d'avoir du talent ou des choses à dire, une cause à défendre ou un combat à mener, une conjoncture d'autres qualités dont certaines tiennent de la gestion de sa carrière.

## Un problème d'insécurité

La vie de la création est une vie de risque, d'insécurité, d'instabilité. Le créateur le sait jusqu'au plus profond de ses tripes, mais son environnement social n'y est pas tellement sensible. Et cette insécu-

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de premier arrivé, dernier servi »**

rité, elle n'est pas vécue uniquement dans l'acte de la création ; elle s'insinue évidemment dans toutes les interstices de sa vie quotidienne. Elle pose un problème à l'individu créateur qui, selon sa nature, ses origines, ses expériences, apportera sa solution. Prises globalement, les solutions sont si multiples et si divergentes qu'elles provoquent rupture, incompréhension, surprise ou choc social. La façon dont le créateur intègre son insécurité professionnelle dans sa vie personnelle, c'est du « chinois » pour la plupart des gens, même des plus proches. Cela amène l'opinion publique à juger les attitudes des créateurs plutôt fantaisistes, irresponsables, anormales, l'enfermant dans une tour de plus en plus épaisse d'incompréhension. Le créateur restera « incompris » et, ce qui est tragique, il le restera aussi pour ses réclamations matérielles de base. Bien sûr les réactions d'insécurité se distribuent sur une échelle de plusieurs degrés. Si par caricature je les réduisais à 2 seuls degrés, je dirais : il y a ceux qui répondent à l'insécurité par plus d'insécurité encore ; et, à l'inverse, ceux qui y répondent par plus de sécurité, plus de stabilité, plus de contrôle dans leur vie personnelle. La première catégorie, c'est l'excès, c'est l'énergie sans relâche, la chandelle brûlée par les deux bouts ; l'autre, c'est la pondération, c'est du calcul, du ressourcement. Pour continuer dans la caricature, la première catégorie ramasse probablement tous les « rockers » — poètes, musiciens, chorégraphes « rockers », tous les non-« rockers » se retrouvant dans la deuxième. Témoignage pour témoignage, je sais que j'appartiens à cette dernière, avec un soupçon d'envie pour ceux qui sont capables de « tenir » dans la première.

Pour compléter le portrait général, il faut dire que le créateur est un individu qui vit en relation avec d'autres créateurs ou artistes de sa discipline — la mienne est la musique — ou de plusieurs disciplines à la fois — fréquentation de cinéastes, de peintres, de chorégraphes etc. Tous ces créateurs

ont en commun de façon générale de se partager des miettes, de fournir à la société par le biais des éditeurs, producteurs, organisateurs ou diffuseurs une matière première qui est finalement tenue comme quantité négligeable — et je souligne — dans la gigantesque industrie culturelle.

## Un mépris de la matière première

Le problème de fond, c'est ce mépris conscient ou inconscient de la matière première. C'est cet ensemble de problèmes qu'a voulu dénoncer dans un geste très « médiatique » mon ami Jean-Claude Lauzon, cinéaste, lors de la remise des prix de la Semaine du cinéma québécois et auquel je me suis fait l'écho dans un « témoignage » au Devoir. Bien sûr son « geste des 100 000 $ » a bousculé un certain ordre des choses. Pour bien des consommateurs et fonctionnaires repus, c'était la fronde, la crise d'adolescence, le rejet du père et mettez-en. Pensez-donc : relever la tête, secouer les chaînes, monter jusqu'au « plateau de télévision » y rejoindre les « bêtes politiques » qui en font leur pâturage, regarder dans le blanc des yeux « la-main-qui-te-nourrit », et crier avec lucidité et fierté : « Oui, je te mords, main qui me nourrit, parce qu'à force de me nourrir, tu en es devenu indigne ».

Mais d'où venait la menace ? Tout simplement d'un créateur comme bien d'autres, mais qui, à la différence de bien d'autres, avait certains atouts pour rappeler l'essentiel : que c'est son œuvre qui est la base de l'activité (ou de l'agitation) culturelle, et non l'inverse ; que c'est son œuvre qui est le support de toutes les fonctions d'encadrement, et non l'inverse ; que s'il refusait de générer l'œuvre, des centaines de fonctions, donc de jobs, s'effaceraient tout simplement de la carte culturelle.

Eh oui ! rêvons : si, dans leur « syndicat imaginaire », les créateurs, les indispensables généra-

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de premier arrivé, dernier servi »**

teurs de textes, d'images, de sons, de logiciels faisaient grève de création, on remettrait de l'ordre élémentaire dans notre grand désordre mercantile et l'on parviendrait très vite à identifier les vrais « assistés ». Il nous faut des petits coups de vent comme celui de Jean-Claude, pour dissiper les brumes qui nous cachent le grand tableau paradoxal de la création artistique, ce tableau où les vrais « assistés » ont tous les privilèges : les postes permanents, les gros salaires, la sécurité, les gros comptes de dépenses, les représentations internationales, les suites d'hôtels, les réceptions etc. ; et où les véritables générateurs d'emplois (les « assistants » !) se retrouvent « backstage », les cors aux pieds, les ampoules aux mains, les yeux rougis d'avoir trop peu dormi, les muscles endoloris d'avoir trop transporté de caisses ; obligés, faute de moyens adéquats, de monter le décor, d'accrocher les projecteurs, de dérouler les cables de sonorisation ; de répéter, répéter, répéter pour être les meilleurs, parce que la compétition est féroce, parce que le public est exigeant, parce que le critique est impitoyable, parce que personne ne tolère la moindre faute, parce que le droit à l'erreur n'existe pas dans ces métiers, parce qu'au fond, tout le monde souhaite que tu te casses la gueule. Alors tu performes, ou tu crèves.

L'artiste en général et le créateur en particulier sont scandaleusement sous-évalués dans cette société et, par ce fait, méprisés. Non seulement le créateur génère-t-il la matière première au risque de son propre équilibre personnel, mais, arrivé en fin de piste, il faudrait presque la donner. Elle est immanquablement jugée trop chère. Après tous ces efforts, cette longue alternance d'extase et de déprime, on ne peut que ressentir du mépris dans ce jugement.

## La faute aux créateurs

À qui la faute ? À tout le monde et en premier lieu aux créateurs eux-mêmes. Car vous savez ce qu'est le comble de cette histoire ? Les créateurs étant les premiers à flairer les nouvelles valeurs de création, à prendre des risques sur de nouveaux créateurs, sont aussi les premiers à s'exploiter entre eux et, à ce titre, à donner le mauvais exemple. Mais comment faire autrement ? Ils sont les plus pauvres, entre autres parce qu'ils ne travaillent pas dans les « médias de masse », où le nombre justifie la « valeur » — et quelle valeur ! Et, à la différence des riches, leur « barre des risques » est très élevée : ils sont à la chasse « inconfortable » de nouvelles valeurs artistiques plutôt que dans la contemplation confortable des valeurs passées. Ils s'engagent donc entre eux à des tarifs dérisoires, avec comme résultat que les plus pauvres se retrouvent tous ensemble à partager le maximum de risques. Voilà à quoi conduit une situation de pénurie, de partage des miettes. Et cette situation engendre la mesquinerie, la jalousie et autres vilains défauts évoqués au début de ce palabre.

## La faute aux « riches »

À qui la faute ? Encore davantage aux subventionneurs, producteurs, diffuseurs, consommateurs qui prennent pour acquis que les artistes sont prêts à travailler pour rien, et qui prennent facilement argument de l'attitude des créateurs entre eux pour continuer à le penser. En effet, la musique, la danse, le théâtre regorgent, surtout dans ses rameaux expérimentaux, de gens qui travaillent pour des pinottes. Alors pourquoi se priver ?

Pendant ce temps, les plus riches entretiennent le « répertoire ». Oh ! j'en suis moi aussi de la valeur intrinsèque des grandes œuvres, mais bien intrinsèque, pas « extrinsèque mondain ». J'arrêterai de

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de premier arrivé, dernier servi »**

gueuler que c'est injuste quand les entreprises, grosses ou moyennes, les mécènes de tout acabit géreront leurs investissements dans l'art comme ils le font déjà eux-mêmes ailleurs : en variant leur « portefeuille, du plus risqué au plus sûr », et en imitant minimalement l'État qui essaie de financer le plus justement possible le répertoire et la création.

Le capitalisme à l'américaine s'est déchargé de sa responsabilité culturelle sur le dos de l'État. La belle règle de l'économie privée — libre concurrence, libre marché — n'a pour valeur que ce qui se quantifie en milliers ou mieux en millions. Si jamais on investit dans la culture, ce n'est pas pour prendre des risques : on en prend déjà assez dans nos affaires. Pas question de nous associer à un produit discutable. Pas de controverse, s'il-vous-plaît, ça pourrait nous faire perdre des clients. On voit comment cette attitude est difficilement conciliable avec les valeurs de la création qui vont plus souvent taper dans l'inédit, l'inouï, le dérangeant, l'insécurisant, souvent comme une extériorisation des petits monstres refoulés. Ainsi ce qui est le propre de l'art ne peut tout simplement pas se manifester à cause des intérêts contraires de ceux qui devraient le soutenir.

## D'accord pour le répertoire, mais davantage pour la création

Je me trouve bien raisonnable : je ne demande même pas qu'on assiste seulement la création. Et pourtant, Monteverdi, Purcell, Bach, Mozart, Chopin et les autres m'en voudraient-ils vraiment de dire publiquement que, comme créateur, je compte plus qu'eux ? M'en voudraient-ils de réclamer un peu plus de place, un peu plus d'argent, un peu plus de respect, un peu plus d'égards à leur détriment ? Ne comprendraient-ils pas que j'en ai marre de les avoir comme concurrents sur la grande place

du marché de la musique ? Si eux « pognent » et moi pas encore, c'est bien que je suis du bon côté des valeurs créatrices. Je crois que s'ils étaient là à ma place, ils ne se comporteraient pas autrement ; qu'ils ne comprendraient pas comment tant de monde ose prétexter de leurs grandes œuvres pour écraser la création contemporaine. Alors je suis gentil, et je dis à l'État et aux entreprises : oui, donnez généreusement à l'OSM, aux Grands Ballets Canadiens, au Théâtre du Nouveau Monde, à l'Opéra de Montréal même, mais attention, n'oubliez pas de donner plus généreusement encore à la création, parce que c'est là qu'est le maximum de vie individuelle et sociale, parce que c'est là que les beautés et les laideurs humaines sont montrées avec le plus d'exigence, de vérité, de pertinence, parce que c'est là qu'il y a le plus de gratuité, de générosité, le moins de corruption.

## Le purisme et la création

Il y a un autre petit monstre qui rôde, c'est celui du purisme, de l'absolutisme artistique. Oh ! il est bien moins méchant que le gros monstre capitaliste, mais pas moins menaçant pour la création. Il se nourrit des créateurs qui cessent d'en être, qui sèchent sur place, par peur de la moindre compromission. Dans ce camp, surtout pas de tentative de séduction : ça ferait putain, on en sortirait diminué, déshonoré. Et ils sont encouragés dans cette attitude par les critiques qui, on le sait, logent davantage à l'enseigne des disques à faire acheter que de la création à faire aimer. Ils finissent par rejoindre dans leur conservatisme les marchands capitalistes qui sont pourtant au départ leurs adversaires.

Je me demande si, à force de n'avoir pas accès à l'argent, certains créateurs n'en sont pas venus à la conclusion que la vraie création n'a rien à voir avec le vil argent, qu'elle est trop « pure » pour un

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de premier arrivé, dernier servi »**

si mauvais voisinage. Et ils se sont retirés tout en haut de leur tour d'ivoire d'où ils snobent ceux qui entachent leur création de toutes ces valeurs mercantiles. J'espère me tromper. Mais j'ai rencontré tant de puristes dans ce métier, particulièrement dans la belle famille musicale, j'ai été l'objet de tant de mépris de la part de tant de compositeurs ou autres « agents » de musique contemporaine que j'en suis venu à me convaincre que c'était possible.

Mais au fond je ne peux pas leur en vouloir profondément, parce que je crois que c'est leur réponse personnelle à l'insécurité : un certain nombre d'entre eux — et ce qui est tragique, parmi les plus jeunes — ne peuvent composer autrement que dans les formules sûres, dans les clichés catégorie AA, estampillés « approuvés par le conservatoire ». Ils ne peuvent pas davantage lâcher le Conseil des arts pour la concurrence du marché. Mais au moins ce sont des créateurs, ils sont respectables comme tels, parce qu'ils sont honnêtes, ils jouent le jeu de la création jusqu'au bout, en prenant les mêmes risques quelque part que le collègue qu'ils écorchent au passage parce qu'ils n'est pas dans sa « gang » ou qu'il s'adonne à des pratiques musicales « honteuses ». On pardonne, en souhaitant juste un peu plus d'ouverture et un peu moins de condescendance dans les « Hein, tu fais de la publicité ? »

## La polyvalence et la création

Oui, comme créateur musical, je fais de la publicité, je fais de l'environnement de galerie comme de la grande foire publique, je fais de la musique de théâtre ou de multi-images, etc. On n'est pas moins créateur à être polyvalent. Disons que le modèle ne court pas les rues en musique « savante ». Il semble qu'une fois parvenu aux cimes de l'expression, il soit difficile d'en redescendre. C'est par contre un modèle courant en théâtre, en danse, au cinéma.

C'est là que je me suis inspiré. J'admire ces metteurs en scène qui font du Shakespeare un mois, de l'opérette le mois suivant et de la variété par-dessus tout ça, avec le même talent et le même sérieux. J'admire ces cinéastes qui, entre des films d'auteur, n'ont pas l'impression de se prostituer à faire des publicités ou à signer des mises en scène de théâtre ou de télévision. Selon ces modèles, j'ai découvert un jour que je n'avais plus rien à dire à ceux qui ne comptaient que sur la SMCQ, les Événements du neuf ou l'ACREQ pour être joués une fois par deux ans. J'ai découvert qu'il y avait toutes sortes de façon d'être un compositeur actuel, qu'il y avait plein de territoires à occuper, en particulier celui des arts électroniques, plein de recherche à faire en micro-informatique musicale, plein de questions à poser à l'intelligence artificielle ou ce qu'on appelle maintenant les sciences cognitives.

Se promener ainsi dans la polyvalence signifie aussi traverser une variété de « conditions de création », passer du contrat le plus payant possible à l'initiative la plus déficitaire possible. Cette polyvalence, cette mobilité créatrice force en tout cas à se positionner par rapport à la « rentabilité » de la création et à mettre les valeurs à la bonne place. C'est osciller entre le genre « Tu peux payer, tu veux du cliché, tu vas payer » ou « T'es un copain, tu fais de l'expérimental, on assume les risques ensemble ».

## L'institution publique et l'aide à la création

Je suis aussi « prof ». Pour certains, c'est encore plus honteux que de faire de la publicité. Pour couper court, je dirai tout simplement que c'est ma réponse à l'insécurité de la création. Je ne suis pas entièrement autonome vis-à-vis de la création comme peut l'être mon copain cinéaste qui peut aller se chercher facilement 100 000 $ par année

à faire de la publicité. Quand vient le temps d'écrire, de scénariser, il peut ne rien demander à personne. Par contre, comme lui, je ne suis pas pieds et poings liés aux subventionneurs ou à quelque clique que ce soit « bien vue » des subventionneurs. Je dois dire que je ne passe pas beaucoup de temps aux « mondanités » propres à « se faire voir », à s'assurer qu'on aura un allié dans le prochain jury du ministère des Affaires culturelles, à montrer qu'on est toujours dans la « chapelle », et qu'à ce titre, on mérite d'être subventionné. Si je ne suis pas subventionné, je peux encore vivre et cette sécurité de base me permet de prendre des risques, les risques d'une véritable création, d'une véritable expérimentation.

Je l'admets : beaucoup de professeurs d'université donnent une image de « planque » ou de « sécurité sans risque ». Mais il est trop facile d'assimiler tous les profs à une seule et même marque de commerce. Évidemment, face au créateur qui n'a pas cette sécurité — et qui la cherche à sa façon — le prof est souvent un « écœurant ». Et dans beaucoup de cas, non seulement on ne voudra pas croire que le prof peut créer à cause de cette sécurité, mais on cherchera par tous les moyens aussi mesquins les uns que les autres à démontrer qu'il ne peut pas créer précisément à cause de cette sécurité.

Vous comprenez le message : on ne peut pas être un bon et véritable créateur si on mange trois fois par jour. Je comprends cette attitude de la part de quelqu'un qui tire le diable par la queue. Mais par rapport à l'acte créateur, c'est un cliché complètement éculé qui n'explique rien de l'acte créateur lui-même. S'il est des créateurs qui donnent une œuvre remarquable malgré la sécurité, il en est tout autant qui la donnent grâce à elle. Claudel était ambassadeur après tout. Et les « si grands compositeurs » du 18$^{e}$ siècle furent pour la plupart « entretenus » à ce que je sache. Alors de quoi parle-t-on ? On parle bien d'un préjugé.

Nous n'avons plus comme au 18e siècle des cours royales pour nous entretenir. Depuis l'avènement de la démocratie, nous avons des institutions publiques. Comme il est impossible au créateur seul d'assumer les frais d'une création comportant une part importante d'expérimentation, comme les mécènes privés ne sortent leur fric que comme un investissement ou une promotion de produit et qu'en conséquence, ils ne peuvent s'associer à des productions à risques élevés, ne peuvent risquer que leur investissement ne rapporte pas ou d'associer leur image d'entreprise à des valeurs trop peu sûres, alors il ne reste que l'institution publique pour financer la création, pour supporter le risque de la création.

Il y a là un gros morceau du problème général : nos gouvernants élus et nos gestionnaires subis tentent depuis des années par toutes sortes de méthodes de nous convaincre que notre société pauvre ne peut pas se permettre le luxe de la création à risque. Il faut l'affirmer et vivre en conséquence : il n'y a pas de création sans risques. Il n'y a pas une culture nationale qui vive, qui se développe sans l'apport de créations risquées. Toute invention a sa part de risque. Le moindre investisseur industriel sait ça. Pourquoi ce qui est vrai dans l'industrie ne le serait-il pas dans la culture ? Pourquoi l'entreprise privée qui vit dans l'angoisse du risque à la journée longue ne peut-elle pas transposer cette « mentalité » dans sa perception et son soutien de la culture ? parce qu'elle est déjà trop angoissée ? Alors dans ce cas et aussi longtemps qu'elle ne pourra le faire, il faudra que les institutions publiques financent ce risque. Nous aurons atteint un autre pallier de vie culturelle quand grosses et moyennes entreprises ne mettront pas leur fric uniquement à l'OSM, dans le Festival de jazz ou dans les méga-expositions du Musée des Beaux-arts, mais accepteront de soutenir aussi les dernières créations du théâtre, de la danse ou de la musique expérimentale.

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de premier arrivé, dernier servi »**

L'université est l'une des rares institutions dont le mandat soit encore non seulement de tolérer mais d'encourager la création sous toutes ses formes, en particulier l'expérimentale, celle qui risque de ne jamais rapporter de sous. C'est normal que, comme institution publique, elle le fasse. Ce qui n'est pas normal, c'est qu'il n'y en ait pas ou peu d'autres. Pour une ONF, il y a toutes les autres entreprises de production et de diffusion de radio, de télévision et de cinéma qui n'ont pas de place pour les créateurs, ou tout au moins pour les créateurs qui travaillent pour un autre objectif que les cotes d'écoute. Attention, je ne dis pas qu'il n'y ait pas de créateurs dans ces boîtes. Je dis que leurs conditions de création sont entièrement subordonnées à la cote d'écoute, donc, en amont, aux publicitaires, ces mêmes publicitaires qui, paradoxalement, font appel pour leurs propres messages à tant de créativité et d'inventivité. Essayez de comprendre !

Ce qui serait normal, ce serait donc que Radio-Canada, Radio-Québec et pourquoi pas Télé-Métropole, CJMA, CKAC abritent un certain nombre de créateurs visuels, sonores ou multidisciplinaires qui n'aient pas à répondre quotidiennement de leur productivité. Un peu à l'image du prof qui doit quand même « fournir » de l'enseignement et de la connaissance, qui répond à une « commande ferme » qui laisse aussi de la place à de la création expérimentale.

Tout de suite à une telle idée on objecte les dangers de l'encroûtement. Oui, la sécurité porte en elle un virus d'encroûtement. Il y a des encroûtés à l'université ; il y en a à l'ONF aussi. Ce qui me semble important dans ce débat, c'est de distinguer les institutions des individus. Si des individus s'encroûtent et cessent d'être des créateurs remarquables, c'est un problème d'éthique personnelle. Ce n'est pas une raison pour fermer ces institutions, pour leur retirer leur mandat de favoriser la création.

Bien au contraire, il en faudrait plus. Mais il faudrait peut-être en même temps des mécaniques plus souples dans le fonctionnement pour faire vraiment du soutien à la création et non de l'assistance sociale.

## Mes quatre catégories personnelles de production

Dans ma pratique de la recherche et de la création, je distingue — surtout pour mon employeur universitaire — quatre catégories.

## Le métier

Je dis que je fais mon métier et que ça ne concerne pas du tout mon employeur public quand une entreprise me passe une commande avec un maximum de contraintes, un délai généralement très court, où il faut être très efficace, plus imaginatif dans le moins de temps possible, ne rien chercher, tout trouver, et pour beaucoup d'argent. On n'est pas moins créateur pour autant : la présence du fric n'entraîne pas fatalement l'absence d'idées créatrices. Heureusement même qu'il y a de telles commandes de temps en temps pour nous donner espoir que l'art peut quelquefois être rentable. Mais à l'expérience, ma création a été rentable soit pour faire vendre des produits ou des services en publicité radio ou télé, soit pour divertir les masses dans les grandes foires internationales. Donc dans les deux cas, quand on misait sur la quantité des récepteurs. En dehors de ça, il faut compenser par la qualité des émotions et des relations humaines. C'est le lot de mes trois autres catégories.

## La création appliquée

C'est aussi une catégorie de commandes mais généralement en provenance des « pauvres » artistes : musique de théâtre, de multi-images, d'environnement pour un ami peintre, etc. Ce sont la plupart du temps des projets très stimulants, exigeants, comportant un minimum de contraintes, laissant donc beaucoup de place à l'autonomie créatrice, à l'expérimentation « contrôlée » par un producteur, un metteur en scène ou autre « capitaine » de production, afin de ne pas trop dévier de l'objectif global. Dans cette catégorie, on fait beaucoup de boulot pour très peu d'argent, genre quelques centaines de dollars pour deux, trois mois de boulot. Dans un tel cas, je « mouille » mon institution publique et je déclare qu'elle subventionne partiellement la production par une partie du salaire qu'elle me donne, et des ressources auxquelles elle me donne accès. C'est une façon de faire profiter d'autres artistes de mon appartenance à une institution publique.

## La création fondamentale ou expérimentale

C'est la catégorie où l'autonomie créatrice se mesure en déficits financiers : la musique expérimentale qui rapporte rien et qui met son créateur dans le trou ! C'est d'un côté le trac, l'enthousiasme, la grande liberté liés à un projet d'expérimentation totalement gratuit, c'est-à-dire indépendant de contraintes externes, sous la totale gouverne du créateur. Mais de l'autre, c'est une diffusion extrêmement restreinte, genre un concert de musique électro-acoustique pour 50 personnes ou une participation ponctuelle à un festival international à 200 personnes. C'est la catégorie où il ne faut attendre aucune considération publique, surtout pas de la part de nos critiques montréalais. Et non seulement n'y a-t-il pas de fric mais la plupart du

temps il faut soi-même installer le matériel de sonorisation, transporter les pièces, aménager la salle, quand on n'a pas déjà rédigé le communiqué de presse et le programme. C'est du missionnariat que j'ai fait longtemps (j'ai fondé et animé l'ACREQ de 1977 à 1981), mais que je le ne fais plus, parce qu'il y a des limites à vivre dans la petitesse, la mesquinerie, sous la pression du mépris externe, des volontés des subventionneurs publics, etc. C'est fou l'énergie qu'il faut dans ce milieu expérimental pour faire tomber un malheureux 5 000 $ de subvention par année. Et c'est à coups de petits 5 000 comme ça qu'on arrive à calmer les plus gueulards, les plus revendicatifs. Un dollar privé ou public dans l'expérimental devrait être multiplié par 50 si l'on voulait payer convenablement, justement, les heures réelles de travail, l'expertise des créateurs et techniciens associés à la création d'un événement expérimental. J'ai l'exemple récent d'un événement multi-médias, qui, sous forme d'atelier, avec la participation gratuite de tous les intervenants, s'est monté pour un maximum de 3 000 $. Quand nous avons chiffré les coûts réels, en vue d'une reprise, nous avons découvert avec stupéfaction que l'événement valait la modique somme de... 150 000 $.

## La recherche

Je distingue ma pratique de recherche de ma pratique de création. Je dis que je fais de la recherche pour une activité qui ne débouche pas directement sur un produit artistique diffusable. Tout le travail que je fais actuellement autour du SYNCHOROS-design, programmation, intelligence artificielle, couplage à l'image électronique, etc. — est pour moi de l'ordre de la recherche. C'est une activité de support à la création, qui a besoin de subventions pour survivre. Comme elle ne se situe pas directement dans le champ artistique, elle est évidemment sous-subventionnée. Pour des problèmes absolument équivalents en robotique indus-

trielle, les subventionneurs privés et publics réussissent à injecter des centaines de milliers de dollars. Je dois me contenter dans les années fastes de 25 000 $ que me jalouse évidemment plus d'un créateur.

De plus un artiste qui dirige une recherche scientifique n'a aucune crédibilité s'il n'est pas associé à un scientifique agréé (et le fait que je sois ingénieur ne change curieusement rien à l'affaire !). Inutile d'essayer d'obtenir du financement du CRSH ou du CNRS pour faire de la création avec un instrument que vous avez inventé et que vous développez. C'est la règle du « chacun son parc » : les compositeurs au Conseil des arts ou au ministère des Affaires culturelles ; les musicologues au CRSH et les ingénieurs au CNRS, et surtout pas de mélange. Alors quand dans une formule plutôt inusitée mais garante du maximum d'originalité, on essaie d'être les trois à la fois, on n'a plus de niche. Il faut ruser partout. C'est évidemment une catégorie où l'on est déficitaire. On a du plaisir à faire cette recherche, on prend de l'expertise, on est consulté, ça flatte l'ego de savoir qu'on appartient à la cohorte des leaders mondiaux dans le domaine, mais ça ne rapporte rien. On rêve qu'un jour un grand producteur, un gros industriel, un énorme organisateur...

## Toujours, toujours se battre

À l'ère des « industries culturelles », pour obtenir comme créateur un traitement minimalement décent, il faut toujours se battre : se battre avec la CAPAC qui ne reconnaît pas la validité d'autre formule de diffusion musicale que le concert ; et qui elle-même se bat avec les producteurs de concerts ou de spectacles qui ne veulent pas payer ; se battre nous aussi avec ces mêmes producteurs à qui il faudrait tout donner ; leur arracher un pourcentage de droits d'auteur est un tour de force incroyable ;

se battre contre les « copieurs » ; se battre contre les gouvernements pour obtenir une modernisation de la loi sur les droits d'auteur ; se battre contre les entreprises pour qu'elles lâchent leur fric autrement que pour le prestige ; se battre pour que le budget des Affaires culturelles passe enfin à 1 % du budget global, etc.

## Des droits normaux

Qu'est-ce qu'on demande au fond ? Rien de bien anormal. D'abord d'être le premier et non le dernier bénéficiaire d'une création qui rapporte souvent plus de crédit politique aux gouvernants que d'espèces sonnantes au créateur de l'œuvre. Ensuite d'avoir le pouvoir légal de garder ou de négocier les droits de ses œuvres. Il faut savoir qu'il y a des pans entiers de la création artistique qui échappent à toute protection légale. En câblodiffusion et télécommunication, on se sert à pleines mains dans la banque d'œuvres audio-visuelles originales sans que les créateurs de ces œuvres n'aient un traître mot à dire. Et fondamentalement, d'avoir toute l'aide publique et privée nécessaire pour financer les risques de la création, et pas en fin de carrière, mais dès les premières œuvres, au plus fort de l'énergie créatrice.

## DANIEL GAGNON

# D'encre et de lumière

L'écrivain vit de papier, d'encre et de lumière. Il vit aussi de pain. Il mange de la viande. Le matin, il prépare une crème Budwig qu'il déguste en compagnie de sa femme et de Louis, son petit garçon de 4 ans. L'an passé, il y avait aussi Alexis, son autre fils de quatorze ans, qui vit aujourd'hui en Ontario avec sa mère partie travailler là-bas, fatiguée du chômage ici.

L'écrivain vit de l'air pollué de l'autoroute Décarie, de son bruit sourd et permanent qui fait vibrer les fenêtres des maisons de sa rue. L'écrivain est heureux, très heureux. Il croit qu'il est privilégié de pouvoir travailler aux heures de son choix, de pouvoir faire le travail qu'il veut et de le faire comme il l'entend. Il sait cela maintenant. Il a longtemps été révolté des conditions qu'on lui faisait.

En 1976, après six années de fonction publique, il a quitté le marché du travail. Il occupait alors le poste d'agent culturel à l'Office de la langue française, où il venait d'être nommé fonctionnaire à vie ; l'écrivain a démissionné sans trop de mérite, car il pressentait qu'il n'en pouvait plus et qu'il allait tomber malade.

Depuis maintenant douze ans, l'écrivain n'est qu'un écrivain, comme un boulanger est un boulanger. Il est peintre aussi. Il a peint sept cents tableaux en dix ans et n'en a écoulé que deux cents dont au moins les trois quarts ont été donnés. Les cinq cents autres sont rangés dans la cave de son logement avenue Prud'homme.

Le peintre non plus n'est pas malheureux. Il peint quand même, car sa récompense est dans la peinture, tout comme celle de l'écrivain est dans l'écriture. Mais la crème Budwig coûte pourtant quelque chose, et l'artiste est parfois si heureux qu'il croirait pouvoir s'en passer. Cependant, la femme et l'enfant sont là et ne vivent pas que de mots ou de couleurs.

Quand, en 1976, l'écrivain décide de voler de ses propres ailes, il vit d'assurance-chômage pendant un an, de ses économies pendant une autre année, puis il plonge dans un long tunnel de six années d'aide sociale.

Souvent, pendant ces années noires, la révolte gronde en lui. On ne lui reconnaît pas son titre d'écrivain. Bon ou mauvais médecin, on est médecin. Pour être écrivain, il ne suffit pas d'écrire, il faut exceller, vendre et plaire ventre à terre. L'écrivain vit à Sherbrooke, isolé et méprisé, ou pris en pitié. Il a 35 ans. Il vole de la nourriture dans les supermarchés, des livres dans les librairies et des tubes de couleurs dans les quincailleries, jusqu'au jour où on l'arrête et où il doit comparaître devant le tribunal. De vilaines pensées l'assaillent et lui disent qu'il est le réprouvé et qu'au fond, sa vie est injuste. Il croit porter une œuvre en lui, et elle ne germe pas. Il est seul et méconnu, il ne trouve pas d'aide.

Il crie « À bas les capitalistes ! », car, pour lui, ce sont eux les vrais assistés sociaux, eux qu'on entretient grassement à nos frais. Il ne comprend pas que ses confrères du cours classique, aujourd'hui

médecins, avocats ou ingénieurs, puissent gagner parfois jusqu'à cinquante fois son revenu annuel de quatre mille dollars.

L'écrivain vit secrètement en ces années de prospérité générale ; il vit dans le silence, il travaille malgré tout, malgré son alcoolisme, malgré sa vie désordonnée de bars la nuit et de femmes aimées aussitôt abandonnées.

En 1984, une bourse du gouvernement vient clôturer cette période ; il quitte la ville de Sherbrooke sans amertume et sans regret et il s'installe pauvrement à Montréal, mais il est riche d'espoir et rempli d'une nouvelle énergie. Il cesse de boire, chasse sa rancœur, et il travaille. Le désert est derrière. Et ce désert, l'écrivain sait qu'il peut un jour avoir à le franchir de nouveau, mais il lui semble qu'il serait plus fort pour le traverser.

En 1985, il publie enfin son quatrième ouvrage. Il y a sept années que rien n'a paru de lui. Et, heureuse destinée, il obtient une autre bourse et gagne un prix de 5 000 dollars, le prix Molson de l'Académie canadienne-française ! En 1986, il publie un recueil de nouvelles ainsi qu'un autre petit roman. Et il obtient encore une bourse de 10 000 dollars ! Il se croit riche, il est très riche, avec son revenu de 10 000 dollars par année !

L'écrivain ne sait pas de quoi sera fait demain. Il lutte toujours, mais sans fatigue. Auparavant, en homme farouche et sauvage, malheureux et révolté, il fuyait toute société. Maintenant, il connaît beaucoup d'écrivains et d'écrivaines. Il participe à des colloques, à des jeux-questionnaires et à des tables-rondes. Il n'est pas souvent payé ; par exemple, aujourd'hui il n'a pas un sou pour sa participation à ce numéro de *Possibles*. Il a publié cinq livres en quatre ans, pour lesquels ses éditeurs lui ont à peine versé deux mille cinq cents dollars.

De quoi sera fait demain ? Il ira à Vancouver, à Banff et à Paris, tous frais payés, et il n'aura pas de quoi payer son loyer, son taudis, pas de quoi habiller et faire manger convenablement sa famille. Écrire, c'est le plus beau métier du monde, c'est un art, c'est un privilège et un don du ciel. Mais l'écrivain vit de rien et il ne demande rien, car il se sent si choyé des dieux qu'il rougirait de se plaindre de quoi que ce soit.

**Marcel Fournier**

# Gilles Corbeil et l'amour de l'art

Le rapport qui lie le directeur d'une galerie ou le marchand d'œuvres d'art à des artistes n'est jamais simple puisqu'il se joue sur le double registre du commerce et de l'esthétique. D'ailleurs, le positionnement — ou le créneau — d'une galerie sur le marché de l'art est déterminé par sa manière de répondre aux exigences souvent contradictoires de l'investissement économique et de la création culturelle. Certaines galeries se présentent clairement comme des salles de vente et misent sur la valeur économique des œuvres d'art ; d'autres habituellement identifiées à l'art d'avant-garde se préoccupent d'abord de la démarche artistique et fonctionnent comme des centres de création. Mais quelle que soit l'orientation qu'elle prend, une galerie tente toujours, surtout dans un contexte de fragilité de la demande et de faible différenciation des clientèles, comme c'est le cas au Québec, de concilier les deux logiques, caractéristiques de tout marché de biens symboliques. L'actuel directeur de galerie — comme on l'a vu en France avec Paul Durand-Ruel — est celui qui sans délaisser les tâches traditionnelles des marchands de tableaux, s'associe à des groupes d'artistes et s'engage à défendre et à diffuser de nouvelles formes esthéti-

ques. Ainsi, la mise en marché de nouvelles valeurs artistiques exige de celui qui en assume la responsabilité un engagement désintéressé : un peu à la manière de l'artiste dans son atelier, le directeur de galerie doit démontrer qu'il y croit, il doit prendre des risques. Un tel engagement a d'autant plus de chance d'être crédible qu'il s'appuie à la fois sur une grande connaissance de l'art et de l'histoire de l'art et sur une grande familiarité, pour ne pas dire une grande complicité avec les milieux artistiques. Il n'est jamais facile de réunir les conditions d'aisance économique et culturelle indispensables à la réalisation d'un projet de vie étroitement associé à l'« amour de l'art ».

Dans le cadre d'une recherche sur la « pratique de l'art » menée à l'Institut Québécois de Recherche sur la Culture, nous avons rencontré les directeurs et les directrices des principales galeries de Montréal et de diverses régions du Québec. L'objectif de cette recherche était de décrire les diverses caractéristiques du marché de l'art au Québec, en particulier sa structuration et son fonctionnement [1]. La première entrevue, qui devait aussi servir de prétest, fut réalisée avec Gilles Corbeil, dans sa galerie de la rue Crescent, à un moment où il préparait l'accrochage des tableaux pour une nouvelle exposition. Le choix avait été dicté par l'« ancienneté » de Corbeil en tant que directeur de galerie et aussi par son statut d'« informateur-clé » dans les milieux artistiques montréalais. Celui-ci a alors répondu à nos questions avec gentillesse, tout en conservant une distance qui prenait la forme de la réserve et de la discrétion. Nous reproduisons ici, avec nos commentaires, de longs extraits de cette entrevue. Notre intention est moins de faire l'apologie d'un directeur de galerie que de cerner, à travers un itinéraire à plusieurs égards exemplaire, les

1/ Voir Marcel Fournier et Francine Couture, « Art et régionalismes au Québec », *Protée*, printemps 1983, p. 24-34 ; Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, Québec, IQRC, 1986.

conditions d'exercice d'un « métier » difficile. Le galeriste qui réussit est semblable à l'alchimiste : il donne une grande valeur économique et symbolique à ce qui pourrait demeurer inconnu et de valeur faible ou nulle.

La vie de l'amateur d'art et de l'animateur que fut celle de Gilles Corbeil (1920-1986) peut, comme on le fait dans les notices nécrologiques, se résumer en quelques phrases :

> « Né le 21 juin 1920 à Montréal, Gilles Corbeil était le septième d'une famille de huit enfants. Son père était un industriel et sa mère était la sœur d'Emile Nelligan. A neuf ans, il apprend le piano. Après la guerre, il va étudier à Paris avec Nadia Boulanger. Il s'adonne à la composition, puis s'intéresse au théâtre. Il travaille avec les Compagnons de Saint-Laurent du père Legault. Attiré par la peinture, il se lie d'amitié avec Borduas et Riopelle. En 1955, il organise au musée des Beaux Arts de Montréal, ''Espaces 55'', une exposition consacrée aux peintres contemporains d'avant garde.
>
> Par la suite, il ouvre, rue Crescent, la galerie Gilles Corbeil, vouée à la promotion des artistes québécois et étrangers contemporains de talent.
>
> En 1979, il crée la Fondation Emile Nelligan, destinée à la promotion de la littérature québécoise. À son décès en 1986, il lègue 1 million à la Fondation pour la promotion de la littérature et des arts. »[2]

De son itinéraire social, scolaire et intellectuel, Gilles Corbeil fait la description suivante :

> « Mon père était industriel, il avait des manufactures de chaussures. Je suis d'origine bourgeoise

**2/** Hôtel des Encans de Montréal, Succession Gilles Corbeil, 25-29 novembre 1986. Cet encan comprenait plus de mille pièces : principalement des œuvres d'art contemporain ou objets d'art primitif et des ouvrages d'art.

(...). J'ai fait mes études classiques, j'ai fait des études de musique, j'ai même fait de la peinture.

(Après mes études classiques), je suis allé en Europe où j'ai étudié avec Nadia Boulanger. En Europe, j'ai aussi commencé à m'intéresser à la peinture. En revenant à Montréal, j'ai connu Borduas, c'était en 1948, tout de suite après le *Refus Global*. Borduas a eu une influence capitale dans ma vie : c'est un homme qui m'a beaucoup impressionné et qui m'a beaucoup appris, surtout au niveau de la peinture. C'est de là que tout part : j'ai alors commencé à m'intéresser professionnellement à la peinture et aussi à écrire ».

En raison de son origine sociale, Gilles Corbeil pouvait apparaître comme un « raté » : scolarité interrompue, faible attrait pour les affaires, voyage en Europe, célibat, fréquentation de milieux marginaux, etc. Sa (seule) façon de sauver son « amour de l'art » est, puisqu'il ne devient pas un artiste, de donner à ses activités intellectuelles un caractère et une dimension professionnelle : d'abord en écrivant sur l'art et ensuite en organisant des expositions.

« J'ai écrit sur la peinture. J'ai fait un peu de dilettantisme. Et j'ai été directeur d'une revue *Arts et Pensée*. C'était l'ancêtre de la revue *Vie des Arts*. C'a commencé au début des années 50. La revue était indépendante, mais sous la haute surveillance d'un père franciscain, le père Julien Déziel, un homme sans grande culture artistique. Lorsque j'ai consacré un numéro à Borduas, il n'a pas accepté : écrire sur Borduas en 1955, c'était mal vu, c'était fausser le débat. J'ai alors donné ma démission. J'ai commencé à m'occuper de peinture, voire même de collections particulières (...). J'ai organisé des expositions. C'est moi qui ai fait l'exposition *Espace 55* au Musée des Beaux Arts de Montréal, Et j'étais en contact étroit avec Borduas. »

Dans les années 1950, Gilles Corbeil occupe une position d'intermédiaire entre les artistes et le

**Gilles Corbeil et l'amour de l'art**

public des collectionneurs. Dix ans plus tard (en 1969), par la force des choses, l'amateur d'art éclairé se transforme en marchand d'œuvres d'art ; il réussit pour un moment à (ré) concilier « amour de l'art » et « sens des affaires », sans pour autant devenir un homme d'affaires.

> « C'est comme ça. J'achetais des tableaux pour moi et les gens les voulaient. Je me suis aperçu que je ne tenais pas tellement à ce que j'achetais. Je n'ai jamais été un collectionneur. Mon frère Maurice est le vrai collectionneur : il a à peu près 450 œuvres de toutes les périodes du Québec, du XVIII$^{e}$ siècle à aujourd'hui. C'est moi qui ai fait en grande partie sa collection (...).
>
> Au fond, pour être marchand de tableaux, il ne faut pas être un collectionneur, parce qu'on ne peut pas les garder. Souvent, il m'est arrivé d'acheter un tableau en me disant ''Celui-là, je vais le garder'', et deux mois plus tard, je le vendais et en achetais un autre. Ce qui m'intéressait, c'était de le remplacer, ce qui m'intéressait c'était de promouvoir. Comme ça, j'ai fondé la galerie. Mais aujourd'hui, j'aimerais bien avoir une galerie d'art sans être obligé de m'occuper d'administration. Simplement organiser des expositions. »

L'orientation que prend une galerie d'art n'échappe jamais totalement à la conjoncture esthétique, elle tend aussi à traduire les préoccupations intellectuelles et artistiques de son directeur, qui cherche à tirer profit de son bagage de connaissances et de relations sociales pour établir son « créneau ». Pour Gilles Corbeil, c'est l'abstraction lyrique :

> « Je me suis dit : ''je vais devenir un marchand dans un seul but, celui d'aider la jeune peinture, la peinture qui m'apparaissait valable, qui m'apparaissait intéressante''. J'ai fondé la galerie certes en espérant naturellement faire ses frais mais surtout dans le but de promouvoir l'idée de l'Art, l'idée de l'Art vivant, de l'Art d'aujourd'hui. Je

trouvais qu'il n'y avait pas de galerie à l'époque qui s'occupait de la peinture que j'estimais intéressante (...). C'est un art surtout abstrait, une sorte de lyrisme. Je suis maintenant connu pour ce qu'on appelle l'abstraction lyrique ».

« Parmi les premiers peintres que j'ai exposé, il n'y avait pas seulement des peintres du Québec, il y avait aussi des Européens : un peintre français James Guitet, un peintre espagnol Luis Feito... Peu après l'ouverture, j'ai exposé Jean-Paul Lemieux. Avec Lemieux, j'ai fait un peu plus tard, en 1971 je pense, mon premier livre d'art : *La petite poule d'eau*. (...). J'ai exposé beaucoup d'autres peintres : Fernand Toupin, Claude Dulude, Yves Rajotte, Rita Letendre, Marcelle Ferron. J'ai eu beaucoup de peintres automatistes qui ont exposé ici : Riopelle, Barbeau, Gauvreau. Le retour de Gauvreau à la peinture, c'est moi. Il avait cessé de peindre depuis 15 ans, sa première exposition, il l'a faite ici, avec le Musée d'art contemporain. Des nouveaux peintres sont venus, mais l'orientation générale de la galerie est toujours restée à peu près la même ».

Les relations que Gilles Corbeil établit avec des artistes de la galerie sont à la fois professionnelles et amicales : il organise leur « carrière », les consulte, etc. Sa plus grande difficulté est moins de choisir les artistes dont il veut exposer les œuvres que de refuser ceux qui frappent à sa porte. La vente d'œuvres d'art, comme tout commerce, n'est peut-être pas faite pour les « âmes sensibles ». Certes, Gilles Corbeil est conscient qu'« on n'aime pas toujours ce qu'(il) présente », mais sa fierté est d'avoir acquis « la bonne réputation d'une galerie sérieuse ».

« Je consulte... Très souvent un artiste m'est recommandé par un autre artiste. On parle de ça avec des peintres que je connais à la galerie et tout à coup l'un d'eux me parle de quelqu'un ». « Il y a tel artiste qui est intéressant ». Alors je vais le voir et, si ça fait mon affaire, je l'engage (...).

**Gilles Corbeil et l'amour de l'art**

La chose la plus pénible de mon métier, c'est de rencontrer les artistes (qui veulent exposer chez moi). Il y en a au moins un par semaine. C'est pas le talent qui manque ! Evidemment, il est très difficile de prendre un nouvel artiste. Et il m'est très difficile de refuser. C'est toujours pénible de refuser. Pour l'artiste, la démarche de venir solliciter est aussi pénible. Alors je ne refuse pas de voir les œuvres, mais j'avertis toujours l'artiste que je ne peux pas faire grand chose pour lui, parce que ça ne donne rien de prendre un artiste et de ne pas s'en occuper. Un artiste, ça ne se fait pas du jour au lendemain : ça prend des années d'exposition avant que les gens ne commencent à être habitués à son nom, simplement à son nom ».

« Vous savez la cote d'un artiste, c'est ce que les gens veulent bien payer. Tout cela n'a malheureusement pas souvent tellement à voir avec la qualité. Si un artiste est demandé, ses croutes se vendent évidemment plus chères. Les gens veulent avoir un nom. Je dis toujours aux jeunes : ''L'essentiel pour vous, c'est de vendre bon marché''. Vous savez, un artiste avant 40 ans a rarement assez donné pour qu'on puisse dire que l'œuvre existe. C'est bien dommage, mais c'est ça en peinture (...). Alors moi, je dis aux jeunes : ''L'important pour vous, c'est que votre œuvre se diffuse. Ne vendez pas trop cher, mais arrangez-vous pour que ça se vende''. Quand je vois que la demande est plus forte, j'augmente en général la valeur de l'œuvre de 20 % ».

Le prix des œuvres qu'expose Gilles Corbeil au début des années 1980 varie de 350 $ à 450 $. La situation financière de la galerie est, de son propre avis, fragile en raison des « frais énormes » auxquels il doit faire face. Sa clientèle, principalement francophone, lui apparaît « limitée », elle se compose de membres de professions libérales, d'employés de Radio-Canada. « Des gens de tous les milieux, précise-t-il, y compris des représentants de compagnies, des conseillers artistiques ». Et même s'il ne se considère pas comme un « mar-

chand typique ». Gilles Corbeil n'en nie pas pour autant la dimension « marchande » de l'art.

> « Moi, je dis aux gens ''Achetez ce que vous aimez, n'achetez pas un tableau parce qu'on dit que c'est bon''. Si on me demande ce que je pense entre deux ou trois tableaux, je vais identifier celui qui me semble le meilleur. Je donne les raisons de mon choix, mais en général, je dis aux gens : ''Ecoutez, vous finirez par apprendre. Il n'y a rien comme acheter pour apprendre''. Quand vous payez, vous apprenez. Les gens me demandent ce qu'il faut faire pour comprendre la peinture, l'art. Ça peut paraître un conseil de marchand. Je leur dis : ''Achetez des œuvres, vous verrez''. »

Mais il y a manifestement chez Corbeil un dilettantisme : les revenus qu'il tire de sa galerie ne sont pas sa première préoccupation. Il n'est d'ailleurs pas très favorable à une politique de subvention des galeries. Sa conception de la libre entreprise rejoint sa philosophie de l'art.

> « Je ne demanderais pas mieux que d'avoir une subvention, mais le gouvernement ne me donnera pas une subvention pour mes beaux yeux, il va venir voir ce qui se passe. J'ai toujours eu peur de l'intervention de l'État en art. Je trouve que la liberté c'est la chose la plus importante. Être peintre, ce n'est pas un métier : l'artiste travaille quand il en a envie. Je dis souvent : ''C'est comme un poète, il ne peut pas se mettre à sa table de travail tous les jours pour créer''. Pour moi, l'art, c'est une chose à part. Je ne me scandalise pas du peu d'argent qu'on peut avoir ».

> « L'art, pour quoi faire ? Je pense que c'est essentiel. L'art joue un rôle dans notre société. C'est le rôle qu'il a d'ailleurs toujours joué. On n'en a pas besoin pour vivre, mais ça fait partie de la civilisation, de notre culture. S'il existe ici actuellement un commencement de culture québécoise, c'est grâce à l'art dans tous les domaines, peinture, littérature ou musique. Pour moi, l'art a un rôle éminemment civilisateur ».

« L'œuvre d'art n'a pas à dire, elle doit être tout simplement. On n'est pas là pour faire des messages. L'art, c'est quelque chose qui existe et qui n'a pas de message, si ce n'est le message profond de l'humanité. Tout simplement. Mais ça n'a rien à voir avec la politique. Je déteste les œuvres à thèses (...). Aujourd'hui, on travaille avec des idées : on part avec un écran et on monte ça sur un socle. L'art, ce n'est pas une idée. Une idée, ce n'est rien en soi. Ce qui est important c'est la réalisation d'une idée. Quand Beethoven fait une symphonie, c'est ce qu'il en fait qui est important ».

De Gilles Corbeil, Pierre Vadeboncœur dira que « c'était un homme fin, plein de tact, d'intention et de délicatesse ». Et il ajoutera : « Une chose frappe entre autres dans sa carrière : une profonde honnêteté qui lui faisait deviner et détester les fraudes intellectuelles, certes, et la moindre mauvaise ambition dans les arts, mais aussi dans la politique » [3]. En tant que directeur de galerie, Gilles Corbeil a été fidèle à lui-même. La galerie qu'il a animée et dirigée pendant plus de quinze ans, a traduit ses goûts et ses convictions artistiques, elle a été à l'image de l'« honnête homme » qu'il était. D'une telle institution, on aime dire qu'elle fut le témoin d'une époque ; la Galerie Corbeil fut aussi le témoignage d'un homme qui, pour reprendre l'expression de Gaston Miron « a eu confiance en notre culture » [4].

L'histoire d'une galerie est indissociable de celle des artistes auxquels elle s'associe, surtout lorsque cette association est d'ordre esthétique. Le directeur passe rarement à l'histoire, ses artistes restent dans les collections et les musées. Lorsque Gilles Corbeil est disparu tragiquement en 1986 (accident de voiture en Australie), il avait déjà pris distance par rapport à sa galerie, qui d'institution d'avant

**3/** Vadeboncœur, Pierre, in *Le Devoir*, le mardi 28 octobre 1986.

**4/** Miron, Gaston, in *Le Devoir*, le mardi 28 octobre 1986.

garde, était devenue une « galerie établie ». Peut-être refusait-il que sa galerie vieillisse ? Peut-être refusait-il lui-même de vieillir ? Celui qui côtoie les artistes n'a souvent qu'un rêve : celui de faire de sa propre vie une œuvre d'art.

## FRANCINE DÉRY

# L'objet, quel objet ?

Là où je suis rendue, on peut affiner l'espoir parmi les rayons drus de la lumière.

Nicole Brossard
*Le désert mauve*

Un objet d'art court dans ma tête. Il plaisante, s'amuse et s'enfuit. Puis il revient à la case **départ**. L'objet d'art s'élance à nouveau, virevolte et disparaît.

Je cherche l'objet dans le noir. L'objet n'a pas de nom ni de forme. Je veux retrouver l'objet, le fixer dans mon cerveau à la lisière de la mémoire. Demain, le lâcherai dans l'enclos de mon cortex et lui accorderai droit d'évolution au territoire de mon imaginaire.

**Je le rendrai palpable avec le doigté des mots.**

Demain j'aurai dans ma tête un objet d'art qui commencera à m'appartenir.

Ce lendemain, je suis dépositaire exclusif de l'objet. Je veille sur sa croissance.

Je suis assise au centre de la pièce. Devant moi, empilés sur un pupitre vert, des dossiers. Ma tête penchée effleure des papiers froissés. En face, de l'autre côté du pupitre vert, un homme et une femme discutent. Ils me parlent et le ton de leur voix se fait suppliant. Les minutes passent, la demi-heure.

Des gestes, des paroles, d'autres gestes, d'autres paroles que je n'entends pas et cetera.

J'ai refermé le dossier, affaire classée. Ils sont toujours là. Entre l'homme et la femme, et moi, l'objet d'art intervient. Il occupe toute la place, envahit les cas, les causes, les papiers, le pupitre. Je reste immobile dans son informe audacieux. À mes yeux, il acquiert une démesure essentiellement indéchiffrable.

C'est un bel objet qui traverse en fraude la frontière de la mémoire. Le bel objet se meut, s'exhibe aisément dans mon échappatoire. Terrible alchimiste, il exige que je lui livre les métamorphoses de ma pierre philosophale. Je lui tendrai un à un les mots de mon cortex.

Puis, se mettant en travers du temps, de la pesanteur et du lieu l'objet se lira ainsi :

une **aile** éblouie parsème l'anneau de saturne
d'une poudre atomique

métal criblé de balles fondues
au plomb des incontournables décadences

une **aile** persiste et parfume
de son gel énigmatique

la beauté de vénus
ivre des miroirs déformants

pointée sur le parchemin des symboles
une plume de l'**aile** a tracé le dernier
battement du monde
aux confins du plaisir et de la mort

libérée dans un espace débridé
elle étend au dos de la terre
le canevas des villes étouffées
et dessine à la lueur du poème
les traits indélébiles
des barreaux de la cage

Je me fondis dans l'**aile** et disparus
leur abandonnant et le fer et le plomb
et l'explosive réaction
en chaîne promet-on

Le jour s'est levé dans mon échappatoire. Il fait nuit dans la pièce et le pupitre est intraitable. Une autre personne est entrée, une femme en tablier gris actionnant un aspirateur. Elle dit :

— Vous êtes encore là ? Il est tard, les autres sont partis depuis longtemps.

— Vous avez vu l'objet, vous l'avez vu ? demandai-je.

— L'objet, quel objet ? questionna-t-elle.

Et pendant qu'elle racontait en pleurant, pour elle-même et peut-être pour moi, de sordides histoires d'angoisse et de barreaux, j'entrepris la traversée du mur en quête d'un nouvel objet puisque celui que j'avais façonné venait de m'échapper.

# SUR LES CHEMINS DE L'AUTOGESTION

MARYSE LÉVESQUE

# Quand les « bits », les « tiques », les puces nous attaquent...

...quand la technique devient la forme universelle de la production matérielle, elle définit toute une culture, elle projette une totalité historique — un monde —.

Herbert Marcuse

Dans les sociétés, on saisit plus que des idées ou des règles, on saisit des hommes, des groupes et leurs comportements.

Marcel Mauss

L'ombre de la société informatisée plane sur nous. L'ombre parce que bien que l'implantation et le déploiement de l'informatique semblent se généraliser, on peut croire que nous ne sommes qu'aux premiers balbutiements d'un processus dont on ne mesure pas encore de façon claire toutes les répercussions sur l'ensemble de nos activités. Cette tendance semble accentuer pourtant une image de l'informatique comme phénomène de masse qui influence à son tour de plus en plus les mentalités et

les comportements des individus. Étant avant tout technique, et la technique étant d'abord une accumulation des savoirs et des expériences, cette tendance contribue à une plus grande mystification des personnes ainsi qu'à une abstraction de plus en plus grande de la compréhension de l'ensemble de nos vies. Les technologies informatiques sont là, elles s'immiscent dans nos vies, nous fascinent, nous séduisent ou au contraire, nous rebutent, nous horrifient. Image ensorceleuse ou maléfique, vision d'enfer ou éden fait machine.

Les enjeux que porte le processus d'informatisation sont pour l'essentiel tributaires des pratiques des pouvoirs économiques et politiques qui en dirigent la destinée. Il n'y a pas d'opposition à la technologie (ou si peu). « Entre ce qui se meurt et ce qui naît déjà », les pratiques collectives semblent éclatées, repliées sur elles-mêmes, s'orientant à tâtons, sur de petites échelles.

« La Puce Communautaire » expérimente toutefois autour des nouvelles technologies informatiques. Une réponse bien à elle...

## La puce communautaire

« La Puce Communautaire » est un organisme à but non lucratif qui vit le jour en 1984 sous l'impulsion de quatre femmes dont le désir d'autonomie semblait pouvoir se concrétiser par une implication active dans le domaine des nouvelles technologies. Aujourd'hui, « la Puce » regroupe une dizaine de travailleuses et travailleurs. S'appuyant sur une intuition aiguë du bien-fondé d'une intervention dans ce domaine, le groupe met entre autres de l'avant des objectifs d'appropriation des nouvelles technologies par la population et les milieux

communautaires. [1] Associée comme projet-pilote au ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science, « La Puce » poursuit son intervention auprès de la population d'Hochelaga-Maisonneuve.

Au fil des ans, les activités du groupe se sont regroupées en trois secteurs. Le secteur *Grand Public* propose des activités de sensibilisation et d'initiation à la micro-informatique. On vise ici un premier contact à l'univers de la micro-informatique soit par des activités d'animation (vidéo, moments de réflexion, démonstration de logiciels) soit par des activités de formation (curriculum vitae, dessin, télématique).

On explore dans le Secteur *Formation Professionnelle* la bureautique. Les activités suggérées permettront à des femmes (population privilégiée) d'obtenir une attestation de la Commission de Formation Professionnelle qui pourra éventuellement faciliter leur insertion sur le marché du travail. La formation offerte touche les différents aspects du travail de bureautique (traitement de texte, méthode d'apprentissage de logiciel) que l'on complète par des techniques de recherche d'emploi, de préparation au marché du travail et de stage en entreprise.

Un dernier secteur, celui des *Ressources Informatiques* propose aux organismes populaires, aux organismes à but non lucratif et aux PME des services de formation sur les deux types de micro-ordinateurs (Mac et C.-IBM).

---

**1/** Les autres objectifs du groupe sont : « * Stimuler l'implication active des femmes dans le domaine des nouvelles technologies ; * S'assurer de rendre accessible à la population des activités de familiarisation et de formation aux technologies nouvelles ; * Promouvoir la réflexion sur les impacts et possibilités des technologies nouvelles dans la vie quotidienne ainsi qu'au travail ; * Être un lieu d'exploration des diverses techniques dans le domaine des technologies nouvelles. (La Puce Communautaire, 1987)

La clientèle de La Puce Communautaire est largement issue du milieu populaire. À l'heure où l'informatique est partout, à l'heure aussi où, pour cette population, le chômage et le bien-être social sont des réalités quotidiennes, il est légitime de penser que la population de ce milieu n'a pas ou peu accès aux outils informatiques et que les intérêts qui la poussent à faire des démarches d'apprentissage en informatique ont peu à voir avec ce qu'on appelle le loisir scientifique. D'abord, parce que le loisir scientifique ça coûte cher, ensuite parce que la gymnastique intellectuelle qu'un tel type de loisir nécessite (la logique, la mémoire, la capacité d'abstraire et de conceptualiser) n'est pas toujours évidente. La science est élitiste on le sait, et elle est élitiste parce que si un large bassin de population la partageait, elle ne serait plus scientifique. La science et la technique s'inscrivent toujours dans un rapport inégal, et les savoirs dont elles disposent sont organisés de façon telle qu'ils échappent à une population de plus en plus large. La science est hermétique. Or, l'informatique participe intimement à cette culture scientifique.

À première vue, le projet La Puce Communautaire pourrait bien paraître comme inséparable d'un processus de rationalisation. Il pourrait être apparenté à des politiques de création d'emplois, à des politiques de requalification de la main-d'œuvre, à des stratégies de sortie de crise mises de l'avant par les gouvernements actuels. La Puce se distingue cependant des divers groupes déjà mentionnés en ce que sa pratique semble s'inscrire à la fois en dedans et en dehors des pratiques instituées dans ce domaine. Elle allie à la fois des attitudes offensives (production de savoir et de savoir-faire liés aux technologies informatiques) et des attitudes défensives (services à la population, aux groupes populaires et communautaires, donc diffusion de connaissances, de son expertise) en réaction à, et/ou associées au processus d'informatisa-

**Quand les « bits », les « tiques », les puces nous attaquent...**

tion de la société. En ce sens, son attitude semble complètement nouvelle.

L'originalité de La Puce réside aussi dans le fait qu'elle émerge des pratiques quotidiennes d'individu-e-s qui se sont organisé-e-s ensemble, selon leurs compétences, pour réaliser un projet leur donnant prise sur la vie sociale, luttant contre une définition abstraite de leur pratique et s'éloignant des « expertises » des experts qui savent tout...

Qu'en est-il donc du projet Puce Communautaire ?

La Puce Communautaire tente de faire en sorte que la clientèle qu'elle reçoit puisse être partie prenante du processus d'informatisation des sociétés actuelles. Cette volonté passe par une pratique pédagogique qui, au-delà des contenus proprement techniques, amène la clientèle à acquérir des habiletés à savoir-être et à savoir-vivre avec les outils informatiques. Cette approche tient compte d'un langage, du vécu spécifique de la clientèle, s'adapte aux situations imprévues qu'elles soient humaines et/ou techniques et axe principalement ses efforts vers une compréhension globale de ce phénomène technique. On tente ainsi de rompre avec une certaine « pensée magique » qui encadre l'image des technologies informatiques.

De la démystification à la qualification, La Puce développe une façon de faire qui tient plus de l'apprentissage que de l'enseignement. De l'apprentissage, parce que c'est l'apprenant qui est au cœur de la démarche qu'elle propose ; parce que c'est face à sa démarche (à lui ou à elle) qu'on « mesure » les réussites et non face à un ensemble de savoirs définis abstraitement qu'il faudrait intégrer ; apprentissage aussi parce que toute la pédagogie s'organise autour de la croyance que l'informatique ça s'apprend, il s'agit simplement d'y met-

tre du temps ; temps d'intégration des savoirs, temps d'expérimentation et d'erreurs, temps de prise en charge de l'apprenant de son propre processus d'apprentissage face à la technique, temps de respect.

Ainsi plus qu'un processus d'alphabétisation informatique [2] (savoir et savoir-faire), La Puce introduit sa clientèle à un processus de socialisation informatique en ce sens qu'elle favorise chez elle des attitudes de confiance en soi, d'ouverture constructive face à l'envahissement technologique et des attitudes d'ancrage des technologies informatiques dans leur vie quotidienne. Oui c'est possible de vivre dans un milieu technicisé, oui s'est possible de comprendre comment ça fonctionne un micro-ordinateur, oui c'est possible d'être celui ou celle qui sait que dans le cadre de sa vie, l'informatique aura telle place ou telle autre...

> L'informatique et le micro-ordinateur peuvent aussi devenir un instrument de valorisation et un outil de soutien au développement des individus et des organismes. [3]

La « façon Puce Communautaire » aurait donc à voir avec certains éléments clés dont les principes tournent autour du *respect* de l'apprenant-e dans son intégralité (ses craintes, ses angoisses, ses appréhensions, son cheminement personnel, sa peur du retour à l'école) ; de la *connaissance pratique et concrète du milieu* dans lequel elle œuvre ; du *partage* et de l'*empathie* dont fait preuve ses formatrices à l'égard des gens qu'elles forment et

---

**2/** Au sujet de l'alphabétisation informatique et de la socialisation informatique, voir Antoine Baby (1986) « Existe-t-il quelque chose comme : ce que tout jeune homme et toute jeune fille devraient savoir à propos de l'ordinateur et de l'informatique ? Essai sur la socialisation informatique », Communication donnée dans le cadre du 4e Congrès annuel : L'ordinateur et l'Éducation, Université McGill.

**3/** Tiré de : *Bilan 1984-1985 et Perspectives 1985-1986*, La Puce Communautaire, p. 4.

du *processus* dans lequel ils-elles s'engagent ; de la *place* qu'elle laisse *aux participant-e-s* dans leur processus d'apprentissage.

Elle aurait trait aussi à une formation basée sur une *compréhension d'ensemble* du phénomène micro-informatique ; à une formation qui s'*adapte aux situations imprévues* qu'elles soient humaines ou techniques ; à un souci de faire en sorte que l'apprenant comprenne ce qu'il fait, qu'il devienne un *usager intelligent* plutôt qu'un « pitonneux ».

La « façon Puce Communautaire » serait également tributaire d'une approche qui lie le *plaisir à l'apprentissage,* le *petit groupe* à un *enseignement personnalisé.*

## De l'appropriation à l'autonomie

La Puce Communautaire est unique au Québec. C'est une pratique jeune et non observée. Il est donc intéressant d'interpréter cette pratique et de l'insérer dans une réalité sociale plus large afin de pouvoir saisir en quoi elle peut offrir (ou non) une réponse différente à l'informatisation.

Les groupes populaires n'échappent pas à une certaine tendance de repli vers le micro-social. Dire des groupes populaires qu'ils se replient vers le micro-social ne signifie pas qu'ils ne font plus rien. Au contraire. Mais l'espace qu'ils investissent par leurs pratiques est différent. Cet espace ne s'apparente plus à celui où l'enjeu politique se jouait en terme de luttes, de conflits, d'idéologies qui s'opposent. Cet espace semble plus de l'ordre du quotidien.

Si le quotidien s'associe facilement à la répétition, à la lenteur, à l'habitude, il est aussi un lieu où des choses se structurent. Par exemple, le sens que prend notre vie, la valorisation, l'estime de soi, l'amour, l'amitié, le petit bonheur... Le quotidien,

c'est le lieu d'un type de relations sociales qui se fondent sur des rapports de connivence, de complicité, d'échange. En fait, le quotidien n'est pas l'enjeu d'un pouvoir ou d'un savoir quelconque. Il est un lieu de réalisation, de création.

Des transformations importantes semblent s'opérer dans les groupes populaires par rapport aux façons de faire des dernières décennies. Les liens entre les groupes, par exemple, se tissent à même l'étoffe du quartier, du voisinage et les réseaux qui se tissent, bien qu'ils soient largement associés aux appareils de l'État subventionneur, ont souvent une saveur « communale », d'échange de bons procédés entre les groupes. [4]

Il semble ainsi que pour être en mesure de comprendre le sens de ce que « La Puce Communautaire » fait et de pouvoir saisir comment et en quoi ses activités résonnent à des objectifs d'émancipation, il faut resituer sa pratique dans un contexte où les types de relations dont il vient d'être mention sont présents.

De ce qui a été observé, force nous est de reconnaître que le visage que La Puce Communautaire nous présente de l'appropriation est d'abord un visage humain. L'appropriation est découverte et compréhension, ouverture et ancrage dans la vie quotidienne. Elle est de l'ordre de la démystification, d'un premier geste d'approche aux nouvelles technologies. Elle est aussi de l'ordre de la qualification, de la compréhension extensive de la logique qui sous-tend les outils informatiques. L'appropriation est ici affaire de personnes, de leur attitude, de leur action. L'appropriation s'attarde au processus.

---

**4/** À ce titre, voir les travaux de G. Cazabon et de l'auteure faits à La Puce durant l'année 1986-1987 et présenté au Colloque « Une démocratie technologique », Ottawa, 1987.

**Quand les « bits », les « tiques », les puces nous attaquent...**

Pourtant, lorsqu'il s'agit de présenter l'appropriation, on réfère souvent à des contenus qui ont plutôt visage de luttes et de contrôle. La problématique de l'appropriation en effet, empruntant à la tradition marxiste, serait marquée par cette dimension de lutte sociale et politique. L'idée, comme le mot le suggère, serait de faire sien des contenus qui, dans le cadre qui nous intéresse, seraient avant tout technique. À la limite, la « meilleure » appropriation resterait celle qui permet de devenir expert.

La réalité de l'informatique actuelle montre bien que, au-delà du discours sur l'accessibilité, le chemin va en rétrécissant. Si dans un premier temps, l'utilisation et la maîtrise sont des possibles, la production, la création et l'expertise le sont moins et ne sont en fait que l'apanage d'une minorité.

Les dimensions associées à l'appropriation ne semblent pas permettre de témoigner d'une résonnance ou non des pratiques de La Puce à ses objectifs. L'appropriation serait de l'ordre du sociétal, c'est-à-dire de l'ordre de tout ce qui a trait à la construction d'une société (lutte politique et sociale, stratégie collective) en tant que totalité, tandis que la démarche proposée par La Puce semble plus s'apparenter à l'ordre du sociable, en ce sens qu'elle émane du cœur d'une pratique où ce dont il est question, c'est une manière de faire, une façon d'entrer en relation avec l'environnement informatique.

La Puce ne vise pas à faire de ses usager-ère-s des experts de l'informatique, elle vise plutôt à faire en sorte que les usager-ère-s qui la côtoient soient capable de se débrouiller avec les outils informatiques, qu'ils-elles soient en confiance face à ces outils, qu'ils-elles puissent utiliser ces outils de la façon dont ils-elles le désirent. Partant d'une approche proche des individus, La Puce leur propose des activités où ils-elles seront les seul-e-s à

définir les contenus de l'alphabétisation et de la socialisation informatique, selon leurs désirs, leurs aspirations. Entre la production (liée à l'expertise) et la consommation (liée à la mystification) des techniques informatiques, La Puce semble proposer « l'intelligence », nous dirons l'autonomie.

L'autonomie n'est pas indépendance. Elle s'associe plutôt à un travail par lequel on réorganise constamment les contenus qui sont déjà les nôtres (nos savoirs, nos apprentissages, notre vécu) en fonction d'un environnement qui vient les alimenter. Si on considère qu'elle prend racine dans le quotidien, dans des actions qui ont pour bases communes les conditions de vie (le vécu) et la capacité d'emprise sur elles, on peut considérer que ce qui est impliqué, c'est la possibilité de contrôler ces conditions. Ainsi, « le concept d'autonomie déplace(rait) l'analyse et la réflexion sur les rapports entre un système quelconque et son milieu, entre l'intérieur et l'extérieur. Il permet de sortir du modèle de la société pensée comme système de production et d'élaborer un modèle qui rend compte des relations entre un système de production et la société dans laquelle il se situe. » [5]

On pourrait bien dire que l'autonomie est aussi affaire de contenus intégrés. En effet, il apparaît que certains individus sont plus autonomes que d'autres et à ce titre, il serait légitime de dire que plus la « démystification » est grande, plus l'individu est autonome. Effectivement, l'autonomie est aussi quelque chose de relatif, c'est dans ce sens qu'elle est projet et qu'elle est possible.

Appropriation ? Autonomie ?

En tous cas, on dirait que le trafic se fait plus dense...

---

**5/** Godbout, J.T. (1986) « De l'autogestion à l'autonomie » in *Possibles*, vol. 10, n° 3/4.

# LE JOURNAL DE MARCEL RIOUX

## Mai 1988

*Le 9 mai.* J'ai suivi d'assez près la campagne électorale en France et si je suis heureux que François Mitterrand ait été réélu à la Présidence de la République, l'emportant de façon non équivoque sur les droites, ce n'est pas le délire de 1981. Depuis 1986 jusqu'à aujourd'hui, on a eu l'impression que la classe politique française jouait de Verlaine *Masques et bergamasques*. Mitterrand déguisé en centriste, Chirac jouant Pasqua et Pasqua mimant Le Pen : tout ce beau monde valsait au rythme des stars médiatiques. Seul M. Barre est demeuré l'éternel professeur français : suffisant et rasout.

On lit quelquefois chez des plumitifs, « La France redécouvre Descartes » ; ils veulent indiquer par là que le pays se ressaisit et redevient maître de son génie. Après ces élections à la présidence, nombreux sont ceux qui utiliseront cette incantation à Descartes ou à Jeanne d'Arc pour stopper la dérive américaine de la France. Depuis quelques années, la société du spectacle et l'État-spectacle, merveilleusement servis par la publicité, ont fait de grands progrès en France. C'est la victoire de la marchandise sur l'idéologie ! Le mot de socialisme est devenu un gros mot et les mignons de l'ancien ministre de la culture vendent du tonton bien tem-

péré ; Chirac imite Reagan et négocie avec l'Iran ; à Le Pen, il ne manque que son Ku Klux Klan pour ressembler à l'extrême-droite américaine. Bientôt la France aura ses deux grands partis, bonnet blanc et blanc bonnet, qui se disputeront l'assiette au beurre comme aux États-Unis et au Canada. Comme en Amérique du Nord, disparaîtront les communistes et les socialistes et ne survivront, à l'extrême-droite, que des dinosaures à la Mulroney. La France n'a déjà plus grand-chose à envier aux U.S.A. Au contraire ! On dit même que Reagan veut apprendre à écrire pour faire comme Mitterrand et envoyer sa lettre à tous les Américains ; ses conseillers lui suggèrent plutôt d'en rester au vidéo-clip.

Tout cela tend à montrer que la marge de manœuvre de nos sociétés, je dirai même de toutes les sociétés, en cette fin de vingtième siècle, est extrêmement ténue. Aucune société du monde industrialisé devenue de plus en plus dépendante des mêmes impératifs économiques et techniques, ne peut s'écarter, durablement et significativement, du peloton de tête, sans risquer de rester au bord de la route. Ce que les populations ne tolèrent pas ! En 1981, les socialistes français voulurent casser le capitalisme. Pas pour longtemps ! Ils se mirent à lorgner vers le centre ! Ils y sont aujourd'hui ! Tout le problème des centristes consiste à laisser certains individus, certaines collectivités, certains pays et continents, s'enrichir sans que trop d'autres meurent de faim. Pour y arriver, on a inventé, entre autres choses, la charité-spectacle. Tout le monde y gagne beaucoup, et les pauvres ou les malades, un peu... quand sont réglés tous les frais de ces shows.

Dans certains pays, comme la France et le Québec, on continue d'utiliser à profusion l'expression « projet de société ». On ne semble pas se rendre compte qu'elle n'a plus, comme on dit, qu'une valeur symbolique et donc aucune efficacité réelle. Puisque nous sommes tous dans cette hypertélie

technique et économique, il n'y a pas grand-chose que nous puissions changer à grand-chose. Le plus surprenant, c'est d'entendre aujourd'hui des Québécoises et des Québécois parler de projet de société sans mentionner notre dépendance de plus en plus grande envers le Canada et l'Empire américain ; les Français font la même chose. Nous faisons comme si nous n'étions pas conscients que la technique n'est pas neutre et que chaque type de société développe celle qui est compatible avec sa vision du monde. Tout se passe comme si l'homme et les sociétés devaient s'adapter dare-dare à ces nouveaux gadgets et abandonner ses traditions et ses mémoires ancestrales. Notre monde médiatique et télématique ne sécrète que l'amnésie et l'inculture.

*Le 10 mai*. La France et le Québec, pour ne parler que de notre famille, font face à un problème commun : celui de se fondre dans un grand tout : l'Europe et les États-Unis. Nous sommes à l'époque des mastodontes économiques. Aux grosses machines et aux gros capitaux doivent correspondre de grosses agglomérations humaines ; à l'homme qui plantait des arbres doit succéder la corporation qui les détruit et qui plante ses usines dans tous les recoins de la terre ; les patrimoines naturels et humains en sont plus efficacement détruits. Le béton armé et la puce électronique seront les choses au monde les mieux partagées comme l'était naguère le bon sens. Enfin, il faut s'y résigner, c'est le progrès ! Schrödinger avait prédit la mort thermique de l'univers ; on peut maintenant prévoir la mort culturelle de l'humanité ; l'arrivée du hamburger à Moscou marque une étape importante de ce nivellement entropique. De ce point de vue, le Québec est en avance sur bien des pays européens : le burger a depuis longtemps chassé la galette de sarrasin.

Une fois n'est pas coutume : je cite ce que j'écrivais en conclusion d'un article sur la culture « déter-

ritorialisée », dans le *Devoir* du 12 mars 1982. « Parce que nous, Québécois, avons gagné quelques batailles, nous aurions tort, toutefois, de dormir sur nos lauriers. Il m'apparaît que le temps ne joue pas pour nous et que les agents de déculturation disposent de plus en plus de moyens et deviennent de plus en plus audacieux. Si les Québécois ont la couenne dure, eux ont les dents dures et longues. « Tout ce qu'on peut ajouter six ans après, c'est que l'État-Provigo supprime maintenant la couenne, « because le gras, et que les dents des prédateurs se sont allongées de quelques centimètres ; nous mourrons donc en bien meilleure santé et serons mieux dépecés.

*Le 11 mai.* Pendant un débat télévisé sur ce que d'aucun appellent le multiculturalisme croissant du Québec, un participant suggéra que faute d'intégrer les néo-Québécois autour de la culture des francophones majoritaires — culture qui serait en déliquescence — on pourrait le faire à partir de la langue française elle-même. Est-elle en meilleur état que la culture ? On s'est beaucoup soucié du statut juridique du français. De la langue à l'école, au travail, dans les administrations. Et que sais-je ? Qui s'est interrogé sur la qualité de cette langue ? Sur les effets secondaires de la loi 101 ? Si l'on se soucie, à juste titre, de la pollution de la nature, s'inquiète-t-on assez de la détérioration du premier bien symbolique d'un pays : sa langue ? Voici un exemple : Radio-Canada reconstitue pour la télé un procès devant la cour des petites créances : il s'agit d'une voiture dont le capot a été endommagé ; le juge utilise trois termes français, capot, cran et loquet ; les témoins, au début, mêlent à leur langue déjà bigarrée les trois termes anglais correspondants : hood, lock et latch. Et c'est ainsi que la bouffonnerie commence. Le demandeur et le défendeur voulant utiliser les mots du juge — n'a-t-il pas toujours le dernier mot — font valser dangereusement capot, cran et loquet. La capot descend dans les entrailles du moteur, le cran remonte à l'air

libre et les deux rencontrent en chemin le loquet qui cherche sa place, créant ainsi de multiples accidents linguistiques. Ce ne fut pas la guerre de Troie mais celle de Babel. Le juge se retire pour réfléchir et revient rendre sa décision. Coïncidence sûrement ! C'est le plus doué en franglais qui gagne le procès ! En août 1831, Tocqueville a assisté à un procès de cette eau, dans la ville de Québec ; au temps de Tocqueville, on parlait anglais et français ; maintenant puisque nous sommes au siècle de la vitesse, nous parlons ces deux langues en même temps. Nous n'en finissons pas de progresser !

Si nécessaire que soit la loi 101, elle n'arrivera pas à endiguer l'érosion de la langue française au Québec ; si nous voulons que ceux qui se joignent à nous pour vivre dans ce pays adoptent notre langue, il nous faudra la respecter et en être fiers. Autant que toute « espèce en danger'', elle requiert tous nos soins ; il faut éviter de l'assassiner sous prétexte de faire rire, de faire peuple ou de s'attirer des votes. Sans cette vigilance de tous les jours, le français québécois deviendra un sabir qu'il faudra aller apprendre à la Chambre des Communes d'Ottawa.

# COURTEPOINTES ET POINTES SÈCHES

# À la claire fontaine

Chaque fois que je reviens de l'un de ces concerts donnés par le Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM), le dimanche soir, six fois par année, c'est une bouffée d'oxygène, un grand verre d'eau pure que je me suis offerts. Deux heures bien remplies, de ballades, chansons, pastourelles, romances, arias, madrigaux dont les seuls noms évoquent des époques lointaines. Bach, Monteverdi, Josquin des Prés, Haendel, Scarlatti et tous les autres, religieusement interprétés, et qui, par delà les modes, les systèmes, les bruits de la ville, ont toujours gardé leur pouvoir magique d'émouvoir. Quand les voix des femmes et des hommes, en chœur ou en solos, le luth, la viole de gambe, le théorbe, le clavecin, ou la flûte baroque, aussi beaux à regarder qu'à entendre, leur rendent si parfaitement hommage. Quand la perfection signifie davantage la fidélité à l'œuvre et à l'auteur que la note absolument juste dont l'instrument moderne, plus sophistiqué, est capable.

Chaque fois que, deux ou trois jours après un concert, il m'arrive de lire ce qu'en ont à dire les critiques de nos deux grands médias montréalais francophones, alors je rage comme à chaque fois

que, dans la vie, l'injustice s'allie à la prétention. Est-ce faire montre de grande culture que de juger systématiquement les œuvres à partir de critères absolus, décrochés des contingences de la pratique d'un métier dans une société donnée ? Ce milieu, nous le savons, accorde plus difficilement ses largesses aux artistes qui se situent à l'extérieur des circuits du marketing. Quand des artistes doivent consacrer tant d'énergies à des campagnes de souscription, c'est évident qu'il leur en reste moins pour se consacrer à leur art.

Pourtant ils ne se découragent pas. Ils-elles ont la jeunesse pour eux. Le talent, la passion, la recherche du travail bien fait et de l'authenticité, valeurs qui ne courent pas les rues actuellement, leur ont permis de survivre pendant plus d'une quinzaine d'années. Et surtout de nous donner toutes ces œuvres méconnues ou inconnues puisque ils-elles furent pionniers au Québec, sinon au Canada, de « la musique ancienne ». C'est cela qu'il faudrait enfin reconnaître. Mais, d'une saison à l'autre, d'un concert à l'autre, personne ne sait s'ils-elles seront encore là.

Je souhaiterai continuer de les entendre encore longtemps, les dimanches soir d'automne et d'hiver. Aussi bien dans les fauteuils confortables de la salle Pollack que sur les bancs de bois rigides de l'Église du Saint-Sacrement ou de ceux de ce couvent feutré du haut du Mont-Royal, respirant la propreté et le recueillement des pensionnats de mon enfance.

Raymonde Savard

# Michel Garneau

« En voyageant, conseille Hagar Dunor à Eddie le veinard, essaie d'apprendre quelques mots des langues des pays que tu visites, ça rend les voyages plus agréables ». Certaines œuvres se comparent dans nos vies à des pays qu'on visite en touriste et dont on n'a décodé de la langue que certains mots. Et pourtant ces perceptions qui semblaient fugaces restent gravées dans nos souvenirs et occupent dans le tiroir secret de nos petites légendes autobiographiques une place de choix.

J'ouvre mon album de souvenirs de voyages intellectuels.

Le nom de Michel Garneau me saute aux yeux. Il s'agit bien de quelques mots. Les premiers remontent à l'époque de mes études universitaires. Il animait une émission de radio intitulée *En sortant de l'école*. Il dialoguait avec des enfants sur toutes sortes de sujets. Le stéréotype de l'homme nouveau ne circulait pas encore ; l'aisance masculine à établir des complicités avec le monde de l'enfance n'avait encore fait l'objet d'aucun mot d'ordre et apparaissait comme une exception singulière.

Exception impressionnante ! Les enfants parlaient sans aucune retenue, et il fallait pour cela que le contact avec Michel Garneau soit d'une simplicité incroyable. Avaient-ils simplement réussi à amener l'intervieweur sur leur terrain ? Ce n'est que la moitié de la réponse. Par cette complicité du langage, Garneau allait en échange chercher chez eux un niveau de profondeur souvent stupéfiant,

qui appartient peut-être au monde intérieur de l'enfance mais arrive rarement à faire surface.

J'appris bientôt que Michel Garneau était le frère du regretté Sylvain Garneau, le poète. Petit garçon, j'avais vu ce dernier comme comédien dans un mélodrame qui a bien dû faire la tournée partout au Québec puisque ça s'est rendu aussi loin que Roberval (merci Henri Deyglun). Tous ces acteurs de la grande ville étaient auréolés d'un prestige encore plus fascinant qu'aujourd'hui : il n'y avait pas le gros plan de la télévision pour donner une illusion de proximité. À mes yeux, Sylvain Garneau tranchait sur les autres. Était-ce lui, était-ce le rôle ? La tenue zoot suit, la voix métallique et glacée, le revolver à faire claquer les dents, cela était sans doute attribuable à l'expressionnisme de la mise en scène ; l'intensité dramatique de la présence du personnage devait plutôt incarner l'univers personnel du poète.

Poète dont j'entendis parler par la suite en belles-lettres, de la part d'un professeur de littérature à qui il a dû falloir bien du courage pour affronter nos résistances viriles à tout ce que le monde des lettres peut contenir de subtil et de délicat : dans un survol rapide de la littérature québécoise moderne, Yvan Bédard nous mentionna tout juste que Sylvain Garneau avait poussé jusqu'aux limites de sa propre vie la cohérence avec le tragique de son œuvre. Le revolver de la pièce résonna de nouveau dans ma tête.

L'œuvre nous fut rendue accessible un peu plus tard par les chansons qu'en fit Pierre Bourdon (qu'est-il devenu ? a-t-il suffisamment fait le tour de la carrière de technocrate pour revenir à la chanson ?). Ce furent les premiers poèmes qui me serrèrent la gorge.

Alors Michel Garneau ne m'apparaissait pas surgi de nulle part, il était situé.

Le temps a passé. Je venais de vivre l'expérience de la séparation, sûr que mes capacités d'aimer étaient à ranger au grenier des antiquités. Le TNM avait lancé la formule du théâtre-midi. On y passait une pièce de Michel Garneau qui devait avoir pour titre Histoires (ou chansons) d'amour et de cul. La même simplicité qu'*En sortant de l'école*, appliquée cette fois à la recherche maladroite de complicité du cœur, du corps et de l'esprit, qui se cache au centre de la vie du grand monde ! Ce midi-là, je n'ai plus réussi à me cacher que j'éprouvais pour la copine avec qui j'étais des sentiments tout autres que la camaraderie régnant dans l'ensemble du groupe. Une pièce de théâtre avait chassé de la réalité de ma vie un mauvais mélodrame.

Il y a des mots étrangers qu'on arrive comme ça à décoder en voyage, et qui s'impriment mieux que des diapositives.

André Thibault

# Touraine, l'Amérique latine et nous

Après avoir suivi de près depuis dix ans le lent déclin de mouvements sociaux français menacés par le narcissisme et le désengagement de l'État, Alain Touraine vient nous proposer une synthèse exceptionnelle des problèmes économiques, sociaux et culturels qu'affronte aujourd'hui l'Amérique latine (La Parole et le sang. Politique et société en Amérique latine. Éditions Odile Jacob, 1988).

Le populisme, à la fois acceptation et rejet de la modernisation venus de l'extérieur, caractérise le système politique de ce continent depuis le début du siècle. L'État y défend la culture nationale au nom de l'identité d'un peuple qu'il cherche à intégrer globalement au processus de développement. L'idéologie nationale-populaire inspire autant les gouvernements que les intellectuels, les syndicats et les mouvements de guerilla : même les dictatures militaires se définissent par rapport à elle.

Touraine veut surtout nous montrer comment, surtout dans les pays tout juste sortis de la dictature, Brésil, Argentine, Uruguay, le populisme est remplacé par une nouvelle forme de démocratie qui encourage l'autonomie de la société civile face à l'État comme la constitution de nouveaux acteurs sociaux (patrons, syndicats, intellectuels) aux intérêts distincts bien définis.

Si elle semble valable pour le Mexique, le Venezuela et le sud du continent, où le Chili devrait bientôt rejoindre le rang des démocraties, l'analyse de Touraine ne peut s'appliquer à une Amérique centrale encore tributaire du colonialisme américain ni

à une Colombie soumise aux trafiquants de drogue ou à un Pérou déchiré par la guérilla.

Touraine a un faible pour cette Amérique latine qui nous permet de repenser d'une façon nouvelle les problèmes du développement de l'ensemble du monde :

> « En cette fin de siècle, il y a d'une part ceux qui proposent la raison, le technique, la science : à la fin on se retrouve avec des armes. D'autre part, ceux qui nous parlent d'identité et de spécificité culturelles : on se retrouve avec des ayatollahs. Face à tous ceux-là, j'ai une tendresse pour les gens un peu paumés, qui cafouillent et essaient comme en Amérique latine de préserver la raison et l'identité, l'éducation et la culture » (entrevue au Nouvel Observateur, 25-31 mars 1988).

Beaucoup de Québécois ont aussi accompagné de leurs vœux la révolution cubaine et l'expérience chilienne. Plusieurs ont pleuré de rage à la mort du Che et à l'assassinat d'Allende. En 1988, le Nicaragua nous paraît, ici plus qu'en Europe, un espoir pour les pauvres et les exclus. Nous avons cependant appris à nos dépens, avec le FLQ de 1970 et le référendum de 1980, que le populisme, révolutionnaire ou non, ne pouvait inspirer seul l'émancipation d'un Québec aux élites déjà trop prospères et trop intégrées à l'économie nord-américaine.

Le volume de Touraine nous propose une nouvelle Amérique latine qui, bien plus mal en point que nous économiquement, tente quand même de conjurer le spectre de la société à deux vitesses en poursuivant à la fois la réussite économique et la participation sociale et politique. Elle oscille elle aussi entre une croissance fondée sur l'inégalité et l'exportation et un développement plus solidaire et auto-suffisant. N'y aurait-il pas autant à apprendre pour nous à Brasilia, Buenos Aires et Quito qu'à Tokyo, Londres ou Washington ?

Gabriel Gagnon

**Collaboration spéciale à ce numéro :**

*Paul Chamberland*, écrivain ;

*Carole David*, écrivaine ;

*Michèle Febvre*, professeure, Département de danse, UQAM ;

*Daniel Gagnon*, écrivain ;

*Kèro*, photographe ;

*Robert M. Lepage*, compositeur et musicien ;

*Philippe Ménard*, compositeur et professeur, Département de communication, UQAM ;

*Hélène Pedneault*, écrivaine.

## ASSOCIATION DES SOCIOLOGUES DE LANGUE FRANÇAISE

## COMITÉ DE RECHERCHE « SOCIOLOGIE DE L'AUTOGESTION »

Lors du prochain colloque de l'AISLF « Le Lien social » du 29 août au 2 septembre 1988 à Genève il y aura plusieurs réunions de notre comité de recherche sous le thème principal « *L'autogestion en mutation* ». Les deux sous-thèmes sont :

— technologie et autogestion
— les pays de l'Est, du Tiers-Monde et le processus de démocratisation.

Chacun/e qui serrait intéressé(e) de participer aux travaux et proposerait une intervention dans ce cadre ou sur un autre thème, est prié(e) de prendre contact le plus tôt possible avec le responsable de ce Comité de Recherche :

György Széll
Universität Osnabrück, FB Sozialw.
Postf. 4469
D-4500 OSNABRÜCK/R.F.d'Allemagne
T. (49)541-608-2386/2375
TX 944 887 uni os d

# Les revues culturelles

LES ANNALES DE L'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN • ARCADE • ARIA • CAHIERS DES ARTS VISUELS • CONTRETEMPS • COPIE ZÉRO • DÉRIVES • ÉCRITURE FRANÇAISE DANS LE MONDE • ÉTUDES FRANÇAISES • ÉTUDES LITTÉRAIRES • FORMAT CINÉMA • LES HERBES ROUGES • IDÉES ET PRATIQUES ALTERNATIVES • IMAGINE... • INTER • JEU, CAHIERS DE THÉÂTRE • LETTRES QUÉBÉCOISES • LURELU • LE MAGAZINE OVO • MOEBIUS • LA NOUVELLE BARRE DU JOUR (NBJ) • NUIT BLANCHE • PARACHUTE • POSSIBLES • PROTÉE • RECHERCHES AMÉRINDIENNES • RÉ-FLEX • SÉQUENCES • SOLARIS • SONANCES • SPIRALE • TRAFIC • VICE VERSA • VIE DES ARTS • LA VIE EN ROSE • VOIX ET IMAGES •



Vous vous sentez concernés par les arts visuels, le cinéma, la danse, la littérature, le théâtre, les débats sociaux soulevés par différentes tendances ?

Les revues culturelles vous invitent à partager leurs perceptions plurielles de la culture.

Pour recevoir gratuitement notre répertoire annuel « Le Québec en revues », veuillez nous écrire :

AEPCQ
C.P. 786, Succursale Place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3J2

ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS

## DISPONIBLES

**Volume 1 (1976-77)**

numéro 1 :
Tricofil
Sciences sociales et pouvoir
Poèmes de Roland Giguère et Gérald Godin — 110 p. 3,00 $

numéro 2 :
Santé
Question nationale
Poèmes de Gilles Hénault, Luc Racine, Robert Laplante — 154 p. 3,00 $

numéros 3/4 :
Les Amérindiens : politique et dépossession
De l'artisanat comme instrument de conquête — 249 p. 5,00 $

**Volume 2 (1977-78)**

numéro 1 :
Fer et titane : un mythe et des poussières
Nouvelles perspectives du roman québécois
Nouvelle de Jacques Brossard — 142 p. 3,00 $

numéros 2/3 :
Bas du fleuve — Gaspésie
Poème de Françoise Bujold — 240 p. 6,00 $

numéro 4 :
Mouvements sociaux
Coopératisme et autogestion
Texte d'Alexis Lefrançois — 151 p. 4,00 $

**Volume 3 (1978-79)**

numéro 1 :
La ville en question
À qui appartient Montréal
Poèmes de Pierre Nepveu — 179 p. 4,95 $

numéro 2 :
L'éclatement idéologique
La poésie, les poètes et les possibles
Paul Chamberland : La dégradation de la vie — 159 p. 3,95 $

numéros 3/4 :
Éducation
Sur les chemins de l'autogestion : Le J.A.L.
Poèmes de François Charron et Robert Laplante — 292 p. 5,95 $

**Volume 4 (1979-80)**

numéro 1 :
Des femmes et des luttes — 207 p. 4,00 $

numéro 2 :
Projets du pays qui vient — 158 p. 4,95 $

numéros 3/4 :
Faire l'autogestion : Réalités et défis
Poèmes de Gaston Miron — 284 p. 5,95 $

**Volume 5 (1980-81)**

| | |
|---|---|
| numéro 1 : | |
| Qui a peur du peuple acadien ? | 182 p. 4,95 $ |
| numéro 2 : | |
| Élection 81 : questions au P.Q. | |
| Gilles Hénault : d'Odanak à l'Avenir | |
| Victor-Lévy Beaulieu : l'Irlande trop tôt | 157 p. 4,95 $ |
| numéros 3/4 : | |
| Les nouvelles stratégies culturelles | |
| Manifeste pour les femmes | 328 p. 6,95 $ |

**Volume 6 (1981-82)**

| | |
|---|---|
| numéro 1 : | |
| Cinq ans déjà... | |
| L'autogestion quotidienne | |
| Poèmes inédits de Marie Uguay | 177 p. 4,95 $ |
| numéro 2 : | |
| Abitibi : La voie du Nord | |
| Café Campus | |
| Pierre Perrault : Éloge de l'échec | 195 p. 4,95 $ |
| numéros 3/4 : | |
| La crise... dit-on | |
| Un écomusée en Haute-Beauce | |
| Jacques Brault : leçons de solitude | 274 p. 5,95 $ |

**Volume 7 (1982-83)**

| | |
|---|---|
| numéro 1 : | |
| Territoires de l'art | |
| Régionalisme/internationalisme | |
| Roussil en question(s) | 206 p. 4,95 $ |
| numéro 2 : | |
| Québec, Québec : à l'ombre du G | |
| Jean-Pierre Guay, Marc Chabot : un beau mal | 161 p. 4,95 $ |
| numéro 3 : | |
| Et pourquoi pas l'amour | 170 p. 5,00 $ |

**Volume 8 (1983-84)**

| | |
|---|---|
| numéro 1 : | |
| Repenser l'indépendance | |
| Vadeboncoeur et le féminisme | 197 p. 5,00 $ |
| Numéro 2 : | |
| Des acteurs sans scène | |
| Les jeunes | |
| L'éducation | 200 p. 5,00 $ |
| Numéro 3 : | |
| 1984 — Créer au Québec | |
| En quête de la modernité | 184 p. 5,00 $ |
| Numéro 4 : | |
| L'Amérique | |
| inavouable | 189 p. 5,00 $ |

**Volume 9 (1984-85)**

| | |
|---|---|
| Numéro 1<br>Le syndicalisme<br>à l'épreuve du quotidien | 208 p. 5,00 $ |
| Numéro 2<br>... et les femmes | 187 p. 5,00 $ |
| Numéro 3<br>Québec vert... ou bleu ? | 204 p. 5,00 $ |
| Numéro 4<br>Mousser la culture | 174 p. 5,00 $ |

**Volume 10 (1985-1986)**

| | |
|---|---|
| Numéro 1<br>Le mal du siècle | 187 p. 5,00 $ |
| Numéro 2<br>Du côté des<br>intellectuels | 199 p. 5,00 $ |
| Numéros 3/4<br>Autogestion<br>Autonomie<br>Démocratie | 344 p. 8,00 $ |

**Volume 11 (1986-1987)**

| | |
|---|---|
| Numéro 1<br>La paix à faire | 185 p. 6,00 $ |
| Numéro 2<br>Un emploi<br>pour tous ? | 242 p. 6,00 $ |
| Numéro 3<br>Langue et culture | 247 p. 6,00 $ |
| Numéro 4<br>Quelle université ? | 201 p. 6,00 $ |

**Volume 12 (1988)**

Numéro 1
Le quotidien
Modes d'emploi — 174 p. 6,00 $

Numéro 2
Saguenay/Lac-Saint-Jean
Les irréductibles — 210 p. 6,00 $

Numéro 3
Le Québec
des différences :
culture d'ici — 164 p. 6,00 $

NOM .....

Adresse .....

Ville .....

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

.....

Ci-joint un chèque ..... mandat-poste .....

au montant de $ .....

Malgré l'augmentation de nos tarifs un abonnement est toujours avantageux. Vous épargnez 6,00 $ sur le coût de quatre numéros en kiosque, vous contribuez à l'essor de la revue et vous recevez un numéro en prime.

Je souscris un abonnement à ***POSSIBLES***

Envoyez-moi le numéro suivant, en prime :

☐ Vol. 8, n° 4 — L'Amérique inavouable
☐ Vol. 10, n° 1 — Le mal du siècle
☐ Vol. 10, n° 2 — Du côté des intellectuels

Nom .....

Adresse .....

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

Province ..... Téléphone .....

Occupation .....

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

☐ Abonnement d'un an (quatre numéros) : 18,00 $
☐ Abonnement de deux ans (huit numéros) : 36,00 $
☐ Abonnement institutionnel : 30,00 $
☐ Abonnement de soutien : 30,00 $
☐ Abonnement étranger : 36,00 $

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

Vol. 12 n° 4

**Prochain numéro :**
Vers 1990
sera un numéro double parution janvier 1989

IMPRIMERIE
L'ÉCLAIREUR
BEAUCEVILLE

14342

## ESSAIS ET ANALYSES

**Montée d'angoisse à plusieurs voix distinctes**
HÉLÈNE PEDNEAULT

**Trente ans de mime**
CLAUDE SAINT-DENIS

**L'art et le commerce ou la belle et la bête et vice versa**
ROBERT M. LEPAGE

**L'affaire culturelle ment**
PAUL CHAMBERLAND

**Danser maintenant... et après**
MICHÈLE FEBVRE

**Autoportrait d'une fille perdue**
CAROLE DAVID

**Réflexions sur la vie d'artiste**
ROBERT SAUCIER
LISE LANDRY
RAYMOND LAVOIE

**Conférence-fiction**
SUZANNE JACOB

**La rentabilité de la création artistique : une histoire de « premier arrivé, dernier servi »**
PHILIPPE MÉNARD

**D'encre et de limière**
DANIEL GAGNON

**Gilles Corbeil et l'amour de l'art**
MARCEL FOURNIER

**L'objet, quel objet ?**
FRANCINE DÉRY

**Intimités**
KÈRO

**Quand les « bits », les « tiques », les puces nous attaquent...**
MARYSE LÉVESQUE

**Le journal de Marcel Rioux**