

TROUBLER LA FÊTE, RALLUMER NOTRE JOIE
TO SPOIL THE PARTY, TO SET OUR JOY ABLAZE
Journée sans culture

Éditorial 07	Résister. S’adapter. Ruser. Et si nous nous posions ensemble? 100 Camille Renarhd
Entre don, résilience et épuisement : jusqu’où et comment travailler? 14 Caroline Blais, Virginie Jourdain, et Mercedes Pachó	Penser de nouveaux modèles d’organisation 106 Michelle Lacombe et Yves Sheriff
La Fatigue culturelle 26 Nicolas Rivard	Notre théâtre blanc 112 Marilou Craft
La vocation a le dos large (avec des hernies discales) 30 Catherine Viau	Artistes et public : comment ponctuer la relation? — propos rapportés 123 George Krump
Marché, mécénat ou État : qui soutient qui? 34 Edith Brunette et Catherine Lavoie-Marcus	Entre monologue et dialogue, comment résonner dans le champ social? 128 Mélanie Binette et Daniel Fiset
L’artiste entrepreneur : le seul horizon qu’il nous reste? 49 Pablo Rodriguez	Le partage du territoire 134 Josianne Poirier
Un appel à la conversion : de l’artiste à l’entrepreneur 54 François Lemieux	Illustrations par Clément de Gaulejac 41 Lundi 13 Mardi 139 Mercredi 05 Jeudi 105 Vendredi 121 Samedi 85 Dimanche
Pourquoi les femmes? 64 Julie Delporte	<i>Projet Témoins</i> 141 Priscilla Guy
Langue gelée, amorce d’un lexique 80 Le Groupe de lecture critique sur les pratiques administratives	Carte heuristique — Baie-Comeau en couverture Collectif de la Dérive
Grille d’analyse 86 Tim Dallett	
Appel à l’habitable, tables et chaises au besoin 90 Nous et Nousses	
Communauté, investissement et capture : témoignages des participant.e.s 98 Kim Lagaude, Alexandre Jimenez et Camille Renarhd	

Editorial	10
Between Gift, Resilience, and exhaustion: how to work and to what extent?	22
Caroline Blais, Virginie Jourdain, and Mercedes Pacho	
La Fatigue culturelle	29
Nicolas Rivard	
Only the Hardy Need Apply, With Herniated Disks	33
Catherine Viau	
The Market, Philanthropy, or the State: Who Supports Whom?	38
Edith Brunette and Catherine Lavoie-Marcus	
The Artist-as-Entrepreneur: The Only Remaining Horizon?	42
Pablo Rodriguez	
A Call to Conversion: From Artist to Entrepreneur	60
François Lemieux	
Why Women?	64
Julie Delporte	
Speech and Frozen Tongue	83
The Critical Reading Group on Administrative Practices	
Analytic Framework	86
Tim Dallett	
A Call to the Habitable, Tables and Chairs Available Upon Request	96
Nous et Nousses	
Communauté, investissement et capture : témoignages des participant.e.s	98
Kim Lagaude, Alexandre Jimenez and Camille Renarhd	

Resisting. Adapting. Scheming. And Taking a Stand Together.	103
Camille Renarhd	
Thinking New Models of Organization	109
Michelle Lacombe and Yves Sheriff	
Our White Theatre	118
Marilou Craft	
Artists and the Public: What Accent to Place on this Relationship? — Some Remarks	126
George Krump	
Between Monologue and Dialogue: How Do We Resonate in the Social Field?	132
Mélanie Binette and Daniel Fiset	
Sharing Territory	137
Josianne Poirier	
Illustrations by Clément de Gaulejac	41
Lundi	
13	Mardi
139	Mercredi
05	Jeudi
105	Vendredi
121	Samedi
85	Dimanche
Témoins Project	141
Priscilla Guy	
Mind map — Baie-Comeau cover	
Collectif de la Dérive	
Journée sans culture	



Le 21 octobre 2015, plus de trois cents artistes, travailleuses et travailleurs culturel.le.s convergent au Théâtre Aux Écuries, à Montréal, pour participer à une première Journée sans culture. Journée de rassemblement et de grève symbolique, celle-ci marque un temps d'arrêt dans la course effrénée qui nous fait souvent dévier de la question primordiale : que voulons-nous?

Troubler la fête, rallumer notre joie

La Journée sans culture (JSC) est un pied de nez à peine voilé aux Journées de la culture¹ – événement qui célèbre la « richesse » culturelle sans pourtant apporter un soutien financier convenable aux artistes et aux organismes qui en sont les principaux protagonistes. La JSC se veut une réponse incisive à de telles initiatives qui célèbrent un consensus pourtant inexistant, résultat de politiques élaborées en notre nom mais sans nous consulter. Des décisions qui s'accommodent de nous laisser dans un état de précarité devenu banal et, malheureusement, systémique. La situation est alarmante : nous voici captifs d'un paradoxe politique qui fait de la culture un formidable levier économique² tout en faisant l'économie des investissements requis pour son sain développement, comme en témoignent d'ailleurs les récentes coupes provinciales de 2,5 millions de dollars en culture. Pendant que les retombées économiques retombent tout autour de nous et que la croissance croît à nos dépens, notre silence pourrait passer pour un consentement. Contre la tentation de l'ajustement optimiste – croire que tel empiètement, telle exigence sera le dernier ou la dernière, alors qu'ils ne sont que l'un des maillons d'une série infinie –, nous décidons de nous rassembler autour d'une politique de l'arrêt, formulée à l'affirmative : renversons l'insoutenable³, retrouvons ensemble les joies d'une vie bonne. Osons nommer les situations qui nous affligent, défendre les rêves qui nous hantent et nous alimentent.

Ce geste radical – le radical de racines, de ce qui porte notre vitalité – survient au moment où s'élaborent des politiques décisives pour le milieu des arts : élaboration de la nouvelle politique culturelle du Québec, refonte complète des programmes du Conseil des arts du Canada (CAC), mise en place de politiques destinées à l'intégration des personnes issues de « la diversité » (*Plan d'action pour la diversité culturelle* du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ); *Politique québécoise en matière d'immigration, de participation et d'inclusion*), disparition de structures cruciales pour les arts (suspension

des commandites par les sociétés d'État québécoises), notamment en région (élimination des Conférences régionales des élus et des Centre locaux de développement). L'apparition de nouveaux budgets, consacrés principalement aux infrastructures⁴ et au virage numérique, ne viennent pas combler ces disparitions. Quant à l'augmentation importante et plus que bienvenue du budget du CAC avec l'arrivée au pouvoir des Libéraux à Ottawa, nous nous inquiétons qu'elle survienne *après* une profonde révision des programmes qui change, d'ores et déjà, la manière dont ces sommes seront allouées et selon quels objectifs. Nous nous demandons également qui jouira du fameux virage numérique: les sommes dédiées aux artistes et organismes culturels répondent-elles vraiment à leurs besoins les plus pressants, et concernent-elles l'ensemble du milieu ou seulement une fine proportion de celui-ci? Toutes ces politiques émergentes témoignent d'une étonnante convergence entre les ministères, conseils des arts et autres partenaires extérieurs au milieu culturel. Ce magique alignement des axes soulève des doutes quant à une réelle prise en compte des besoins des travailleuses et travailleurs de l'art. À l'inverse de sondages et consultations qui laissent l'amère impression de maquiller des décisions déjà prises en amont, la Journée sans culture du 21 octobre 2015 affirme l'importance de discussions organisées par la base, selon *nos* termes et préoccupations. Cette publication réaffirme ce désir ardent.

PRISES ET RELAIS DE PAROLE

Une cinquantaine d'artistes, travailleuses et travailleurs du milieu culturel ont porté cette initiative – et la portent toujours –, réalisée en auto-gestion, bénévolement et hors des cadres institutionnels. Se sont joints à nous, au Théâtre Aux Écuries à Montréal mais aussi ailleurs au Québec, des collègues de toutes disciplines – théâtre, cinéma, danse, arts visuels, arts médiatiques, bande-dessinée, littérature, marionnette, histoire de l'art, etc. – pour discuter ensemble d'enjeux essentiels,

voire urgents. Ensemble, nous avons croisé nos expériences, partagé nos idées et échangé quelques volants de badminton.

Cette publication se veut le prolongement des discussions ayant eu lieu autour des différentes tables ou espaces thématiques qui composaient la Journée. Les animatrices et animateurs de ces tables de discussions, de repos et de jeux ont tenté d'en refléter l'esprit sinon la lettre, guidé.e.s par le désir de retrouver une force collective au-delà de la Fatigue et de la résignation qui rôdent. À ces textes s'ajoutent ceux d'auteur.e.s invité.e.s par l'équipe éditoriale afin d'explorer d'autres préoccupations qui n'ont pas été abordées en profondeur lors de la Journée même. Car si cette journée s'est conclue sur la constatation d'une multidisciplinarité réussie, force est de remarquer qu'elle fut aussi majoritairement blanche, francophone, professionnalisée et féminine.

LIGNES DE FUITE

Revenant en boucle tout au long de la Journée, un constat nous rassemble : les conditions (financières, psychologiques, physiques) dans lesquelles nous oeuvrons sont rudes, voire, pour plusieurs, insoutenables. Pourtant, cette précarité est dangereusement occultée du discours public au profit d'un nouveau laïus qui vante haut et fort les retombées économiques et sociales de l'art. Ce nouvel optimisme, proclamé de concert par les politicien.ne.s, les président.e.s de conseils des arts, les promoteur.euse.s du développement urbain et immobilier et un milieu des affaires aux aguets, parfois même par nos propres regroupements professionnels, est une façade dorée qui déguise une réalité beaucoup moins chatoyante. Les Journées de la culture sont symptomatiques de ces discours plein d'oeillères, qui priorisent les effets des arts et de la culture sur l'identité collective, l'harmonie sociale ou l'économie avant de se soucier des conditions dans lesquelles ils sont produits. Pour officier cette célébration annuelle, les organismes culturels et les artistes sont pressés de mobiliser leur temps, leurs ressources et leur expertise pendant trois jours, afin de mettre à disposition du public les joies d'une vie culturelle florissante. Les conditions de travail précaires et épuisantes des travailleuses et travailleurs culture.l.e.s ne sont, elles, pas au menu des Journées de la culture.

Cette précarité, ses effets et la nécessité d'y mettre un frein sont l'objet du texte *Entre don, résilience et épuisement : jusqu'où et comment travailler?* de Mercedes Pacho, Caroline Blais et Virginie Jourdain. Contre le mythe de la vocation et d'une rétribution en « exercice d'une passion » ou en « visibilité », les auteurs rappellent l'évidence des limites au don de soi dont trop de partenaires profitent plutôt que d'y mettre un terme. Si la culture est si lucrative, pourquoi alors les travailleurs et travailleuses de l'art sont-ils systématiquement sous-payé.e.s et chroniquement épuisé.e.s? Pourquoi le CALQ a-t-il abandonné son objectif d'améliorer les conditions de travail des artistes^{5?}

Nicolas Rivard questionne à son tour la logique de production qui propulse le milieu des arts, sans que la rémunération ni le repos ne suivent. Son projet *La Fatigue culturelle* adresse une pointe assumée à la plateforme de Télé-Québec *La Fabrique culturelle* dont l'objectif est de diffuser les pratiques artistiques d'ici, et qui, dans ses tout débuts, avait soulevé l'ire du milieu des arts, n'ayant offert aucune redevance pour les œuvres diffusées sur le réseau national.

Dans un texte coup de poing – *La vocation a le dos large (avec des hernies discales)* –, l'ex-danseuse Catherine Viau dénonce la fragilisation continue des danseuses et danseurs qui, selon elle, intériorisent les incohérences d'un milieu favorisant la performance au détriment de la santé, et pratiquent l'oubli de soi pour rester dans la course à l'employabilité.

La logique de productivité qui surdétermine ces expériences découle d'une marchandisation grandissante des biens culturels, elle-même sous-tendue par les politiques néolibérales en vigueur. Aux yeux des politiques qui cherchent à privatiser le commun, l'art comme tant

d'autres secteurs doit s'arrimer aux attentes et au langage du marché. Tandis que les gouvernements continuent de nier une quelconque intention de se désengager du soutien aux arts, les modes par lesquels passe son engagement nous font dévier insidieusement vers d'autres bras, dont ceux des mécènes et autres allié.e.s auto-révélé.e.s du milieu des affaires. C'est le sujet du texte *Marché, mécénat ou État : qui soutient qui?* de Catherine Lavoie-Marcus et Edith Brunette. Elles y constatent notamment les pressions exercées sur les organismes pour la recherche de financement autonome. Sachant les efforts et la difficulté inhérentes à l'obtention de fonds privés, il y a lieu de se questionner : ce type de financement est-il réellement un remède à notre précarité ou n'en crée-t-il pas davantage?

Au coeur de ce changement de paradigme se profile la figure émergente de l'artiste-entrepreneur, sujet de deux essais de Pablo Rodriguez (*L'artiste-entrepreneur : le seul horizon qui nous reste?*) et François Lemieux (*Un appel à la conversion : de l'artiste à l'entrepreneur*). Sur toutes les lèvres et au cœur de toutes les formations, l'entrepreneuriat fait l'objet d'une promotion active, notamment de la part des institutions publiques qui veillent à outiller notre indépendance. Qualifiée de « réaliste », cette posture s'arrime bien-sûr à un « réel » fondé sur l'idéologie du monde des affaires : seul le capitalisme est réaliste, tout le reste, semble-t-il, n'est qu'utopie. Le Groupe de lecture critique sur les pratiques administratives (Amber Berson, Vincent Boinin, Michael Eddy et Charlotte Panaccio-Letendre) examine dans son texte (*Langue gelée, amorce d'un lexique*) l'essor d'un « vocabulaire de la séduction », flou et consensuel, dans lequel notre capacité à faire communauté s'érode. Tandis que se renforcent ces nouveaux tropes qui visent l'individualisation, nous assistons à un affaiblissement des structures collectives traditionnellement dédiées au soutien des arts.

Cette ère utilitariste, qui cherche à comptabiliser toutes les retombées des différents secteurs d'activités humaines et sociales – art, soutien communautaire, soins, éducation – en fauchant ce qui se défile au calcul, s'accompagne d'attentes vis-à-vis nos relations avec le public. Car, mieux que tout autre aspect de la création, les réponses du public se rangent dans la colonne des « retombées » calculables. Emplis de bonne volonté, mais sertis d'un certain paternalisme, les programmes de subventions déterminent de plus en plus les investissements octroyés aux projets en fonction du nombre de leurs « consommateurs ». En découle l'impératif de la diffusion, du développement de nouveaux publics et de son corollaire, la médiation culturelle, qui prend parfois la forme d'un simple agent de « rétention » ou de vente. Mélanie Binette et Daniel Fiset dans *Entre monologue et dialogue, comment résonner dans le champ social?*, s'interrogent sur ces mécanismes, cherchant à retrouver les fonctions d'une médiation authentique avec le public, dégagée de la seule fonction économique de l'art. À cet égard, George Krump (*Artistes et public : comment ponctuer la relation? – propos rapportés*) repère cette fâcheuse confusion que le capitalisme renforce entre un phénomène incalculable et un phénomène improductif et qui plonge le secteur culturel dans l'embarras au même titre que la santé, notamment.

D'autres problématiques ont émergé au gré de la Journée sans culture elle-même et de son organisation, rendues visibles par la composition relativement homogène des participant.e.s à l'événement. La sur-présence des femmes — que nous évaluons à au moins 80% — fut d'ailleurs le point de départ d'une neuvième table de discussion présentée quelques semaines plus tard au centre d'artistes La Centrale Galerie Powerhouse, en collaboration avec son équipe. La bédéiste Julie Delporte, reprenant quelques-uns des échanges de cette journée, réitère certaines questions centrales à cet enjeu : pourquoi la présence des femmes excédait-elle aussi largement celle des hommes dans un événement destiné à défendre les intérêts de toutes et tous? Les femmes ne sont pourtant pas sur-représentées dans le milieu professionnel culturel, ni dans l'obtention des postes de direction des différents conseils et organismes du milieu, ni dans l'octroi de

subventions artistiques. Se sentent-elles davantage concernées par les enjeux soulevés lors de la Journée sans culture^{6?}

Dans une veine similaire, le constat d'une participation majoritairement blanche à la Journée force à s'interroger sur la place des personnes racisées dans le milieu culturel. Dans son essai intitulé *Notre théâtre blanc*, initialement présenté au colloque interdisciplinaire « Théâtre. Liberté. Scandale. Que peut le transgressif pour les arts de la scène? » en 2016, Marilou Craft aborde de front le problème du racisme dans le secteur du théâtre – et par extension, dans l'ensemble des arts. Son texte remet notamment en cause l'engouement actuel des politiques pour l'expression « diversité culturelle », aux velléités valorisantes, certes, mais qui camoufle d'un même coup les mécanismes de discrimination toujours actifs dans notre milieu.

En dépit de sa centralisation à Montréal, la Journée sans culture lançait l'invitation à toutes les personnes interpellées à étendre la grève sur d'autres territoires, à se réunir là où elles se trouvaient, de la manière dont elles le souhaitaient. Nous retraçons l'initiative du Collectif de la Dérive, un regroupement d'artistes en art actuel de Baie-Comeau qui, en plus d'avoir fait grève, a organisé une table de discussion pour observer avec plusieurs actrices et acteurs culture.l.e.s de la Côte-Nord, la réalité de l'art en région. Leur perspective nous est partagée ici sous forme cartographique.

La question de la présence de l'art sur le territoire concerne également les centres urbains. Josianne Poirier (*Le partage du territoire*) aborde cette question à travers celle de la distribution des richesses, dans un texte mettant en scène un artiste et un employé de l'industrie du textile dans leur partage d'un territoire commun. Malgré les différences et différends qui les opposent, des forces économiques – à commencer par la spéculation immobilière – provoquent la convergence de leurs destins. Dans des villes où le prix du logement explose et où la spéculation immobilière croît en importance et en influence, il est curieux de noter le silence des administrations municipales sur le sort dévolu aux populations qui se voient progressivement repoussées

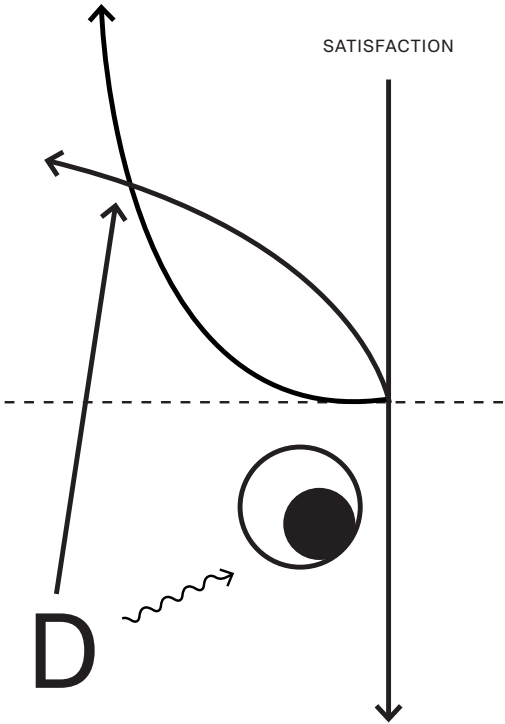


figure 2

vers les périphéries. Tout aussi préoccupante est l'indifférence apparente du milieu des arts quant à sa participation active au phénomène d'embourgeoisement, qui pourtant contribue, à terme, à l'appauvrir à son tour.

CE QUI NOUS IMPORTE

L'ampleur de nos critiques ne devrait toutefois pas faire ombrage à l'affirmation de ce qui nous habite et nous importe. À cet égard, Michelle Lacombe et Yves Sheriff, dans leur dialogue (*Penser de nouveaux modèles d'organisation*), s'interrogent : comment s'affranchir des forces qui nous minent pour puiser dans les immenses ressources dont nous disposons? Le faire sans tomber dans l'apolitisme, mais plutôt en utilisant notre force collective pour se saisir des débats dont nous avons été dépossédés.

Pour cela, il importe d'attaquer sans gêne non seulement les politiques néolibérales qui affectent nos manières d'appréhender nos pratiques et notre travail, mais la rhétorique d'austérité qui les justifie. Dans un climat de sécheresse financière, le modèle entrepreneurial, axé sur le secteur privé, est présenté et perçu comme le seul viable – pour les arts et la culture, comme pour la santé ou l'éducation. De ces milieux, nous sommes solidaires. Il est faux de dire que « L'État n'a plus les moyens ». La réponse n'est pas comptable – rationaliser pour économiser – elle est politique : il faut réduire l'écart éhonté entre les riches et les pauvres.

C'est aussi l'appel lancé par Camille Renarhd dans son texte *Résister. S'adapter. Ruser. Et si nous nous posions ensemble* et par Nous et Nousses avec leur *Appel à l'habitable, tables et chaises au besoin*. Lions nos luttes à celles de secteurs amis et prenons le temps de déranger et d'exiger, ensemble. Que possédons-nous donc qui soit si précieux que l'on ne veuille le perdre, mais si fragile que l'on n'ose élever la voix pour le défendre?

1. <http://www.journeesdelaculture.qc.ca/>.
2. L'invocation du rôle des arts et de la culture comme outil de développement économique fait aujourd'hui partie de la rhétorique ordinaire des administrateurs publics. Parmi des dizaines d'exemples : « Il faut maintenant concevoir le financement de la culture comme un investissement qui contribue à l'essor économique de Montréal. » (Manon Gauthier, responsable de la Culture au Comité exécutif de la Ville de Montréal, citée par Pierre Vallée, « La culture fait partie du paysage économique de Montréal, » *Le Devoir*, 10 mai 2015. <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/407632/montr-ou-«investir-dans-la-creativite,-c'est-se-tracer-une-voie-vers-la-prosperite-»> (Simon Brault, directeur du Conseil des arts du Canada, *Soutenir les arts : moteur de prospérité et de rayonnement au 21^e siècle*, allocution au Conseil des relations internationales de Montréal (CORIM), 12 mai 2015.
3. Notre réflexion collective se construit en amitiés avec l'ouvrage éponyme de Yves Citton. Ce dernier propose des façons nouvelles de nommer les pressions qui nous traversent et qui nous rendent la vie de plus en plus intenable, et ce, pour nous aider à les appréhender et les parer. Voir Yves Citton, *Renverser l'insoutenable* (Editions du Seuil, Paris, 2012).
4. Notons par exemple les investissements dans le Théâtre Le Diamant de Robert Lepage à Québec (47 millions de dollars en fonds publics). Ou encore, les 103,4 millions de dollars qu'a nécessité la construction du pavillon Pierre-Lassonde du Musée nationale des beaux-arts du Québec, provenant à 90% du secteur public. Le pavillon fut inauguré deux ans après les mises à pied de 12 de ses employé.e.s et le gel de ses acquisitions d'œuvres.
5. « La dernière étude publiée par le CAC concernant la condition socioéconomique des artistes (Profil statistique des artistes du Canada, 2009) révélait que le revenu médian pour les artistes était de 12 886\$, nettement sous le seuil de faible revenu. Nonobstant ces faits, le Ministère de la culture et des communications du Québec n'a pas cru bon de renouveler son plan d'action sur les conditions de travail des artistes, publié en 2004. Quant au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), l'objectif 8 de son plan stratégique 2005-2009, "améliorer les conditions de création des artistes et écrivains", a magiquement disparu de la version 2012-2016. » Le Mammoth, « Erreur sur la prospérité », 28 mai 2015. <https://lemammoth.org/2015/05/28/erreur-sur-la-prosperite/>.
6. Notons d'ailleurs l'initiative de Réalisatrices équitables qui a récemment dressé un portrait de la place des femmes dans les milieux artistiques québécois, révélant des inégalités structurelles. <http://realisatrices-equitables.com/pour-telecharger-le-rapport/>.

On October 21, 2015, more than three hundred arts and cultural workers converged at Théâtre Aux Écuries in Montreal to take part in the first Journée sans culture. A day of reflection that doubled as a symbolic strike, the JSC marked a moment of collective pause from the frenetic rush that often sidetracks us from a fundamental question: what do we want?

The Journée sans culture (JSC) is a thinly veiled indictment of the Journées de la culture¹, an event that sings the praises of cultural “wealth” yet fails to provide appropriate compensation to the artists and organisations at its centre. It is, more broadly, a pointed response to initiatives that are content to cheer on a consensus that is simply nonexistent. Policies are being drafted in our name but without our consultation, and lauded decisions are being made that leave us in a state of precarity that has become humdrum and, unfortunately, systemic. The situation is alarming. We seem to be caught in a political paradox where culture is touted as a mighty economic engine², but where everyone wants to skimp on the investments that would ensure its healthy development – an attitude that became glaring in the recent \$2.5 million worth of cuts to culture from the province. As those around us reap the economic benefits and growth is boosted at our expense, our silence could be mistaken for consent. Rather than settle into a posture of optimistic adjustment – believing that this or that concession will be the last, when really all we are doing is closing the loop of a cycle without end – we have opted to rally around an affirmative politics of stoppage: let’s upend what is untenable³, let’s together recover the joys of a good life, risk naming what besets us, and defend the dreams that stoke our capacity to be alive.

This radical gesture – coming from the roots, in the sense of what sustains us – comes at a moment when important policies are being advanced for the arts milieu: the province of Quebec is drafting its new cultural policy, the Canada Council for the Arts is proceeding with a complete overhaul of its programs, the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) and the government are setting out roadmaps to boost cultural diversity and integration the *Plan d’action pour la diversité culturelle* and the *Politique québécoise en matière d’immigration, de participation, et d’inclusion*, respectively. Meanwhile,

crucial structures are disappearing, particularly in the regions: sponsorships from Quebec-owned corporations have been axed, and the Conférences régionales des élus and the Centres locaux de développement have been disbanded, creating a gap that new budgets backing infrastructure⁴ and the digital turn are not filling. As regards the Liberal government’s recent and more-than-welcome increase to the Canada Council for the Arts’ budget, we are wary of its arrival *after* a major revision of the programs, which has already changed both how amounts will be apportioned and their respective objectives. Likewise, we wonder who will reap the benefits of the much-celebrated digital turn; will the envelopes offered to artists truly respond to their most pressing needs, or will they rather support only a thin slice of the art milieu? All of these policy developments show a convergence between ministries, arts councils, and partners from outside the milieu. This uncanny alignment raises doubts regarding the seriousness with which the needs of arts workers are being considered. Counter to the cortege of polls and consultations, which often seems to serve a cosmetic purpose, dressing up decisions that have already been made, the Journée sans culture called on October 21, 2015 stressed the importance of organizing conversations at the grassroots level, according to *our* rules and concerns. The present publication takes up this desire and stresses it once again.

SPEAKING UP AND PASSING IT ON

Sustained by the work of close to fifty volunteer artists and cultural workers, this initiative was and continues to be conducted in a spirit of self-management, at a distance from existing institutional frameworks. In 2015 at Théâtre Aux Écuries, but also in other locations in Quebec, we were joined by colleagues from across the disciplines – theatre, cinema, dance, visual arts, media arts, illustration, literature, puppetry, art history, etc. – to talk about urgent and essential issues. Together we compared experiences, shared ideas, and traded volleys over the badminton net. This publication is envisioned as an offshoot of the conversations that took place at the different discussion tables throughout the day. In their contributions, the moderators of the day’s discussion and the caretakers of its sites of rest and play attempt to remain true to the spirit, if not the letter, of what they lived. They are led by the desire to find a source of collective energy that exceeds the pervasive effects of tiredness and resignation. Their texts are

joined by others which explore matters of concern not sufficiently addressed during the day. Even as we acknowledge the success with which dialogues across disciplines were established, we cannot ignore that the event was disproportionately white, francophone, professionalized, and attended mostly by women.

LINES OF FLIGHT

There was one clear rallying point that cropped up again and again throughout the day: namely, that the conditions (financial, physical, psychological) in which we work are distressing and unstable – even, for many, unsustainable. This shared sense of precarity, however, is consistently muted in public discourse by pontifications of art’s myriad social and economic benefits. This newfound optimism, trumpeted in unison by politicians, arts council presidents, urbanists and business leaders – sometimes even by our own professional associations – is a golden veneer that masks a much more sombre picture. The Journées de la culture is product of powerful discourses that praise art’s contribution to collective identity, social harmony, and economic growth without casting so much as a glance towards the conditions required to sustain them. To cater to this annual celebration, artists and cultural organizations go out of their way to marshal their time, their resources, and their expertise for three days just to give the public a chance to experience the joys of a flourishing cultural life. The precarity and Fatigue experienced by artists and cultural workers under these conditions simply do not register in the Journées de la culture’s radar.

Precarity, its effects, and the need to rein them in are the subject of Mercedes Pacho, Caroline Blais, and Virginie Jourdain’s “Between Gift, Resilience and Exhaustion: How to Work and to What Extent?”. Challenging the myth of the artistic calling, and putting paid to assumptions that increased visibility or being afforded the right to pursue one’s passion are acceptable forms of compensation, the authors demonstrate that self-sacrifice has its limits, and that rather than profiting from it, partners could be helping to find ways of alleviating the problem. If culture is such a boost to the economy, why are arts workers systematically underpaid and regularly exhausted? Why has the CALQ abandoned its objective of improving the working conditions of artists?⁵

The logic of production driving the arts milieu, from which expectations of proper rest and payment could not be more distant, informs the work of Nicolas Rivard. His project *La Fatigue culturelle*

highlights what is taken for granted by La Fabrique culturelle, Télé-Québec’s online showcase of Quebec artists, which in its early days drew the ire of the arts milieu after failing to compensate artists for the presentation of their work on the national network.

Ex-dancer Catherine Viau’s stinging memorandum, “Only the Hardy Need Apply, With Herniated Disks,” decries the continued weakening of dancers, who not only shoulder the incoherencies of a milieu that favours performance over well-being, but must also cultivate a form of self-denial just to remain employable.

Such experiences are permeated by a logic of productivity that stems from the growing commodification of cultural goods, a process that is itself encouraged by current neoliberal policies. To the politicians wishing to pursue an agenda of privatization, art, like so many other sectors, must be brought in line with the language and expectations of the market. Governments may insist that they have no intention to withdraw support from the arts, but the actual form that this support takes is insidiously forcing us to turn to other sources, including corporate patrons and other self-ascribed allies of art hailing from the business sector. This important subject is addressed by Catherine Lavoie-Marcus and Edith Brunette in “The Market, Philanthropy, or the State: Who Supports Whom?”, which throws light on the pressures placed on organizations to secure private funding. Considering the difficulty and effort required to secure such funding, the authors pose the question: does this approach actually reduce our precarity, or does it rather help to compound it?

At the heart of this transformation is the emerging figure of the artist-entrepreneur, the subject of two essays by Pablo Rodriguez and François Lemieux, who together moderated a discussion titled “The Artist-as-Entrepreneur: The Last Remaining Horizon?” at Théâtre Aux Écuries. A faddish buzzword that has been taken up, most notably, by public institutions tasked with retooling us for a more independent future, entrepreneurship is having a significant impact on artists’ and cultural workers’ training opportunities. If it is true that this posture derives from a kind of “realism”, it is a realism where what counts as “real” is wholly determined by the ideology of the free market: everything else, it seems, is utopian. In “Speech and Frozen Tongue: The Beginning of a Lexicon,” The Critical Reading Group On Administrative Practices (Amber Berson, Vincent Bonin, Michael Eddy and

Charlotte Panaccio-Letendre) addresses the rise of a vague and consensual vocabulary of seduction that is eating away at our capacity to build collectivity. New tropes of individualism are being shored up, while the collective structures traditionally dedicated to supporting the arts are languishing.

This utilitarian mindset, which seeks to put a dollar value on the impact of every activity in human and social life – art, community work, health, education – not only ends up strangling anything that escapes its calculus but also introduces particular expectations regarding our rapport with the public. This is because, more than any other element in the creative field, the public’s response can be easily entered in the column of quantifiable “impacts”. Filled with good intentions, but marked by a certain paternalism, grant programs are increasingly distributing funding according to the number of “consumers” that a project is capable of reaching. The result is a strong imperative to increase visibility and distribution, develop new publics, and improve cultural mediation, sometimes dealt with through the appointment of a simple “retention” or sales agent. In “Between Monologue and Dialogue: How do we Resonate in the Social Field?”, Mélanie Binette and Daniel Fiset mine these mechanisms for potential glimmers of a more authentic relationship with the public, freed from the purely economic function of art. In the same vein, George Krump (“Artists and the Public: What Accent to Place on This Relationship? – Some Remarks”) zeroes in on a quandary reinforced by capitalism – how do we tell the difference between what is unproductive and what cannot be measured? – which is behind many of the cultural sector’s troubles, not to mention, most notably, also those of health sector.

Other issues emerged following the Journée sans culture itself, thrown to the fore by the relative homogeneity of its attendance. The majority presence of women, which we evaluated at at least 80%, eventually became the starting point of a ninth discussion table, organized some weeks later at the artist-run centre La Centrale Galerie Powerhouse in collaboration with their team. Illustrator Julie Delporte, who was present at the event, retrieves some of the exchanges from that day and highlights a number of key questions: Why were women far more present at an event whose aim was to defend the interests of everyone, while they are over-represented in neither the cultural professions, nor in leadership positions at arts councils and organizations, nor in the distribution of funding? Are the issues

addressed during the Journée sans culture of greater concern to them?⁶

In a similar vein, the day’s majority white turnout demands that we ask ourselves about the place of racialized people in the cultural milieu. In her essay “Our White Theatre,” originally presented at the 2016 interdisciplinary conference “Théâtre. Liberté. Scandale. Que peut le transgressif pour les arts de la scène?” (Theatre. Freedom. Scandal. What can the transgressive do for the performing arts?), Marilou Craft unflinchingly confronts the problem of racism in theatre – and, by extension, in adjoining disciplines. Her text notably seizes on policy makers’ current infatuation with “cultural diversity”, an expression with positive inclinations, to be sure, but which also serves to veil mechanisms of discrimination that persist unabated in our milieu.

The Journée sans culture was centralized in Montreal, but an invitation was made to anyone who felt so moved to spread the strike to other regions, to assemble wherever they happened to be, in whatever manner felt most fitting. We recount the initiative of *Collectif de la Dérive*, a group of contemporary artists in Baie-Comeau who, in addition to having joined the symbolic strike, organized a discussion table that included various cultural actors from the Côte-Nord, with the aim of tracing the realities of art in the region. Their perspective is shared here in the form of a map.

How art inhabits the landscape is as much a rural as it is an urban issue. In “Sharing Territory,” Josianne Poirier explores this question by casting an artist and an employee in the textile industry as characters in a narrative that is as about both the negotiation of a shared space and the distribution of resources. Despite the differences that pitch them against one another, economic forces, starting with property speculation, are setting the futures of these two characters on a path of convergence. In cities where housing costs are skyrocketing and property speculation is growing in both importance and influence, it is discomfiting to note the silence of municipal administrators as to the effect these trends have on those who are being pushed further and further towards the peripheries. The arts milieu’s indifference regarding its role in processes of gentrification – which contribute in turn to its own displacement – is just as alarming.

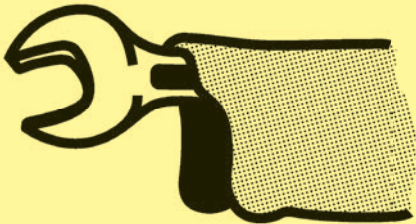
WHAT MATTERS TO US

Despite their breadth, these critiques must not be allowed to overshadow the

affirmation of what moves us and matters to us. Michelle Lacombe and Yves Sheriff’s dialogue, “Thinking New Models of Organization,” equips us with an important question moving forward: how can we loosen ourselves from the forces that undermine us and come to draw on the immense resources that we already possess? Not by surrendering a taste for the political, but rather by using our collective forces to reclaim those debates that are perceived to be beyond our reach.

Doing so means fighting not only the neoliberal policies that are remaking how we conceive our practices and our work, but also combatting the rhetoric of austerity that justifies it. In a climate of financial drought, the entrepreneurial model, centred on the private sector, is presented and perceived as the only viable model – for arts and culture just as much as for health and education. We must learn to stand together with these sectors. The saying that “the state no longer has the means” is false. The response is not fiscal – streamline and save – but political: cutting the flagrant gap between rich and poor is the priority. This call can be heard in Camille Renarhd’s “Resisting. Adapting. Scheming. And Taking a Stand Together,” and in Nous et Nousses’ “A Call to the Inhabitable (Tables and Chairs Available Upon Request).” Let’s combine our struggles with those of our allies in other sectors and take the time to unsettle and make demands, together. What do we hold that is so precious that losing it would be unthinkable, and at the same time so fragile that we dare not raise our voices in its defense?

1. www.journeesdelaculture.qc.ca.
2. The recruitment of arts and culture as a tool for economic development has today become part of the day-to-day rhetoric of public administrators. Take, for instance, among the dozens of examples: “We must be thinking of cultural funding as an investment that contributes to the economic growth of Montreal” (Manon Gauthier, member of the Montreal Executive Committee responsible for culture, as quoted by Pierre Vallée in “La culture fait partie du paysage économique de Montréal,” *Le Devoir*, May 10, 2015. www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/407632/montr), or “investing in art is a path to prosperity” (Simon Brault, director of the Canada Council for the Arts), in “Supporting the arts: a driving force for prosperity and influence in the 21st century, address for the Montreal Council of Foreign Relations (CORIM),” May 12, 2015. <http://canadacouncil.ca/council/news-room/news/2015/corim>.
3. Our thinking as a collective echoes the eponymous work of Yves Citton, who proposes new ways of naming the pressures that work through us and make life increasingly untenable, with the aim of helping us seize and outplay them. Yves Citton, *Renverser l’insoutenable* (Paris: Editions du Seuil, 2012).
4. Take for instance the \$47 million public investment in Robert Lepage’s Théâtre Le Diamant in Quebec. Or the \$103.4 million that were needed to build the new Pierre-Lassonde pavilion at the Musée national des beaux-arts du Québec, 90% of which came from public coffers. The pavilion was inaugurated two years after 12 of the museum’s employees were dismissed and its artistic acquisitions frozen.
5. According to Le Mammouth: “The latest study published by the Canada Council for the Arts regarding artists’ socioeconomic conditions (‘A Statistical Profile of Artists in Canada,’ 2009) revealed that the median income for artists was \$12,886, far below the low-income cut-off. Heedless of these facts, the Ministère de la culture et des communications du Québec (Quebec Ministry of culture and communications) did not consider its action plan on artists’ working conditions, published in 2004, worth renewing. In the case of the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), objective number 8 of its strategic plan (2005-2009), ‘to improve the conditions of creation for artists and writers,’ was magically wiped from the plan’s 2012-2016 version.” (Our translation). Le Mammouth, “Erreur sur la prospérité,” May 28, 2015. <https://lemammouth.org/2015/05/28/erreur-sur-la-prosperte/>.
6. A recent initiative spearheaded by Réalisatrices équitables is worth highlighting here. Titled “La place des créatrices dans les postes clés de création de la culture au Québec” (The place of women creators in key positions of cultural creation in Quebec), the report sketches an important portrait of women’s current standing in Quebec’s artistic milieus, drawing attention to salient structural inequalities. <http://realisatrices-equitables.com/pour-telecharger-le-rapport/>.



Translation Pablo Rodríguez and Vassil Topouzanov

ENTRE DON, RÉSILIENCE ET ÉPUISEMENT :

JUSQU'OÙ ET COMMENT TRAVAILLER ?

On associe encore aux artistes et aux travailleuses et travailleurs culturel.le.s le stéréotype de la « vocation artistique » qui sous-entend un certain don de soi, une passion qui mériterait donc quelques sacrifices. En réalité, le travail de l'art offre plutôt – comme toute profession – de répondre à des besoins élémentaires qui devraient permettre une combinaison harmonieuse entre le travail, le temps consacré à la création et à la recherche et, pour certaines et certains, la famille. Le secteur culturel semble s'accommoder des conditions qu'il offre à celles et ceux qui y travaillent, c'est-à-dire les employé.e.s, consultant.e.s et contractuel.le.s. Les enjeux touchant ces conditions ne sont jamais la priorité de nos organismes, où pourtant les heures supplémentaires et le *burn out* sont monnaie courante.

Dans une société néolibérale où les attentes concernant la rentabilité et la productivité de l'offre culturelle grandissent et où les ressources financières diminuent, comment agir avec moins de moyens? Quelles sont les limites que l'on se fixe? Quelles seraient des rémunérations justes et égalitaires? Quel est le prix de la résilience, de l'adaptabilité et de la flexibilité? Quelles sont les conditions (salaires, droits d'auteur, assurances, etc.) dans lesquelles travaillent les artistes? Quels sont les différents modèles proposés (ou vécus) d'une discipline à l'autre? Enfin, comment le travail de l'art est-il hiérarchisé, structuré et évalué de manière systémique, aux croisements des questions de genre, de classe, de contextes et de pratiques visibles et invisibles?



figure 3

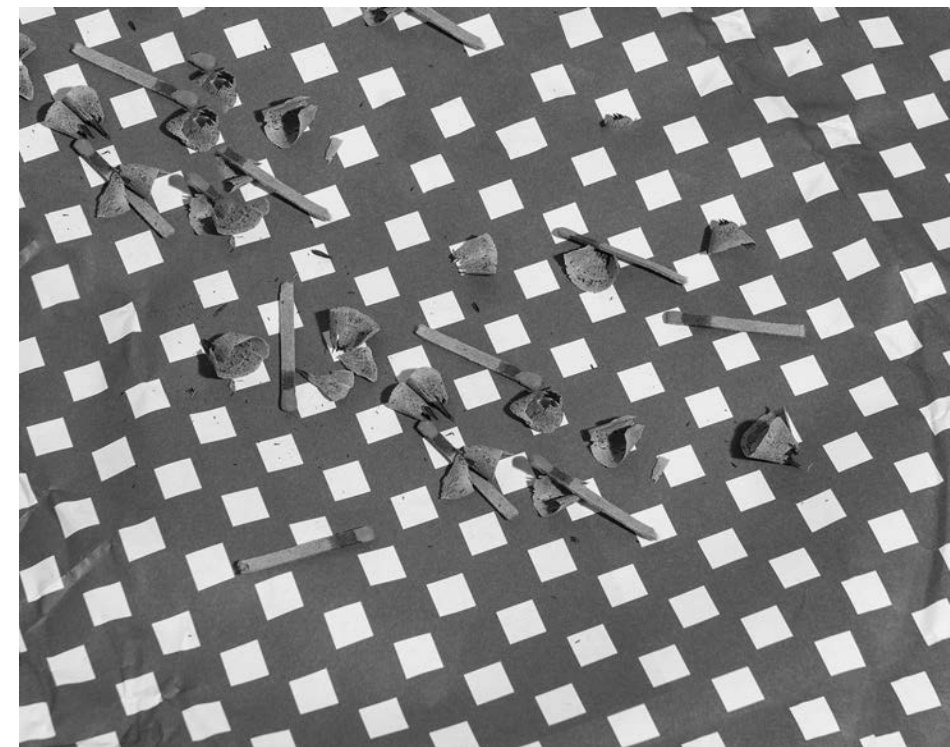


figure 3

Ce texte est issu des discussions abordées lors de la Journée sans culture. Les expériences rapportées sont celles qui ont été partagées par les participant.e.s tout au long de la journée.

Nous avons regroupé les observations à l'intérieur d'un « nous » qui exprimera le point de vue des personnes présentes lors de la journée. Nous croyons que cette opinion est représentative des travailleuses et travailleurs du milieu de l'art et des artistes.

Les discussions ont débuté par un tour de table pour favoriser une parole libre tout au long de la journée. Notre volonté était de saisir les problématiques vécues par les intervenant.e.s présent.e.s pour comprendre et analyser les conditions actuelles de dévouement des artistes et des travailleuses et travailleurs du milieu. Nous avons été saisies par l'engagement de chacun.e, la disposition de toutes et tous à entreprendre des tâches sans en mesurer l'ampleur, à continuer une création sans limites. Notre table a réuni des représentant.e.s des arts et des corps de travail suivants : arts de la scène, film, vidéo, édition, art textile, histoire de l'art, artistes indépendant.e.s, responsables d'organismes et de centres interdisciplinaires, commissaires, journalistes, auteur.e.s de fiction et de bande dessinée, actrices et acteurs, coordonnatrices et coordonnateurs, danseuses et danseurs, monteuses et monteurs, régisseur.e.s, performeuses et performeurs, artistes plasticien.ne.s.

Des multiples sujets abordés lors de cette journée, nous proposons un bref aperçu, organisé autour de dix thèmes principaux :

- Les stages et le travail bénévole
- Le statut de l'artiste
- La valeur des compétences
- Apprendre à dire « non »
- Concilier travail, famille et création
- Les modèles de travail
- L'épuisement professionnel
- Les rapports de force et l'esprit paternaliste des bailleurs de fonds
- Les rapports de genre et de discrimination
- Les pistes d'action

1. LES STAGES ET LE TRAVAIL BÉNÉVOLE

Pourquoi faire gratuitement ce pour quoi nous avons les compétences pour être rémunéré.e.s?

En début de carrière, les artistes, travailleuses et travailleurs du milieu acceptent de faire du travail bénévole et des stages non rémunérés, car il faut acquérir à tout prix l'expérience requise par le milieu. Il semble même que les universités encouragent les stages non rémunérés, et que certain.e.s stagiaires n'ont aucun encadrement de la part de l'organisme d'accueil.

Le travail bénévole se perpétue au cours d'une carrière et se manifeste sous différentes formes, allant d'un stage de six mois à temps plein dans une organisation culturelle primée à sept années dédiées à l'écriture d'un livre sur son propre temps, en passant par le bénévolat ultime où l'artiste visuel.le doit payer pour exposer son travail.

Cet enjeu soulève la question des classes sociales :

« *Qui peut se permettre de faire un stage non rémunéré?* »

Nous croyons qu'il faut apprendre à refuser les contrats qui ne payent pas, qu'il faut imaginer des actions pour encourager la rémunération et la reconnaissance des compétences des travailleuses et travailleurs, et qu'il faut créer un cadre éthique pour les stages et le bénévolat, voire un cadre juridique restreignant le nombre de « stages » non payés par organisme, ainsi qu'une protection juridique pour les stagiaires. Mieux encore, pourquoi ne pas abolir les stages non rémunérés qui nuisent beaucoup à la valorisation du travail culturel et artistique?

2. LE STATUT DE L'ARTISTE

Il semble qu'au Québec, la valorisation de l'artiste professionnel.le fasse grandement défaut en comparaison avec le statut social accordé aux artistes en Europe et en Amérique du Sud, et ce, autant par les gouvernements que par la société. Nous devons toutefois éviter le piège du particularisme du statut d'artiste pour justifier la non-régularisation des conditions de travail des artistes et des travailleuses et travailleurs du milieu.

« *Je suis danseuse, j'ai été blessée après 20 ans*

de carrière, [...] on est extrêmement vulnérable. »

Quelles sont les conséquences d'une blessure pour une danseuse, par exemple? Note-t-on l'insuffisance des protections sociales pour les artistes qui ne peuvent plus travailler?

Nous croyons qu'il faut penser à un cadre de protection qui puisse garantir une pérennité au travail de l'artiste sur le long terme. Il faut réfléchir à un modèle où artistes, travailleuses et travailleurs du milieu culturel pourraient se prévaloir de l'assurance-emploi et d'une assurance santé tenant compte, par exemple, des blessures dégénératives que l'on subit à la suite de plusieurs années de travail corporel.

3. LA VALEUR DES COMPÉTENCES

Les conditions de travail sont de plus en plus précaires à la suite des coupes dans le financement des organismes culturels. Malgré le manque de ressources financières et humaines, on exige toujours un dynamisme croissant dans les activités de ces organismes. Sous peine de s'épuiser, il semble nécessaire d'abaisser notre niveau d'exigence sur le plan du nombre d'heures travaillé.e.s ainsi que sur la quantité et la diversité des tâches accomplies. Le refus de la flexibilité à outrance, tant du côté des artistes que des organismes culturels, doit demeurer une priorité et cet enjeu doit être abordé à l'échelle de chaque organisme, tout comme de notre communauté, plus globalement.

« *On est censés faire tout et être compétents dans tout :*

communication, administration, médiation [...]. »

La personne la moins payée, de manière générale, est l'artiste, alors que son travail est l'essence même de la chaîne économique de la culture.

Nous croyons que les producteur.trice.s et les conseils des arts doivent arrêter de dire qu'il n'y a pas de meilleurs cachets disponibles pour les artistes. Les artistes et travailleur.euse.s du milieu des arts doivent connaître la valeur de leur travail et la faire valoir aux gens qui les engagent. Il existe des barèmes de tarification sur lesquels le milieu doit s'appuyer pour budgéter ses activités. Dans le cas où artistes et travailleur.euse.s culturel.le.s accepteraient exceptionnellement de travailler en deçà de ces tarifs, nous leur recommandons fortement de signer une lettre d'intente sur une rémunération différée ou alternative.

4. APPRENDRE À DIRE « NON »

Dire « non » à une occasion injustement rémunérée peut aider à entamer une négociation et s'avérer être une option positive. L'artiste doit d'abord se valoriser pour l'être de l'extérieur. Pourtant, sous la pression de la précarité, certains doivent faire face à des exigences toujours plus inacceptables.

« *Beaucoup ne travaillent pas [...]. Tu te dis que tu es tel-*

lement chanceuse de travailler, alors tu ne dis pas non. »

Les organismes culturels sont piégés dans une tendance de croissance constante de leurs activités malgré la diminution de leurs effectifs. Nous devons penser à ne pas multiplier constamment nos activités, puisque cette situation crée une diminution de la qualité de vie des intervenant.e.s, voire de la qualité des productions artistiques (par manque de temps, de moyens humains, techniques et financiers).

5. CONCILIER TRAVAIL, FAMILLE ET CRÉATION

« *Je vais mettre fin à ma carrière après mon deuxième*

livre. J'ai deux enfants, je n'ai pas le choix comme artiste,

je vais devoir refuser et arrêter. »

La réalité de beaucoup de personnes œuvrant dans le milieu culturel implique de concilier la famille, le travail culturel et la pratique artistique. Puisque les conditions de travail sont précaires et que la rémunération est insuffisante, un choix difficile s'impose souvent pour pouvoir continuer à vivre de manière décente.

Dans un monde où les intervenant.e.s jonglent souvent avec plusieurs rôles et contrats à la fois, les concepts de fin de semaine et de vacances n'existent pas pour tout le monde. Cette réalité est souvent incompatible avec le système des résidences d'artistes, car il n'est pas nécessairement possible de faire une pause dans un emploi à temps plein ou de vivre pendant une période donnée sans toucher de revenu.

Quelles actions collectives peut-on entreprendre pour soutenir cette communauté? Comment pouvons-nous aider l'artiste à créer en prenant en compte sa réalité de vie familiale et économique?

6. LES MODÈLES DE TRAVAIL

« *Les productions sont faites trop rapidement. Les locaux*

de répétitions sont trop chers à Montréal. Il y a trop de

formulaires, trop d'administration. C'est nuisible à notre

travail et à la qualité des créations. »

Les conseils des arts prônent le productivisme et la rentabilité comme fin en soi des créations et activités des centres culturels. Il faut constater que ces axes ne sont pas pertinents et n'encouragent pas un environnement de travail et de création sain et rigoureux.

Il est nécessaire de bâtir un mécanisme d'harmonisation entre les salarié.e.s pour répartir équitablement les revenus d'un effort collectif.

Un des exemples discutés concernait celui d'organismes qui privilégient une structure fortement hiérarchisée qui génère des écarts de salaire très marqués et donc un partage des richesses non équitable. Il est aussi important de valoriser le rôle de chacun.e dans une organisation ou dans un projet, puisque les ressources humaines sont les premières sacrifiées lors de coupes budgétaires. Certains centres d'artistes autogérés se sont dotés d'une politique de ressources humaines pour encadrer les conditions de travail de leurs employé.e.s – la communauté ne dispose que de très peu d'outils pour établir des grilles salariales et développer des méthodes en matière de gestion de personnel et d'équipe.

Il est primordial d'augmenter la transparence dans les structures en ce qui a trait aux cachets, aux salaires et aux conditions de travail. Les critères de rémunération des artistes sont des points importants sur lequel débattre et imaginer des alternatives. Par exemple, pourquoi les artistes ou les travailleuses et travailleurs du milieu culturel ne pourraient pas cumuler les heures de différents contrats sur une année et cotiser à l'assurance-emploi? Pourrions-nous faire correspondre les barèmes de rémunération des artistes (de type CARFAC) avec la comptabilité du nombre d'heures de travail accumulées? Certaines institutions (que ce soient les conseils des arts ou les organismes de soutien) pourraient donner des outils aux artistes et aux structures garantissant des meilleures conditions de travail avec une emphase sur l'assurance-emploi et maladie. Enfin, serait-il possible d'accorder aux artistes une année de recherche dédiée à l'expérimentation, la lecture, la création et l'approfondissement de nouvelles voies à explorer sans pour cela devoir s'associer à un organisme ou une résidence?

Un enjeu majeur partagé lors de cet atelier est la question du stage non rémunéré et plus globalement la place disproportionnelle du travail bénévole en culture. Bien entendu, les stages non rémunérés sont les premiers visés en lien avec la question des pratiques éthiques et responsables en matière de travail culturel. Nous parlons également du travail invisible, du temps offert par des ami.e.s pour soutenir la production artistique et les organismes qui leur tiennent à cœur. Ces heures sont loin d'être négligeables et sont rarement comptabilisées dans les bilans d'évènements et de productions auxquels elles contribuent pourtant grandement.

Nous devons obtenir de meilleures conditions de travail et cela passe par une première étape de discussions et de consultations du réseau artistique. Il faut s'impliquer dans nos associations professionnelles qui militent pour leurs membres (organismes et artistes) et que cela devienne enfin une priorité. Nous croyons qu'il faut aussi réfléchir au travail dans une optique qui dépasse notre seul milieu, et qu'il nous incombe de discuter de nouveaux modèles économiques tels que celui du revenu minimum universel.

7. L'ÉPUISEMENT PROFESSIONNEL

« *On voit apparaître une forme de sélection naturelle*

dans le milieu qui est très violente. Si t'es malade ou en

dépression, on te dit de prendre une année off et de reve-

nir l'année prochaine. Mais tu ne peux pas quitter ta gang

à cause de la pression de la part des collègues, clients,

ou du conjoint qui gagne de l'argent. »

Il est difficile de parler ouvertement du *burn out* et de santé mentale. Nous manquons de temps pour trouver des solutions. Malgré le fait qu'un nombre important d'artistes et de travailleuses et travailleurs du milieu culturel soit touché, la question est toujours taboue. La pression est énorme de ne pas tomber malade ou de ne pas l'admettre face à ses collègues ou son équipe. Même quand on est à l'école, l'épuisement est monnaie courante, et encore très mal vu.

La multiplication des activités engendre la Fatigue et l'épuisement.

« *Si tu es à l'université et artiste, qui sont deux domaines*

précaires, et si en plus tu es assez débile pour avoir une

famille, tu t'aides pas. »

La précarité économique est l'une des problématiques constantes dans le milieu artistique; c'est le facteur numéro un de l'épuisement. La création se fait souvent après une journée de travail.

« *Et en plus, t'es tout seul. Fait-on bien les choses quand*

on en fait trop? »

Aux heures consacrées à l'activité artistique s'ajoutent encore les activités liées à la promotion, au réseautage et au développement d'un projet (vernissages, évènements, études de projets, rédaction de bourses, etc.). L'accélération des échéances, le travail dans un monde où l'instantanéité est prônée et la diminution des effectifs jumelée à l'augmentation des tâches sont aussi des sources de pression malsaines.

« *[Sur le tournage sur lequel je travaille], tout le monde*

autour de moi est en burn out. Sur mon équipe de 7, on

est 5 à chercher à se reconverter. »

« *Tout le monde est fatigué. Tout le monde. Je me compte*

chanceuse de ne pas sortir d'une usine [après une journée

de] 12 heures. Ce qui m'épuise, c'est cette révolte en moi,

tout comme la culpabilité de ne pas en faire plus. »

Nous manquons d'interlocutrices et interlocuteurs lorsque vient le temps d'échanger sur ces conditions. Il faut pouvoir sortir de l'isolement et du mécanisme de l'engagement à outrance. Il faut penser à

une éthique dans les organismes : apprendre à se préserver et veiller sur ses collègues. L’implantation d’un cadre de gestion des ressources humaines et d’outils de sensibilisation à la question du *burn out* semble absolument urgente dans nos organismes culturels.

8. LES RAPPORTS DE FORCE ET L’ESPRIT PATERNALISTE EN ART

Il existe une hiérarchie d’exploitation dans le cadre de structures censées nous soutenir. En dernier ressort, qui produit les projets? Qui produit la culture? Le poids de la hiérarchie et du pouvoir décisionnel agit comme une épée de Damoclès, puisque c’est souvent là que se joue le droit de vie ou de mort des projets.

«*Nous devrions être dans un rapport horizontal, sans devoir passer notre temps à faire des rapports et des demandes de subventions, ou encore remplir des statistiques qui ne servent à rien. On fait la job et on la fait très bien. Avec trois bouts de ficelle. C’est bien plutôt les gens d’affaires qui devraient en apprendre de nous, et pas l’inverse! Nous n’avons rien à apprendre d’eux, surtout pas!*»

Mais qui fait vivre la culture (et produit son économie) sinon les artistes, en premier plan? Le pouvoir des bailleurs de fonds a trop d’influence et est nuisible à la diversité et à l’indépendance des artistes.

9. RAPPORT DE GENRE ET DISCRIMINATION : LE TRAVAIL DANS L’OMBRE, MAIS QUI DONC LE FAIT?

Nous constatons également une féminisation du travail culturel, particulièrement dans les centres d’artistes, phénomène souvent symptomatique d’une dégradation des conditions de travail. Tout comme dans d’autres milieux professionnels, les femmes sont largement surreprésentées dans certains postes du milieu de la culture, et ce n’est pas le fruit du hasard. Quand nous parlons de féminisation de certains postes (administration, comptabilité, communication), il est important de préciser que ces postes sont associés au travail invisible peu ou pas valorisé et mal rémunéré (10-18\$ de l’heure dans les centres d’artistes). Les postes techniques de montage, régie d’œuvres et autres, sont largement mieux rémunérés 40-90\$ de l’heure et principalement occupés par des hommes, qui peuvent ainsi se consacrer plus aisément à leur pratique artistique en ayant le choix de faire moins d’heures de travail.

Par ailleurs, des témoignages importants nous ont fait connaître la nature des difficultés que plusieurs artistes immigré.e.s au Québec éprouvent pour obtenir des emplois et des contrats malgré le message d’espoir et d’ouverture que nos gouvernements publicisent dans leurs pays d’origine.

«*On n’est pas assez fortement visibles et politisé.e.s en tant qu’artistes. Nous devrions être solidaires des autres milieux tels que celui de la santé, de l’éducation, des services publics en général.*»

D’où vient le manque de solidarité? Certainement du manque d’argent, de l’isolement, de la peur, de la précarité. Il reste important de débattre avec les pouvoirs publics et de prôner la solidarité face aux enjeux de détérioration de nos acquis sociaux, de notre manque de moyens et de nos exigences de justice sociale.

«*Pourquoi ne pas arrêter d’être dans un rapport de domination et de compétition, et pourquoi toujours accepter d’être dans un rapport de hiérarchie?*»

10. PISTES D’ACTION

Il semble urgent et nécessaire de valoriser nos professions et notre rôle pour favoriser une société saine et égalitaire, où l’éducation et la culture sont primordiales. Nous devons nous doter d’outils qui nous protègent et ne plus tolérer le travail gratuit (stages ou bénévolat), ainsi que des

conditions précaires et des tâches qui ne correspondent pas à nos diplômes, à notre parcours professionnel ou à la charge de travail fourni. Les organismes culturels doivent se doter d’outils de gestion des ressources humaines et appuyer leurs salarié.e.s dans leur quête d’une meilleure protection sociale (salaire minimum, assurance maladie, rente de retraite, assurance-emploi, etc.). Les regroupements doivent encadrer ce travail, tout en militant pour de meilleures conditions de vie pour les artistes et les travailleuses et travailleurs.

Les regroupements, les employeuses et employeurs, les salarié.e.s et les artistes doivent être sensibilisé.e.s aux questions du *burn out* et de la santé mentale, et ne plus cultiver l’image de la « dévotion » artistique comme une valeur dans le milieu. Cette réalité qui pénalise les plus fragiles doit être prise en compte pour développer de nouvelles politiques culturelles.

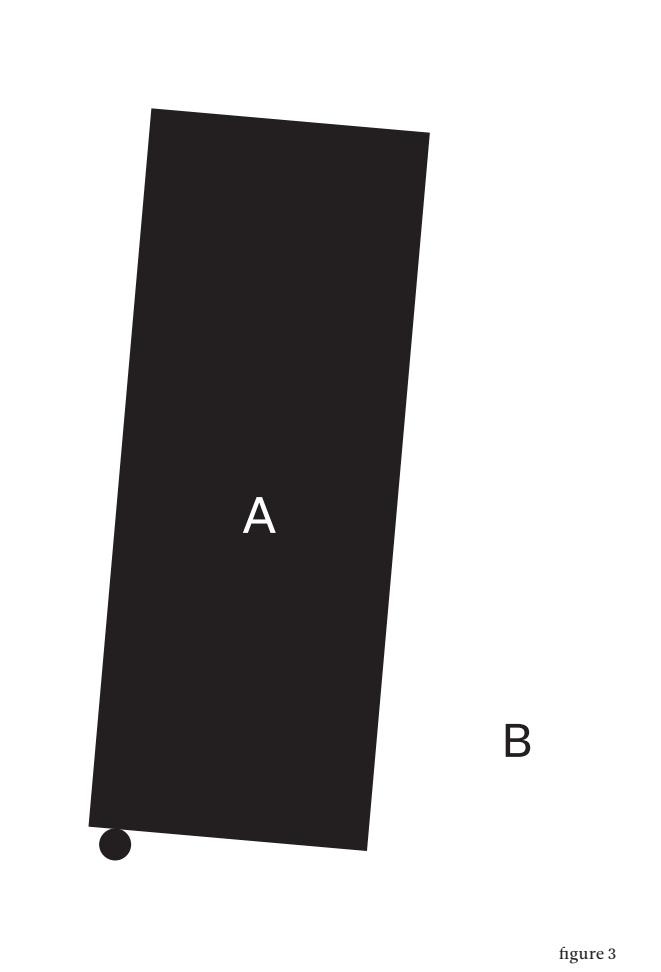


figure 3

Il apparaît urgent de remettre en cause les hiérarchies en art, particulièrement notre relation (en tant qu’artiste et organisme culturel) avec les conseils des arts. Les artistes doivent déterminer leurs besoins et préserver l’indépendance de leur création. Les directives patriarcales et l’absence quasi-totale de communication horizontale avec les conseils des arts influencent la création et nuisent à l’autonomie des artistes qui sont maintenu.e.s dans un état de dépendance tout en croulant sous une charge administrative absurde et inutile. Les artistes sont à la base de la création. Elles et ils devraient être servi.e.s par les conseils, et non l’inverse. Elles et ils doivent se réapproprier leur temps et leur énergie pour la création, ainsi que décoloniser leur propre langage des influences gouvernementales prônant le « management » de la carrière artistique.

Nous attendons beaucoup des organismes de représentation en matière de défense de leurs membres et de la profession. Il faut prendre conscience de la bataille nécessaire pour permettre l’accès à des salaires décents et des conditions de travail meilleures, et ce, pour notre santé mentale et physique. L’enjeu est de laisser une place équitable et bienveillante à tous les artistes sans que les conditions sociales et économiques ne découragent bon nombre de personnes précaires.

Finalement, la féminisation de la profession du travail culturel doit être sérieusement considérée et analysée. Elle révèle une dynamique nouvelle dans le domaine culturel qui reflète certaines discriminations, autant dans les postes prestigieux que dans les autres, les invisibles (gestion et exécution administrative des projets culturels).

Nous devons maintenant réfléchir au postcapitalisme, à une nouvelle économie, et engager une réflexion éthique et politique sur nos pratiques en tant qu’artistes, travailleuses et travailleurs du milieu culturel.

Pourquoi s’adapter à un système néolibéral qui est contraire à nos valeurs? Nous ne sommes pas des entrepreneur.euse.s, mais des artistes!

CONCLUSION

On presse le citron à outrance, on épuise les travailleuses et les travailleurs du milieu. On veut faire cadrer des pratiques artistiques dans un modèle économique de productivité où, finalement, c’est souvent l’artiste qui est perdant.e. Ces tendances lourdes s’inscrivent dans un plus grand contexte sociétal d’austérité, de hiérarchie écrasante, d’appauvrissement des conditions de travail, d’inégalités des genres, des classes et des origines ethniques et culturelles.

Le futur immédiat ne semble pas porteur d’espoir dans ce contexte néolibéral, à moins que nous décidions d’envisager de construire un monde – de l’art – plus égalitaire dans un effort collectif pour une meilleure répartition des richesses, des savoirs et des solidarités. La tâche est colossale : revaloriser la culture et l’éducation comme des pans essentiels d’une société saine, imposer de bonnes conditions de travail dans le milieu culturel et artistique, construire une structure plus horizontale favorisant des dialogues fructueux ainsi que la transparence des prises de décisions et des pouvoirs. Ces actions doivent d’ailleurs être entreprises de concert avec les autres milieux qui mènent un combat semblable.

Avec la force du commun, nous pourrions peut-être créer un barrage dans la rivière néolibérale dans laquelle nous nous noyons, et qui ne profite qu’à une infime minorité de privilégié.e.s.

by Caroline Blais, Virginie Jourdain
& Mercedes Pacho

Artists and cultural workers continue today to be associated with the stereotype of the “artistic calling”, which implies a certain giving of oneself and the pursuit of a passion worthy of some sacrifices. In reality, though, art work like all professions, allows basic needs to be met, which should be part of a harmonious balance of work/family/creation. The cultural sector seems devoted to a certain permissiveness regarding the working conditions of human resources. Issues concerning working conditions are never the priority of our organizations, even though overtime hours and cases of burnout are prevalent.

In a neoliberal society of increased expectations and diminishing resources, one question is how actions can be undertaken with fewer means? What wages are fair and equitable? What is the price of resilience, adaptability, and flexibility? What conditions do artists work in (salaries, copy-right fees, insurance, etc.)? What are the models proposed and experienced in different disciplines? And finally, how is work in the arts hierarchized, structured, and evaluated systematically, at the junction of questions about genders, classes, contexts and practices both visible and invisible? This workshop aims to draw up avenues of reflection regarding the way we manage, our practices, and our working conditions. We will attempt to evaluate these issues and to take the pulse of our different experiences, with the aim of sharing and creating new tools.

This text stems from discussions which took place during the Journée sans culture (JSC). The experiences reported here are among those that were shared by participants throughout the day.

We have assembled them under the umbrella of a “we”, believing they express and represent the opinions of the artists and workers that were present.

The discussions started with a quick go around the table to encourage free and open dialogue throughout the day. We wished to grasp the challenges and problems faced by those present, in order to understand and analyze the current state of dedication among artists and cultural workers. We were struck by everyone’s devotion and their willingness to take on tasks regardless of the workload, essentially to continue creating without limits. Our discussion table brought together artists and cultural workers from a wide range of positions: the performing arts, film, video, publishing, art history, and textile art, independent artists, directors and administrators of arts organizations, curators, journalists, fiction writers, cartoonists, actors, project coordinators, dancers, editors, technical directors, performers and visual artists.

We offer a brief overview of the many topics that were broached during the JSC, organizing them around ten key themes:

- Unpaid internships and volunteer work
- The status of the artist
- The value of skills
- Learning to say no
- Work–life–creation balance
- Working models
- Burnout
- Funders: power dynamics and patriarchal attitudes
- Gender relations and discrimination
- Courses of action

1. UNPAID INTERNSHIPS AND VOLUNTEER WORK

If we have the skills and qualifications to be paid for our work, why do it for free?

Early in their careers, artists and cultural workers do volunteer work and unpaid internships as they have to gain experience and professional standing at any cost. It even seems that universities encourage unpaid internships, and that some host organizations provide interns with little support.

Volunteer work is present throughout one’s career and manifests different forms, from a full–time six–month internship at a reputable arts organization, to seven years of one’s life spent writing a book, up to that crowning act of volunteerism, in which the visual artist pays to show their work.

Questions of class are at the heart of this question: “Who can afford to do an unpaid internship?”

We believe in the need to learn how to turn down unpaid work, to envision concrete actions that will encourage the payment and recognition of cultural workers’ abilities, and to build an ethical framework around internships and volunteer work – perhaps even a legal grounding to limit the number of unpaid “internships” per organization, and extending legal protections for interns... Or even better: why not abolish unpaid internships altogether, as they undermine the value of cultural and artistic work?

2. THE STATUS OF THE ARTIST

The recognition of professional artists in Quebec seems to pale in comparison to the social status extended to their counterparts in Europe and South America, judging by the actions of governments and society at large. All the same, we have to avoid the trap whereby the distinctiveness of the status of the artist serves to justify the deregulation of working conditions for artists and cultural workers.

“I’m a dancer. I suffered an injury after 20 years of working, [...] we’re extremely vulnerable.”

What are the consequences of an injury for a dancer, for example? How do we contend with the lack of social benefits for artists who can no longer work?

We believe there’s a need for a framework of protections capable of ensuring that artists can sustain their practices in the long term. We must envision a model that can give artists and cultural workers access to employment and health insurance, keeping in mind such realities as degenerative injuries incurred after years of physical labour.

3. THE VALUE OF SKILLS

The funding cuts to cultural and arts organizations have resulted in the increased vulnerability of working conditions. Despite a lack of financial and human resources, organizations are expected to churn out ever more dynamic programs and activities. To diminish the risks of exhaustion, we should check our expectations *vis-à-vis* working hours as well as the quantity and diversity of the work done. The refusal of excessive flexibility needs to remain a priority for artists as much as for organizations. This is an issue that must be resolved within each

organization (keeping in mind their varying of scales), as well as within the community as a whole.

“We’re supposed to do everything and be skilled at everything: communications, administration, cultural mediation [...].”

Artists are among the least paid actors in the cultural milieu, despite their work being an essential element in culture’s economic chain.

We believe that producers and arts councils have to stop saying that there are no, or no better, fees available for artists. Artists and cultural workers should know the value of their work and defend this value to whoever they work with. The milieu should use the fee scales that already exist when it budgets its activities. In the exceptional case that an artist or a cultural worker decides to accept to work for less than the set minimum, we strongly recommend that they sign a letter of agreement outlining deferred or alternative forms of remuneration.

4. LEARNING TO SAY “NO”

Saying “no” to a badly paid opportunity can instigate a negotiation and become a positive process. Artists must first value themselves to be valued by others. Still, the pressures are such that some are being forced to respond to increasingly unacceptable demands.

“Many are not working [...]. You tell yourself that you are lucky to be working, so you don’t say no.”

Arts and cultural organizations are caught in a trend where they are always increasing their activities despite having to grapple with diminishing resources. We need to understand that we cannot constantly increase our activities, as the quality of life of those involved, and even the quality of artistic productions (through lack of time and inadequate human, technical and financial resources) will decline.

5. WORK-LIFE-CREATION BALANCE

“I’ll end my career after my second book. I have two children and I don’t have a choice: as an artist, I’m going to have to say no, and stop working.”

Many people working in arts and culture need to balance family, cultural work and artistic practice. Given the precarity of working conditions and insufficient remuneration, sustaining a decent lifestyle leads to difficult choices.

In a milieu where people often juggle multiple roles and contracts, the prospect of weekends and vacations is not available to everyone. This situation is often at odds with the artist–residency system, as artists can’t always take a break from their jobs or go for an extended or even a short period of time without an income.

What collective actions can we undertake to support this community? How can we help the artist to create while taking their familial and financial circumstances into consideration?

6. WORKING MODELS

“Productions go up too quickly. Rehearsal spaces in Montreal are too expensive. There is too much paperwork, too many forms, too much administration. Our work and the quality of what we make suffer from it.”

The arts councils promote productivity and profitability as if they were the end goals of artistic creation and cultural activities. We must acknowledge that these targets are irrelevant and do not foster an environment that is neither healthy nor conducive to rigorous work.

We need to develop a mechanism for harmonizing the incomes of employees to ensure that the profits generated from collective work are distributed equitably.

One of the examples we discussed had to do with organizations that adopt stiff hierarchical structures, triggering considerable disparities in people’s salaries and leading to a distribution of resources that is far from equitable. We should value each person’s role in an organization or project. Human resources are the first to be sacrificed when budgets are cut. Some artist–run centres have developed a human resource policy to support employees’ working conditions. As a community we have too few tools for setting wage scales, and have trouble devising management methods suited to our employees and teams.

Improving transparency around artist fees, salaries and working conditions is imperative. The question of how we determine artist fees is an important point that we should rally around and use to imagine new possibilities. For example, why can’t independent artists and cultural workers accumulate the hours they’ve worked on different contracts throughout the year to pay into and benefit from employment insurance? Is it possible to better reconcile

artist–fee schedules (e.g. CARFAC) with accounting models based on the accumulation of hours worked? Select institutions – be they arts councils or other support structures – could be tasked with providing artists and organizations with tools to ensure better working conditions, with an emphasis on employment insurance and health benefits. In the same vein, would it be possible to afford artists a year in which they could focus on research, experimentation, reading, and creation without having to be associated with a particular residency or organization?

A major issue discussed at the JSC was unpaid internships and, more generally, the inordinate amount of volunteer work that takes place within the milieu. When it comes to querying the ethics and responsibilities surrounding cultural work, unpaid internships are often the first target, and rightfully so. But there is also invisible labour – time given among friends to support artistic production and the organizations that they hold dear. The number of such volunteer hours is far from insignificant; events and productions greatly depend on them, yet they rarely figure in budgets and final reports.

The first step to improving our working conditions involves holding discussions and consultations with the artistic community. We must participate in the professional associations that lobby on our behalf (as both organizations and artists) and make this a priority. We believe we must also consider our work in a broader perspective, beyond the boundaries of our milieu, and that it is up to us to talk about new economic models such as universal basic income.

7. BURNOUT

“We’re witnessing the emergence of an incredibly violent form of natural selection in our community. If you’re sick or depressed, you’re told to take the year off and to come back next year. But you can’t back out because there’s pressure from your peers, or from clients, or from a partner who is or would be supporting you economically.”

Speaking openly of mental health and burnout is a challenge. We don’t have the time to figure out solutions. It’s something that affects many artists and cultural workers, but the subject remains taboo. The pressure to not get sick, or to hide one’s sickness from colleagues, is enormous. Even in school, exhaustion is rife, and still it is shunned.

The programming of more and more activities leads to Fatigue and burnout.

“If you’re studying at university and you’re an artist, you find yourself in two precarious fields, and if you’re crazy enough to have a family, you’re not helping yourself.”

Financial insecurity is a constant problem in the arts community; it is the most important factor leading to burnout. For many artists, their creative practice often takes place after a day of work.

“And beyond that, you’re alone. How does working too much affect the quality of our work?”

Promotional, networking and development activities related to a project (vernissages, events, project planning, grant writing, etc.) come on top to the hours devoted to one’s art practice. Unhealthy pressures also stem from the accelerating rate of deadlines, the prime placed on instantaneity, the cutting back of resources and increasing workloads.

“On set, everyone around me is burning out. In a team of seven people, five of us are looking for new jobs.”
“Everyone’s tired. Every single person. I feel lucky that at least I’m not spending 12-hour days in a factory. I’m exhausted by this feeling of revolt within me, and the guilt of not doing more.”

We lack interlocutors when it comes to talking about these conditions. We need to come out of our isolation and counter these tendencies to overcommit. We have to envision an ethics for our organizations, and learn how to take care of both ourselves and our colleagues. Fostering awareness and bringing an appropriate human resources framework to bear on the question of burnout seems to be an especially pressing concern within our cultural organizations.

8. FUNDERS: POWER DYNAMICS AND PATRIARCHAL ATTITUDES

There is a hierarchy of exploitation within the structures that are otherwise meant to support our work. When push comes to shove, who can we say produces projects? Who creates culture? The hierarchy and decision-making power of funders hangs heavily over our heads, since it is often by their hand that artistic projects live or die.

“Instead of spending our time writing reports and grant applications, or filling out forms with statistics that don’t fur-

ther our processes, we should establish more horizontal relationship with the arts councils. We get the job done and we do it very well. And on a shoestring. Business people should learn from us and follow our lead – not the other way around! We have nothing to learn from them, absolutely nothing!”

Who breathes more life into culture (and fuels its economy) other than artists? The funders’ influence is top-heavy and negatively impacts the diversity and autonomy of artists.

9. GENDER RELATIONS AND DISCRIMINATION: WHO IS WORKING BEHIND THE SCENES?

We also recognize that there is a notable feminization of cultural work, particularly in artist-run centres, and that this is often symptomatic of a decline in working conditions. As in other professional fields, women are overrepresented in certain areas of the milieu – and this is no coincidence. As we observe the feminization of specific kinds of labour (in administration, accounting and communications), we note that these jobs associated with forms of invisible labour, and that they are undervalued (or not at all) as well as poorly paid (\$10-\$18 an hour in artist-run centres). Stage hands, stage management and other technical jobs, which are much better paid \$40–\$90 an hour, are largely held by men, who can more easily devote themselves to artistic practice as they can afford to work fewer hours.

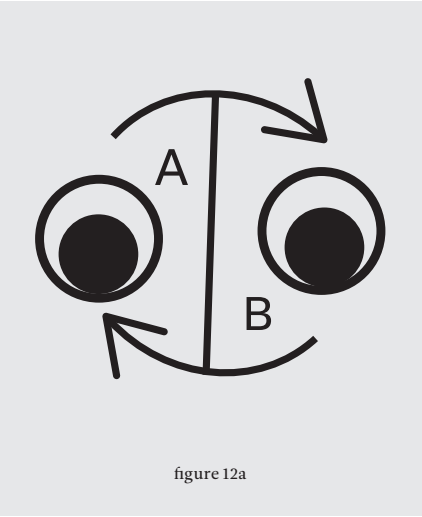


figure 12a

Further, a number of resonant testimonies sensitized us to the challenges that many immigrant artists encounter in Quebec when looking for employment and contracts, despite the message of hope and opportunity that our governments broadcast in their countries of origin.

“As artists, we aren’t visible enough, we aren’t political enough. We should find solidarity with other communities and professions in health care, education and public service.”

Where does this lack of solidarity stem from? A lack of financial resources, isolation, fear and vulnerability. In the face of deteriorating social services and limited resources within the milieu, contesting public authorities, fostering solidarity, and demanding social justice remain of utmost importance.

“Why not move away from dynamics of domination and competition? Why always accept hierarchical relationships?”

10. COURSES OF ACTION

It is vital that we value our professions and our role in fostering a healthy and equitable society, where education and culture are understood as essential. We must adopt tools that protect us and learn to say “no” to work without compensation (internships or volunteering). We must also learn to say “no” to precarious working conditions and jobs that do not correspond with our training, our professional paths, or our acknowledged workloads. Cultural organizations need to adopt better HR practices and support their employees in their search for better social benefits (minimum wage, health, employment, and retirement insurance, etc.). Professional organizations need to provide a framework to for this work and lobby for better living conditions for artists and cultural workers.

Professional organizations, employers, employees, and artists must become more aware of mental health issues, including burnout, and cease promoting artistic “devotion” as a core value in the milieu. This reality, which penalizes the most vulnerable, needs to be taken into consideration when developing new cultural policies.

It is urgent that we question the hierarchies of art, particularly those that affect our relationship (as artists and cultural organizations) with arts councils. Artists must be free to assess their needs and remain autonomous in their creative practices, as they are at the very core of art. Patriarchal directives from arts councils and the near-absence of horizontal exchanges between them and the arts community impact artistic creation and hinder the autonomy of artists, who are thus kept in a state of dependence while buckling under a futile and absurd administrative workload.

Arts councils should serve artists, and not the reverse. Artists need to reclaim their time and energy for practice, and decolonize their language from governmental directives that encourage “managerial” approaches to the artist’s career.

We are expecting much from professional organizations with regards to championing the needs of their members and their respective professions. They need to raise awareness about our fight for decent pay and better working conditions, as well as for our mental and physical well-being. We need to create an equitable and welcoming space for all artists, which includes opposing social and economic conditions that discourage the engagement of those who are most vulnerable.

Finally, we need to seriously acknowledge and study the feminization of cultural labour. The phenomenon reveals a new dynamic in the cultural milieu that reflects particular forms of discrimination – in prestigious positions as much as in other, more invisible ones (management and administrative operations).

We must now concentrate on post-capitalism, on a new economic model, and that involves examining our practices as artists and cultural workers from ethical and political perspectives.

Why bend to a neoliberal system that is contrary to our values? We are not entrepreneurs; we are artists!

CONCLUSION

We are squeezing ourselves dry, exhausting the artists and cultural workers of our milieu. We’re trying to square our artistic practices with an economic model that promotes productivity, and from which the artist often comes out on the losing side. These troubling trends are manifest in the larger social context of austerity, crippling hierarchy, deteriorating working conditions, and gender, class and racial inequality.

Given the current neoliberal system, it is difficult to find hope in the immediate future, unless we decide to build a more egalitarian (art) world by working together towards the improved distribution of resources, knowledge, and supportive energies. The task is enormous: revaluing culture and education as driving forces of a healthy society, implementing good working conditions in arts and culture, and building a more horizontal support structure that fosters constructive dialogue and transparency in decision-making. These actions need, moreover, to be undertaken alongside other communities who are involved in similar struggles.

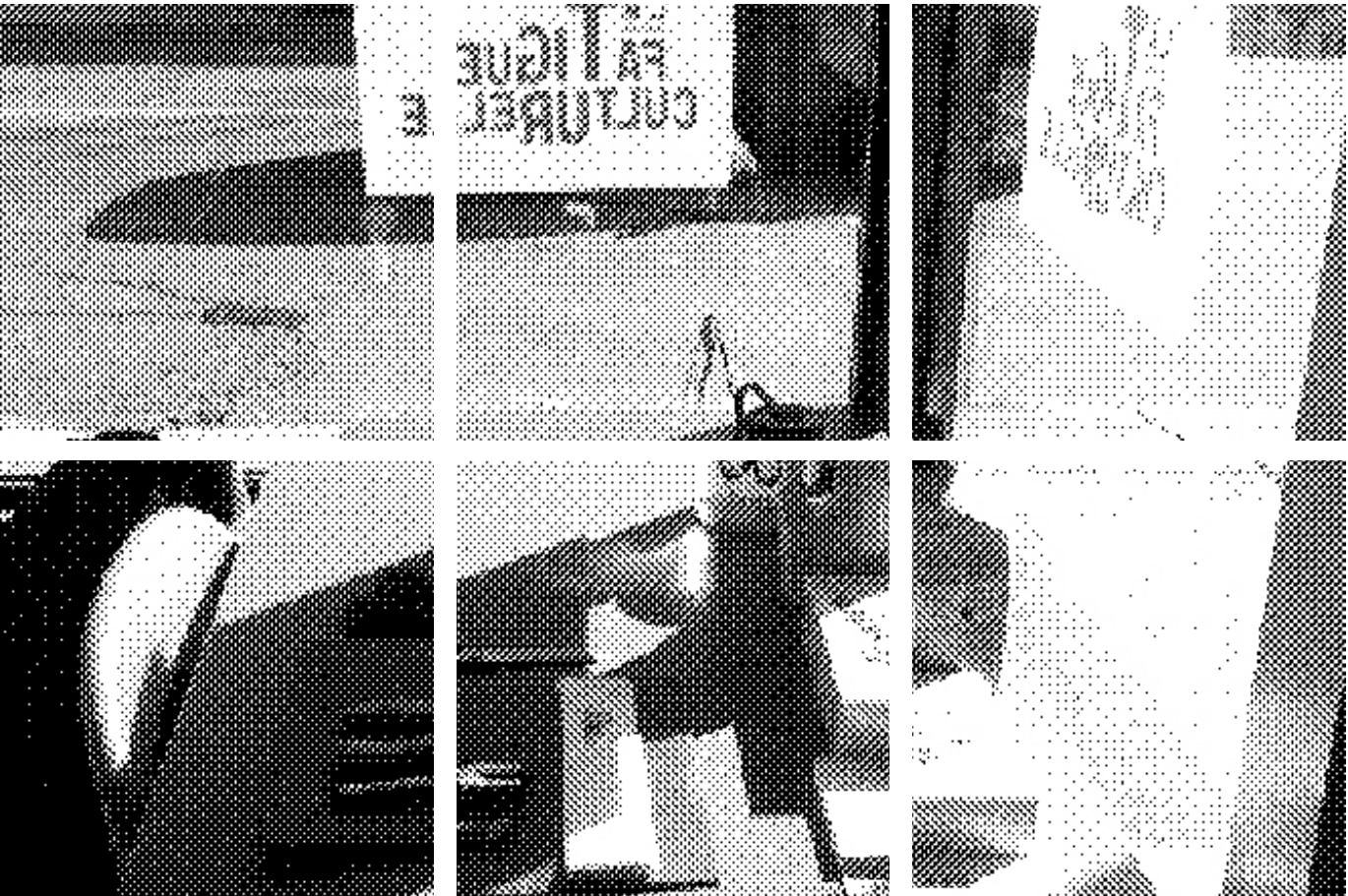
With this shared strength, it may be possible to create a barrier against the neoliberal rush in which we’re drowning and which benefits only a chosen few.

LA FATIGUE CULTURELLE

PAR NICOLAS RIVARD

La Fatigue culturelle est une entreprise de détournement culturel. Son initiative prend racine dans la destitution aveugle du travail des artistes à la Fabrique culturelle, productrice de courtes capsules vidéos qui, dans les tout premiers débuts, avait soulevé l’ire du milieu des arts visuels puisqu’elle n’offrait aucune redevance pour les œuvres diffusées sur le réseau national¹. Ce projet élaboré par notre chère télévision provinciale Télé-Québec et dont le nom suggère – consciemment ou inconsciemment – une productivité industrielle de la machine-création révèle de manière fulgurante l’exploitation du travail artistique par le domaine culturel et, à plus grande échelle, par l’État, dont les complaisances les plus rusées viennent tirer profit.

Or, dans un monde où les travailleuses et travailleurs culturel.le.s sont mieux rémunéré.e.s que les artistes mêmes², dans un monde où la visibilité de l’artiste importe plus que la qualité de son œuvre; dans un monde où la rentabilité de la créativité importe plus que le contenu; dans un monde où l’acceptabilité sociale de l’artiste n’a d’égal que le loisir qu’elle ou il est capable de nous procurer, il est plus que temps d’affirmer haut et fort notre *Fatigue culturelle*.



Documentation de la performance de *La Fatigue culturelle*, 2015
images : Nicolas Rivard

Il apparait donc tout à fait nécessaire de questionner la structure de cette architecture pyramidale que les artistes sont les premiers à alimenter, du bas de leur échelle, mais dont la matière est systématiquement réorientée vers une zone économique sauvage profitant à la réussite de notre système néolibéral.

Le 21 octobre 2015, il était donc temps pour les artistes de « laver leur linge sale en famille », c’est-à-dire de mettre en question les rouages qui définissent leur champ disciplinaire, mais aussi leur rapport aux autres sphères qui les dominent économiquement.

En tant que principal représentant de *La Fatigue culturelle*, je me suis installé à la buanderie Royal Plus, tout près du Théâtre Aux Écuries, afin d’offrir aux participantes et aux participants de la Journée sans culture de laver leur linge sale, tout en discutant des engagements, des difficultés et des réussites de chacune et de chacun. Parce qu’être artiste c’est assumer chaque jour l’infatigable tâche d’intégrer à la surface du monde les interstices de nos idéations, j’ai voulu leur offrir la chance de les alléger d’une besogne pour le moins ordinaire, mais combien symbolique afin d’intégrer à leur vie un moment, une durée, un instant où, enfin, on pouvait en rire, ensemble.

Ainsi, en tant que fière « non-commanditaire » de la Journée sans culture, *La Fatigue culturelle* a voulu se joindre à la collectivité artistique afin d’affirmer dans le paradoxe d’un assujettissement économique l’ancrage d’une colère partagée.

Nicolas Rivard Artiste en arts visuels et auteur

1. L’un des derniers vestiges de cette malencontreuse erreur de la Fabrique culturelle est toujours répertorié sur le site du Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ) : <http://raiq.ca/fr/node/11497>.
2. Dans une étude datant de 2009, la Chambre de commerce du Montréal métropolitain (CCMM) évaluait la rémunération moyenne des travailleuses et travailleurs culturels à 44 000\$ par année, alors que celle des artistes s’établissait à 24 400\$. C’est, selon la CCMM, l’emploi le moins bien rémunéré du secteur culturel, soit à peine plus que la moitié (55%) du salaire moyen. Cf. http://www.ccmm.qc.ca/documents/publications/etudes/CCMM_Culture_fr.pdf



by Nicolas Rivard

La Fatigue culturelle is a culturally subversive enterprise created in response to La Fabrique culturelle (the culture factory), a producer of short promotional videos on Quebec artists that drew the ire of the visual arts milieu in its early days when it neglected to offer artists any licensing fees for the dissemination of their work on its national network.¹ La Fabrique culturelle, whose name – consciously or unconsciously – suggests a mechanized production of creative content, was developed by our very own Télé-Québec. Their glaring oversight in this case exemplifies the alarming extent to which artistic production is exploited by the cultural sector, and on a broader level, by the state itself.

But in a world where cultural workers are better paid than the artists they promote², where an artist’s visibility is more important than the quality of their work, where creativity’s profit margin is more important than its content, and where the popularity of an artist is measured in direct correlation to the entertainment value they provide, it is time, more than ever, to express loud and clear our cultural Fatigue.

It seems absolutely necessary to question the structure of this pyramidal architecture, whose content is first and foremost supplied by artists, but then systematically redirected towards an unchecked economic threshold that mostly benefits our neoliberal system.

And so, on October 21, 2015, it was time for artists to “air their dirty laundry.” In other words, to question the inner workings of their professional field, but also their relationship to other systems that have come to dominate their economic reality.

As the primary representative of *La Fatigue culturelle*, I set up shop in the Royal Plus laundromat near the Théâtre Aux Écuries, to offer laundry services to participants of the Journée sans culture, and to also engage them in a discussion on their involvement, challenges and successes with the cultural milieu. Because being an artist means taking on the relentless task of integrating the gaps of our understanding into the fabric of our world, I wanted to help ease the drudgery of a mundane – albeit symbolic – chore, and help inject a moment of levity into their life, a brief instance where we might finally laugh about it all, together.

As a proud “non-sponsor” of the Journée sans culture, *La Fatigue culturelle* eagerly joined forces with the artistic community to proclaim, within the paradox of our economic subjugation, our shared anger.



Nicolas Rivard Visual artist and author
Translation Marie Claire Forté

1. One of the last vestiges of this unfortunate mistake on the part of the Fabrique culturelle can still be found on the website of the Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ): <http://raiq.ca/fr/node/11497>.
2. In a 2009 study, the Board of Trade of Metropolitan Montreal (CCMM - Chambre de commerce du Montréal métropolitain) estimated the average wage of cultural workers at \$44,000 per year, while artists earned \$24,000 per year. According to the CCMM, artists have the lowest-paying jobs in the cultural sector, earning barely more than half (55%) of the average salary.

La vocation a le dos large

(avec des hernies discales)

PAR CATHERINE VIAU

Un jour, j’ai décidé que je changeais de maitresse. J’ai laissé la danse pour l’ostéopathie; six années d’études pour aboutir à un travail valorisant, comme un second souffle. Pendant cette transition de carrière, j’ai senti que l’artiste devait laisser progressivement la place à la thérapeute. Entre la danseuse⁴ impitoyable, dure, insensible pour son corps, niant sa mortalité et l’ostéopathe réceptive, compréhensive, accueillante, empathique, consciente de son éphémérité, il y avait un conflit.

Quand la danseuse débute sa carrière, elle sait qu’elle devra obligatoirement s’arrêter un jour. Dans le contexte actuel, il n’est pas question pour elle de vieillir sur les planches. Pour les danseuses qui évoluent au sein de compagnies exigeant un haut niveau de performance, le parcours s’achève parfois prématurément dès la trentaine, un peu comme dans le sport d’élite où la retraite est annoncée à un âge qui fait sourciller. La précarité est constante. Il y aura toujours des danseuses plus belles, plus jeunes, plus fortes, moins blessées ou plus expérimentées que soi. Le corps peut flancher à tout moment. La subvention peut être coupée. Le chorégraphe peut changer d’idée. L’équipe peut être réduite et c’est toi qui perds ta job.

La marginalité se tisse en filigrane. Des pans de vie sont invisibles. Les plans de vie sont difficiles. On se fait crier des noms dans les radios poubelles. Un peu partout, on sent la condescendance, le paternalisme.

Cent âmes pour un rôle (surtout pour les filles).

Aucune négociation possible avec l’employeur, pas de chômage, pas d’assurances dentaire, pas de stabilité d’emploi, pas de revenu assuré. De surcroît, il est impossible de prévoir le nombre de semaines d’engagement dans une année. Alors quand on en a l’opportunité, on cumule les répétitions, les tournées et les représentations, au cas où le travail se ferait rare plus tard dans la saison. Mais danser plus de 30 heures dans une même semaine accroît exponentiellement les risques d’accidents et de blessures. Le surentraînement nous guette au tournant. On passe des périodes de disette aux périodes d’épuisement. Puis on reprend.

En studio, les tensions psychologiques se dessinent quotidiennement : conflits d’horaires et d’allégeances lorsqu’on travaille

pour plus d'une compagnie, stress particulièrement élevé avant les représentations, peur de la blessure qui se dessine plus précisément chaque jour, compétition et humiliation en auditions, critique constante du corps.

Et puis, on essaie de le dompter ce corps. Ce corps public qui appartient au chorégraphe, à l'œuvre, au publicitaire. On essaie de le formater, puisqu'il a été choisi parmi des milliers, et pour qu'il entre dans le moule, dans l'équipe, dans la forme. La danseuse elle-même accepte de participer à cette désincarnation. Son corps sera tenu à distance pour que ses protestations puissent être ignorées. Son corps sera tenu en laisse pour qu'il continue d'obéir, malgré la Fatigue et l'inflammation.

Pierre-Emmanuel Sorignet écrit : « Ainsi, endurer des atteintes à l'intégrité physique participe des réassurances narcissiques nécessaires à l'entretien et au maintien de la vocation de danseur⁵ ». Je souffre, donc je suis danseuse.

Quand la vulnérabilité émerge, enfin, elle se heurte à une puissante indignation intérieure qui provoque un dilemme quasi insolvable pour la danseuse. Prendre soin de soi équivaut à se reconnaître vaincue, faillible. On lui en veut à ce corps d'être friable, si déraisonnable. Et puis, les acupuncteurs, les massothérapeutes, les ostéopathes, les chiropraticiens, c'est cher.

Mais si le corps est ignoré, si le repos et les soins lui sont refusés, c'est la chute libre. Plus de présence sur scène, plus de contrat, plus d'argent. Pourtant, on danse jusqu'à ce qu'on casse. Jusqu'à la toute dernière minute, on néglige les appels du corps. On se dit que c'est normal d'avoir mal comme ça, que ça picote au bout des doigts, qu'on doive passer dans un bain chaud pour se dérouiller le matin. On écarte les maux de têtes, les raideurs au cou, la cheville qui enfle chaque jour, la concentration qui s'amenuise. On prend du Naproxen comme on mange des pinottes.

On danse jusqu'à ce qu'on casse. Puis on s'arrête... ou on reprend avec la sagesse de celles qui ont été blessées.

Quand les danseuses seront reconnues comme des artistes à part entière, leur santé sera réellement prise au sérieux. Tant qu'elles seront des personnages amovibles et éjectables sur l'échiquier de la création, leurs blessures seront traitées comme des dommages collatéraux. Les recommandations des spécialistes qui se penchent sur le problème n'auront jamais de réelle puissance transformatrice tant que la danseuse n'aura pas acquis un réel pouvoir dans sa communauté. Faudrait-il que les danseuses obtiennent le statut de co-créatrices des œuvres auxquelles elles participent? Faudrait-il que sur chaque comité ou jury qui détermine l'octroi de subventions, il y ait toujours au moins une danseuse⁶? Faudrait-il que les chorégraphes, répétitrices et les répétiteurs reçoivent une formation sur les mécanismes des blessures? Faudrait-il que les fonds disponibles à la création dépendent des mesures de prévention établies par les compagnies? Faudrait-il que se termine l'incessante course à la performance, afin que des fonds soient investis pour engager des doubles, augmenter les couvertures d'assurances privées, aménager les horaires de répétition et de tournée de manière plus adéquate?

Après dix ans, vingt ans, parfois trente, la carrière s'achève. Les tendinites, les bursites, les fractures de stress, les hernies discales multiples, les *whiplash*, les commotions cérébrales, les entorses seront silencieuses, mais resteront imprimées dans le corps. Il faudra alors reconstruire ce corps et l'âme qui va avec.

Comme des centaines de danseuses et de danseurs avant moi, c'est la tâche qui m'a occupée pendant 6 ans. « Only the wounded physician heals », a écrit C.G. Jung. Et me voici maintenant, ostéopathe.

by Catherine Viau

It's a hardy calling. You take it and take it. And one day you break. You get seriously injured. Or you collapse. Or they find a tumour in your stomach. Or you cut and run, never looking back. Steer the ship to calmer waters, praying you won't sink in the crossing. You call upon the CNESST¹, the CRTD², the RQD³, generous parents, a spouse who just got out of the red.

One day I decided that I'd change my line of work. I left dance and became an osteopath. Six years of study to get to doing meaningful work, it was like catching a second wind. During this shift I felt that the artist should gently cede her place to the therapist. The callous, hardened dancer who'd been numbed to her body, and the understanding, empathetic, and responsive osteopath who'd become aware of her impermanence were like oil and water.

When the dancer begins her career, she knows that she'll be forced to stop one day. Things being as they are, growing old on stage is out of the question. For dancers who work their way into companies that are extremely physically demanding, their careers can end when they hit their thirties, not unlike in elite sports where athletes announce their retirement at an age that's wince-worthy. Professional and financial insecurity are rife. There will always be dancers who are younger, stronger, less injured, or more experienced than oneself. The body can fail at any moment. The grant can be discontinued. Choreographers can change their mind. The company might downsize and it's you that gets the boot.

The experience of marginality gathers beneath the surface. Aspects of life are invisible. And life plans are hard. We're insulted on talk radio. Condescension and paternalism are attitudes we have to deal with just about everywhere.

A hundred souls vying for one part (especially the girls).

No way to negotiate with the employer, no unemployment insurance, no dental, no job stability, no insured income. It's also impossible to know in advance how many weeks you'll be employed in the year. So when we have the chance, we load ourselves with rehearsals, tour, and performance, in case the work dries up later in the season. But dancing more than 30 hours in a single week increases the risk of accident and injury exponentially. Overtraining is always just around the bend. We swing between periods of scarcity and exhaustion. Then we begin again.

Moments of psychological tension are experienced daily in the studio: conflicts around scheduling or partisanship (if one happens to work with more than one company), super high stress before performances, injuries cropping up and the fear that comes with them, competition and humiliation at auditions, the constant judgement of the body.

When attempts are made to tame this body, which is public and belongs to the choreographer, to the work, to the advertiser. You try to shape it – after all, it was deemed better than a thousand others – so it fits in the mould, in the team, in the form. The dancer herself concedes to taking part in this disembodiment. She'll hold a distance from her body in order to keep its complaints at bay. She'll put her body on a leash to make it obey, despite the Fatigue and the inflammation.

Pierre-Emmanuel Sorignet writes: "In this way, tolerating violations of the body's physical integrity feeds a narcissistic optimism that is needed to maintain the dancer's professional calling."⁴ I suffer, therefore I am a dancer.

When the vulnerabilities finally creep to the surface, they come up against an impressive internal indignation that puts the dancer in a dilemma that is practically insoluble. Taking care of oneself means acknowledging that you've been undone, and that you're fallible. Perceived as brittle and capricious, it's that body that takes the blame. And it's not like the acupuncturists, the massotherapists, the osteopaths, and the chiropractors come cheap.

But if the body is ignored, if rest and care are denied to it, it's a free fall from there. No more appearances on stage, no more contracts, no more money. Still, you dance to your breaking point. Still you pay no heed to what the body is saying up to the very last minute. You tell yourself that it's okay to have that pin, to feel that tingling in your fingertips, to have to take a hot bath to start your day. We brush off the headaches, the stiffness in the neck, the ankle that won't stop swelling, the diminishing ability to concentrate. You pop Naproxen pills like they were peanuts.

You dance till you break. Then you stop... Or you begin again with the particular wisdom that is imparted on the injured.

Dancers' health will only be taken seriously when they are fully recognized as artists. As long as they remain figures that can be done away with and discarded, their injuries will be treated as collateral damage. The recommendations of specialists concerning this problem will never have any transformative traction as long as the dancer is kept from holding any real power in her community. Should dancers be granted the status of co-creators of the works that they take part in? Should every granting committee or jury always include at least one dancer?⁵ Should choreographers and rehears-

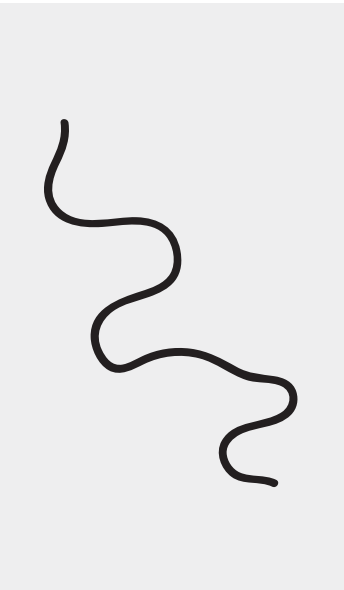


figure 4

al directors receive training on how injuries happen? Should the funding that's available for creation depend on the preventive measures implemented by companies? Should the never-ending pursuit of performance be laid to rest, so that funding can be invested in hiring understudies, increasing private insurance coverage, and drafting more adequate rehearsal and touring schedules?

One's career will have run its course after ten, twenty, maybe thirty years. The tendonitis, bursitis and stress fractures, the multiple herniated disks, the whiplash, and the sprains will be silent, but they will remain imprinted in the body. It will then be necessary to build the body back up, and the soul that goes with it.

Like hundreds of male and female dancers before me, this is a task I was engaged in for six years. "Only the wounded physician heals," C.G. Jung has said. And here I am now, an osteopath.

Catherine Viau Ex-dancer and osteopath
Translation Mary St-Amand Williamson and Pablo Rodriguez

1. Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail.
2. Centre de ressources et transition pour danseurs
3. Regroupement québécois de la danse.
4. Le pronom féminin a été utilisé ici afin d'alléger le texte.
5. Pierre-Emmanuel Sorignet, « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales* 163 (2006), 43–61.
6. L'auteure de ce texte a observé qu'au CALQ, de 2001 à 2009, seulement 2% des membres des jurys et des comités étaient des danseurs.

1. Commission des normes, de l'équité, de la santé et de la sécurité au travail.
2. Dancer Transition Resource Centre.
3. Regroupement québécois de la danse.
4. Pierre-Emmanuel Sorignet, "Danser au-delà de la douleur," *Actes de la recherche en sciences sociales* 163 (2006), 43–61.
5. The author notices how from 2001 to 2009, only 2% of jury and committee members at the CALQ were dancers.

MARCHÉ, MÉCÉNAT OU ÉTAT : QUI SOUTIENT QUI?

PAR EDITH BRUNETTE
ET CATHERINE LAVOIE-MARCUS

« Les mécènes québécois doivent donner plus à la culture, ainsi qu’à l’éducation », nous disait la ministre de la Culture et des Communications, madame Hélène David¹. D’où vient cette apparente nécessité et à quel horizon politique correspond-elle au juste? À l’heure où les politiques culturelles encadrent les collaborations « art-affaires » jusqu’à les rendre, dans certains cas, indispensables, comment pouvons-nous, artistes, travailleuses et travailleurs de l’art, nous assurer que notre autonomie n’est pas minée, que les inégalités ne se creusent pas au centre de nos communautés?

Cette table de discussion de la Journée sans culture nous a permis de mieux comprendre les mécanismes régissant les enjeux du mécénat en art et d’en examiner les effets. Sans en fournir un portrait exhaustif, ce texte se veut le reflet de certaines inquiétudes, tensions et espoirs qui sont vécus au sein de notre milieu.

L’EXIGENCE D’AUTONOMIE : LA COMPOSITION DES CA ET LES PARTENARIATS

L’autonomie a bon dos. Il est assez curieux de voir comment l’État, tout comme les tenants de son désengagement, nous la saupoudrent un peu partout comme un insecticide contre le crime du parasitage. Le milieu des arts doit, soudainement, faire preuve d’autonomie – mais essentiellement au niveau financier, puisqu’il ne s’agit surtout pas de l’être – autonome – dans notre gestion.

D’abord, il y a ce fameux financement autonome, une obligation de plus en plus lourde pour les organismes culturels qui veulent accéder aux subventions publiques. Un exemple : elle est passée, il y a tout juste quelques années, de 10% d’un budget total pour un projet à 20%, selon les attentes récentes du Conseil des arts et des lettres du Québec. Et nous voilà tous lancés dans la course aux ventes et aux dons. Ventes de quoi et dons de qui? C’est bien là toute la question. À cette table de la Journée sans culture, on relate les expériences d’organismes qui ont vendu du fromage, d’autres qui envisagent ouvrir un bar – tâches n’ayant rien à voir ni avec leur mandat, ni avec leurs compétences. Certain.e.s se sont fait suggérer, par des fonctionnaires bien intentionné.e.s, d’organiser des tournois de golf.

Du même souffle, les institutions publiques tentent de nous proposer (et parfois de nous imposer, comme c’est le cas au Conseil des arts de Montréal) l’élargissement de nos cercles d’alliances. Il faudrait, dit-on, « diversifier » nos sources de financement et développer de nouveaux partenariats. Ce faisant, parle-t-on vraiment d’autre chose que de faire du pied au secteur privé?

Toutes ces petites incursions compilées – quête de financement autonome qui pousse à adopter le modèle de l’entreprise à but lucratif; recherche de commandites et de partenariats qui nous forcent à rendre des comptes aux attentes de contributrices et contributeurs ayant rarement l’art comme principal objectif; intégration d’administratrices et administrateurs dont la connaissance du milieu des arts devient un critère secondaire – forment un tableau dans lequel, sûrement et rapidement, l’autonomie des artistes à déterminer leurs aspirations et leurs besoins s’effondre.

La transition actuelle, si elle nous choque, si elle nous accule à une précarité dans laquelle tous et toutes ne parviennent pas à trouver leurs points d’appui, a tout de même l’avantage de nous obliger à poser cette question : à qui sert notre travail? Quels intérêts servons-nous? Les encouragements de certains conseils des arts à placer des gens du milieu des affaires dans les conseils d’administration des organismes culturels pourraient être réfléchis à contresens : à quand des artistes sur les conseils d’administration des entreprises? Ici, l’autonomie à laquelle on nous enjoint sur le plan financier cède le pas à un paternalisme administratif qui déconsidère totalement la capacité (bien réelle) des travailleuses et travailleurs culturel.le.s à s’autogérer, voire à faire des miracles avec des budgets de misère.

Face aux multiples empiètements sur notre autonomie, les participant.e.s de la JSC affirment certains principes à observer. Par exemple, la composition des conseils d’administration devrait être définie par l’organisme en fonction de ses besoins et de son mandat, et non par des exigences à l’emporte-pièce émises par les conseils des arts. Les attentes de ces mêmes conseils en termes de financement autonome pourraient être revues à la lumière d’une faisabilité concrète, modulée notamment selon la taille des organismes et la nature de leur mission. Car pour plusieurs – sinon pour tous – la recherche de financement est devenue un travail permanent et, souvent, irréaliste.

PRÉSUPPOSER LA DÉPENDANCE POUR MIEUX LA SOULAGER

« Personne ne dit des infirmières qu’elles sont dépendantes de l’État », rétorque une participante à l’argument d’une autre, qui croit plutôt que « nous devons en finir avec cette dépendance à l’État, qui nous assigne à un rôle avilissant ».

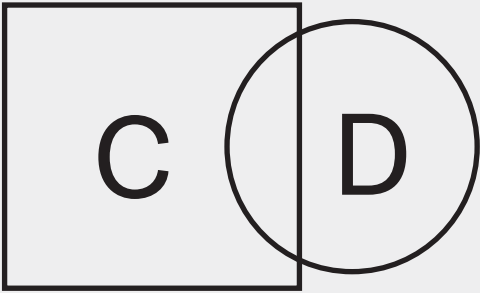


figure 18

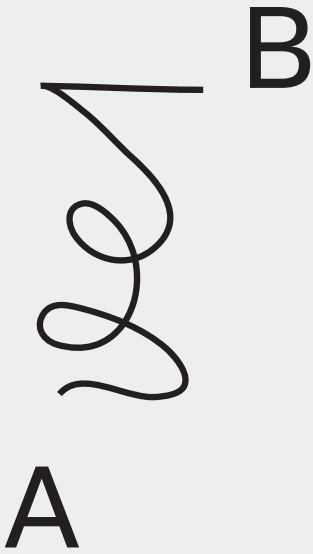


figure 19

Tout au long de la journée, la discussion nous ramène de manière compulsive à l'épineuse question de la dépendance; versant prétendu-ment opposé à celui de l'autonomie. Pour certain.e.s, c'est l'opinion publique qui l'y assignerait (« Ah! Les artistes qui vivent aux crochets de l'État... »). Pour d'autres, c'est l'État lui-même qui enfoncerait notre milieu dans cet horizon paralysant. Par quelles manœuvres? Nous nous attardons à décortiquer ces programmes gouvernementaux dont l'objectif déclaré est de nous soulager de cette « dépendance » à l'argent public, nous incitant à nous abreuver à d'autres sources.

Le programme Mécénat Placements Culture (PMPC) du Ministère de la Culture et des Communications du Québec excelle dans cette logique. Il propose le jeu de l'appariement : si l'organisme culturel parvient à trouver des fonds privés, le gouvernement le récompense en doublant ou triplant la mise. L'apport public est ici compris comme une « contrepartie » à l'investissement privé, dont il devient entièrement dépendant. Ainsi, la dépendance se déplace mais ne s'invalide pas, voire elle s'exacerbe en provoquant une course à la recherche de mécènes. Que les fonds du PMPC (5 millions)² proviennent aujourd'hui d'une taxe sur les produits du tabac intensifie cette impression qu'une dépendance ne pourra être soulagée qu'au prix d'une autre. Pouvons-nous parler de bienveillance de la part de l'État? Tant que les politiques culturelles chercheront à nous soulager à coup d'interventions curatives – en s'assurant de notre survie plutôt que de notre vitalité – nous serons maintenu.e.s sous l'étendard de la dépendance. La bienveillance de l'État est ici un bien médiocre camouflage, qui empêche de penser une véritable fonction publique de l'art.

Les raisons invoquées par l'État et ses partenaires pour stimuler le financement privé sont évasives. Elles se résument le plus souvent à noter un « retard » du Québec en la matière par rapport aux autres provinces³ – le même type d'argument qui devait justifier la hausse des frais de scolarité en 2012. On invoque aussi la précarité financière des artistes et des organismes culturels⁴, sans cependant examiner la possibilité que l'État – et non le secteur privé – puisse être responsable de pallier à cette précarité.

Dans les demandes qu'adressent les conseils des arts aux organismes culturels les enjoignant de cumuler du financement autonome et de multiplier les partenariats pointe en outre une exigence jamais formulée clairement : celle, pour les arts, de prouver leur viabilité économique. En inversion totale du principe des services publics – soutenir collectivement ce que le marché ne peut ou ne veut pas offrir –, il semble que l'État préfère aujourd'hui soutenir celles et ceux qui ont le moins besoin de lui (voir le PMPC ci-haut). Et pourtant, comme nous aimerions être viables, plutôt que d'être condamné.e.s à la survie, tout juste!

« Une minière venait de traverser un scandale. Je trouvais ça dégueulasse pour notre organisme d'aller chercher de l'argent de cette minière, mais on l'a fait. La minière voulait redorer son image. »

La course au financement privé n'est régie par aucun encadrement éthique. À cheval donné on ne regarde pas la bride⁵? Qui, dans ce milieu, souhaite céder à l'aveuglement sous prétexte que la précarité y mènerait fatalement? À table, nous précisons : la précarité ne rend pas notre jugement moins clairvoyant mais elle rend parfois difficile l'alignement des gestes à ce jugement. Apprendre à laisser passer la chance d'être aimé.e.s par celles et ceux que nous n'aimons pas nous-mêmes est un geste de résistance. Préserver un amour de soi implique peut-être de rejeter celui de certaines compagnies qui nous aiment surtout pour notre pouvoir assainissant.

L'idée du renoncement est louable, mais il est plus aisé de renoncer en groupe, disent certain.e.s. Renoncer non pas pour « boudier son plaisir », mais pour retrouver notre intégrité dans un désamour qui ne laisserait plus les puissants.e.s nous instruire sur le lieu de notre bien-être.

« Mais les mécènes aiment l'art et veulent le défendre! »

Donner fait du bien. Donner rend heureux. Le président du Conseil des arts du Canada, le très prospère Pierre Lassonde⁶, a repéré ce surprenant phénomène : « Je n'ai jamais connu un mécène qui n'est pas

heureux de donner à l'art! » Les études qui attestent de ce lien étroit entre le don et la jouissance, entre le don et la reconnaissance et, *a fortiori*, entre le don et la croissance – donner aux arts favoriserait la croissance économique et le dynamisme des villes, ce qui augmenterait notre pouvoir économique commun –, prolifèrent depuis peu. Les philanthropes, pareillement, se multiplient et se regardent rajeunir; ils s'organisent et leur générosité reçoit des bénédictions publiques, parfois serties de prix⁷. Qui donc voudrait trancher dans le continuum de leur bonheur? Personne.

Or, si la générosité des riches attendrit, elle fait oublier la charpente du théâtre où elle s'affiche. Car ce qui solidifie le milieu des arts est d'abord et avant tout le soutien mutuel des travailleuses et travailleurs de l'art. Et si nous étions les premières et premiers mécènes de l'art? Notre don, constant mais rarement comptabilisé, se décline en gestes variés : travail de bureau bénévole, stages non-rémunérés, participation à des comités, à des conseils d'administration, à des études, présence lors d'activités de médiation, dons d'œuvres aux encans caritatifs, prise de parole dans l'espace public, etc. – sans parler de la sous-rétribution chronique du travail de création. Nos contributions trônent au sommet des campagnes de socio-financement lancées par nos collègues artistes. Le milieu crée sa richesse grâce à ce système de don indispensable qui ne se mérite aucun hommage – et qui n'en cherche pas d'ailleurs. Tombant d'accord sur ce point, nous nous interrogeons : les mécènes peuvent-elles ou ils jouir anonymement de leur générosité? Le peuvent-ils sans plaquettes, sans hommages, sans baptiser les bâtiments, les salles de spectacles, les fontaines, le domaine public en entier, bref, sans être avant tout des commanditaires de l'art? Triste constat : si l'impôt demeure le don désintéressé par excellence, il ne parvient pas à s'imposer comme jouissance parmi les nanti.e.s car son anonymat enlève aux donateurs le privilège gratifiant de sélectionner directement les « méritants » ou d'apposer leur nom sur une plaquette honorifique.

Si peu de personnes rejetaient en bloc, à la JSC, toute idée de relations avec l'entreprise ou le mécénat privé, toutes et tous semblaient s'entendre sur une exigence : ce financement ne peut remplacer le soutien public. Ni l'un ni l'autre ne sont à l'abri d'une certaine dose d'ingérence dans nos pratiques et nos activités, mais il n'y a que du financement public que nous pouvons exiger qu'il se préoccupe du bien commun plus que de ses intérêts personnels. Du financement public, nous pouvons attendre des mécanismes transparents que nous avons le pouvoir, en tant que citoyen.nne.s, de critiquer et modifier au besoin. À l'opposé, il n'y a pas de jurys de pairs au sein des entreprises commanditaires; il n'y en a même pas au sein du douteux Cercle des jeunes mécènes, pourtant chaperonné (et donc validé) par le Conseil des arts de Montréal. Les critères d'octroi de l'aide d'un.e mécène, d'une entreprise, sont déterminés par elle ou lui seul.e, sans que la société ait quoi que ce soit à y dire.

Comment faire, alors, pour ne pas saboter le don – chose impossible et d'ailleurs peu souhaitable – mais plutôt l'écarter de la logique du commanditaire et le rapprocher d'une fonction sociale désintéressée? Quelques idées se font entendre : donner directement aux conseils des arts, créer une fondation québécoise des arts avec comités de pairs, proposer un impôt des arts non obligatoire ou des prix d'entrées aux événements culturels modulables selon le revenu pour augmenter la participation financière des plus nanti.e.s. Ces propositions, qui détournent la jouissance du don pour l'insérer dans des structures collectives, réitèrent cependant le principe voulant que l'argent ne circule que selon la bonne volonté de chacun.e. Un horizon tout libéral, où la redistribution des richesses se tient à distance de la redistribution par l'impôt.

LE PRÉSUPPOSÉ DE L'AUSTÉRITÉ : AGIR EN GESTIONNAIRES OU AGIR POLITIQUEMENT?

Les discussions oscillaient entre deux attitudes. L'une, pragmatique, aux prises avec la nécessité concrète et quotidienne de boucler les budgets. L'inquiétude est palpable et les goussets, toujours au bord

de l'étranglement, obligent chacune et chacun à chercher les sources qui pourront les abreuver.

« L'État n'a plus les moyens »: cette phrase s'est adroitement infiltrée dans toutes les têtes et toutes les bouches, comme un mantra intouchable. En acceptant ce présupposé d'un manque comptable impossible à combler autrement qu'en coupant dans les dépenses (ou plutôt certaines d'entre elles, bien choisies), nous acceptons également de nous retirer du champ politique : nous acceptons de n'être plus que les administratrices et administrateurs de décisions prises en haut lieu. Des décisions qui incluent, par exemple, des baisses d'impôts et de taxation, en particulier pour les contribuables les plus riches et pour les entreprises : si « L'État n'a plus les moyens », c'est bien parce qu'il a choisi de ne pas les prendre. Cela apparaît clairement dans l'injonction qui nous est faite, par conseils des arts interposés, d'aller chercher l'argent dans les poches du privé. Ce faisant, on nous indique simplement le chemin parcouru par des revenus qui pourraient être collectés par les gouvernements – et qui l'ont déjà été davantage. L'argent existe : il est là où l'État – et donc la collectivité – a renoncé à aller puiser lui-même.

« Pourquoi est-ce qu'on s'investit autant dans nos pratiques? J'ai l'impression que ça découle du sentiment de devoir préserver quelque chose qui s'écroule tout autour de nous : la notion de bien commun. Si nous ne le faisons pas, qui le fera? »

Cette idée du commun a émaillé les discussions tout au long de la journée. À l'opposé de rumeurs faisant de la création artistique un passe-temps motivé par un plaisir égoïste, les personnes présentes veulent défendre une structure qui bénéficie au plus grand nombre et dont elles et eux-mêmes, comme travailleuses et travailleurs, n'ont jamais tiré que de très maigres profits et d'infinis maux de tête. La montée de l'économie de marché dans le jeu culturel heurte de plein fouet cet attachement au bien commun, qui est pour plusieurs d'entre nous la raison même de notre dévouement. Pourquoi nous vouer à la défense d'une culture qui ne deviendrait qu'un produit parmi d'autres?

Face à cet effritement des solidarités, différentes solutions sont nommées à la table. On évoque la possibilité de se regrouper sur un plan logistique : mettre en partage certaines ressources des organismes (les communications, la recherche de financement et autres ventes de fromage), afin que chacun.e puisse se consacrer à ce qu'elle ou il fait le mieux. On propose aussi de penser globalement la présence et la valorisation des arts dans la société; un travail qui doit commencer par l'éducation en milieu scolaire, plutôt que d'être platement abandonnée, en dernier ressort et avec bien peu de ressources, au milieu des arts. On rappelle enfin l'importance d'une société basée sur l'impôt et la redistribution des richesses, seule à même d'assurer que l'art ne soit pas que le luxueux jouet d'une élite.

Nous devons, surtout, nous donner le pouvoir de refuser certaines choses, et ce faisant rappeler – à nous-mêmes d'abord, puis à celles et ceux qui nous financent – les raisons de notre travail. Car à cheval donné, mieux vaut prendre le temps de vérifier qui tient la bride.

1. Julie Barlow, « La culture à l'heure de l'austérité », *L'actualité*, 1^{er} octobre 2015.
2. En 2013, le gouvernement péquiste annonçait la création du Fonds Avenir Mécénat Culture visant à pérenniser les revenus du programme Mécénat Placement Culture créée en 2005. Le Fonds devait être doté d'une enveloppe de 5 millions puisée à même la taxe spécifique sur les produits du tabac. Dans son premier budget (2014-2015), le gouvernement libéral de Philippe Couillard a reconduit l'allocation de cette somme. Le budget du Fonds (et du PMPC) est demeuré à 5 millions \$ dans le budget 2016-2017. Sources : Parti Québécois, *Dépôt du budget 2014-2015 : Maîtres et prospères chez nous, communiqué de presse*, 1^{er} février 2014; Ministère de la Culture et des Communications du Québec, « Fonds Avenir Mécénat Culture. La ministre Hélène David annonce un montant de 5 M\$ pour favoriser le mécénat culturel », communiqué de presse, 8 octobre 2015; Gouvernement du Québec, *Budget de dépenses 2016-2017. Budget des fonds spéciaux*, 2016.
3. Voir Ministère des finances et de l'économie, Groupe de travail sur la philanthropie culturelle, *Vivement, pour une culture philanthropique au Québec! Rapport du Groupe de travail sur la philanthropie culturelle* (Rapport Bourgie) (Québec, 2013); et Ministère de la Culture et des communications du Québec, Comité d'orientation sur l'investissement dans la culture, *Pourvoir la culture ensemble : cahier de propositions* (Québec, 2005).
4. Voir le Rapport Bourgie, *Vivement, pour une culture philanthropique au Québec!* (Québec, 2013), et Chambre de commerce du Montréal métropolitain, *La culture à Montréal. Chiffres, tendances et pratiques innovantes* (Montréal, 2015).
5. Il existe tout un mouvement international d'initiatives politiques visant à contester les sources de financement des musées, et en particulier au financement provenant de l'industrie des hydrocarbures dans le contexte des changements climatiques. Voir, par exemple, les activités du The Natural History Museum (<http://thenaturalhistorymuseum.org/>), la coalition Art Not Oil (<http://www.artnotoil.org.uk/>) et Platform London (<http://platformlondon.org/>)
6. Pierre Lassonde est un homme d'affaires qui a fait fortune dans l'industrie minière. Il est président et donateur du Musée national des beaux-arts du Québec, dont le pavillon récemment inauguré a été baptisé en son nom. Il remplace à la présidence du Conseil des arts du Canada feu Joseph L. Rotman, un autre millionnaire de l'industrie de l'extraction, pétrolière et gazière cette fois. Depuis sa fondation en 1957, le Conseil des arts du Canada a eu à sa tête vingt présidentes et présidents, dont seulement quatre artistes.
7. Outre les habituelles plaques commémoratives, hommages et autre visibilité médiatique, les mécènes jouissent depuis quelques années de prix chargés de souligner la contribution du milieu des affaires aux arts, en particulier les Prix arts-affaires de Montréal (offerts par le Conseil des arts de Montréal et la Chambre de commerce du Montréal métropolitain) et les Prix Arts et Affaires de la Chambre de commerce et d'industrie de Québec.

by Édith Brunette &
Catherine Lavoie-Marcus

“**Private patrons in Quebec need to give more to culture as well as to education,” the Minister of Culture and Communications, Hélène David, has said.¹ Where does this apparent need come from, and just what political horizon does it belong to? At a time when cultural policies accommodate collaborations between art and business to the point of making them – in certain cases – indispensable, how can we, artists and arts workers, ensure that our autonomy is not undermined, and that inequity does not dig its heels any deeper in our communities?**

At this discussion table of the Journée sans culture, we wanted to create a moment of collective reflection that allowed us to better understand the mechanisms regulating issues of private patronage and their effects on art. This text, written between two people, is not a faithful portrait of the all too many subtleties and disparities that came up, but it does mean to convey some of the anxieties, tensions and hopes being lived within our milieu.

THE IMPERATIVE OF AUTONOMY: THE MAKEUP OF GOVERNING BOARDS AND PARTNERSHIPS

Autonomy is a good excuse. It’s oddly instructive to see how the state, like the advocates of its withdrawal, sprinkle this word here and there like an insecticide to stamp out the crime of freeloading. Suddenly the arts milieu needs to give proof that it is autonomous – by which one should hear *financially self-sufficient*, because autonomy here is certainly not about being autonomous in our (self-)management and organization.

First there’s the famed call to engage in independent fundraising (*financement autonome*), an obligation of increasing importance for cultural organizations wishing to access public funding. For example, this requirement has climbed from 10% to 20% of a project’s overall budget in just a few years, according to the

standards set by the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ). So here we are, fighting tooth and nail to make more sales and solicit more donations : but sales of what, and donations from whom? That’s the crux of the question. At this table of the Journée sans culture we heard of some organizations that sold cheese, and of others that were contemplating opening a bar – all of which had zero to do with their mandate or their skills. One suggestion by a well-intentioned public servant: to organize golf tournaments.

Likewise, we are encouraged (and sometimes required, in the case of the Conseil des arts de Montréal) to expand our networks; one has to, as the saying goes, “diversify” one’s funding sources and develop new partnerships. By doing so, are we doing anything other than court-ing the private sector?

Together, all these little intrusions – the move to independent fundraising, which encourages the adoption of a for-profit business model; the search for partnerships and sponsorships that make us accountable to contributors who rarely have art as their primary objective; the reliance on administrators whose knowledge of the arts milieu plays second fiddle to managerial demands – show how artists’ capacity to define their needs and aspirations is being whittled down, surely and with speed.

The present shift may be shocking, and it may be pushing us into precarious situations where not everyone will get the right footing, but it has the advantage of forcing us to ask the question: Who does our work serve? What interests do we serve? The message that some arts councils are sending to cultural organizations to name more business people to their boards can be cast in the opposite direction: when will artists come to sit on businesses’ governing boards? The financial autonomy that is being imposed gives way to a sort of administrative paternalism that completely disregards cultural workers’ proven capacity to govern themselves, even as they are busy performing miracles with the thinnest of budgets.

In the face of the various encroachments on our autonomy, JSC participants insisted on certain basic facts. For example, organizations should be free to determine the composition of their boards in keeping with their mandates and their needs, rather than having to heed the cookie-cutter requirements of arts councils. The expectations of these same councils with regards to independent fundraising could be adjusted to what’s actually feasible, in light of the size and mission of the organizations concerned. Because for most – if not all – the scramble for dollars and cents has become a permanent and also often an unrealistic job.

PRESUMING ARTISTS’ DEPENDENCE, TO BETTER BE RID OF IT

“No one says the nurses are dependents of the state,” retorted one participant to another, who believes instead that “we have to be done with this dependence on the state which only puts us in a degrading position.”

Throughout the day the discussion brought us uncontrollably back to the thorny question of dependence, a status that’s supposedly the opposite of autonomy. Our milieu can’t imagine itself outside of this question. Some pin it on public opinion (“artists only know how to live off the handouts of the state...”). Others hold the state itself responsible for putting the milieu on such a paralyzing and narrow track. By what actions? During our discussions we focused on untangling those government programs whose stated aims are to ease “dependence” on public coffers, inciting us to find other sources.

The Mécénat Placements Culture program (PMPC) of the Ministère de la Culture et des Communications du Québec is an excellent example of this logic at work. The program introduces a matching game: if cultural organizations manage to find private financing, the government will reward them by doubling or tripling that gain. Public support is understood here as a “counterpart” to private investment, upon which it becomes entirely dependent. In this way, the milieu’s dependence is transferred but not wiped out; it’s even exacerbated, triggering a race to find private patrons. That the PMPC’s funding (\$5 million)² comes from a tax on tobacco products only intensifies the feeling that one dependence can’t be tapered without encouraging another. Should one be speaking of the goodwill on the part of the state? So long as cultural policies try to soothe us with band-aid solutions – which might ensure our survival but not our vitality – our position as the standard bearers of dependence will remain unchanged. The state’s goodwill is a paltry screen that blocks our ability to consider art as a truly public function.

The state and its partners have proven evasive on the reasons for stimulating private funding. They are most often framed in terms of Quebec’s perceived “lag” in comparison to other provinces³ – the same argument that was brandished to justify the 2012 tuition hikes. The financial precarity of artists and cultural organizations have also been appealed to,⁴ without however considering the possibility that the state – and not the private sector – should be responsible for mitigating this dire instability.

Among the demands that arts councils place on organizations, urging them to ratchet up their independent funding and to multiply their

partnerships highlights yet another abstruse requirement: that the arts must prove their economic viability. In a complete reversal of the fundamental principle of public services – to collectively support what the market cannot or will not – it seems that the preference of the state today is to support those who need it least (see PMPC above). And yet, how much we would prefer to thrive, rather than being condemned to merely survive!

“A mining company had just weathered a scandal. I found it gross that our organization would solicit money from this company. But we did it. The company wanted to spruce up its image.”

The race for private funding is in no way regulated by an ethical framework. Wouldn’t you look a gift horse in the mouth?⁵ Who in the arts is willing to compromise their ethics under the pretense that this is what precarity leads to anyway? At the discussion we went further: dire insecurity does not make our judgement any less discerning, but sometimes it does make it difficult to reconcile these judgements with action. Learning to pass up the chance to be loved by those who we don’t love ourselves is an act of resistance. Loving oneself may mean rejecting those companies that love us mostly for our purifying powers. Retraction is an admirable idea, but it’s less perilous to retract as a group, some say. Retraction, not for misery’s sake, but to recover our integrity in a withholding that would deny the powerful the ability to dictate our well-being.

“But private patrons love art and want to protect it!”

Giving does one good. Giving leads to happiness. The president of the Canada Council for the Arts, the well-to-do Pierre Lassonde⁶, put his finger on this eye-opening phenomenon: “I have never known a patron who is not pleased by giving to art!” The studies that corroborate the close connection between donation and pleasure, between donation and recognition, and especially between donation and growth (supporting the arts incites economic growth and the vitality of cities, and by extension increases our shared economic potential) are flourishing. Philanthropists too are flourishing and witnessing the rejuvenation of their ranks. They are rallying together, and their generosity is being met with public blessings – prizes sometimes seal the deal.⁷ Who would want to rain on this joyful parade? Nobody.

Yet, heartwarming as the generosity of the rich may be, it distracts us from the bare reality where this display takes place. Because, truth be told, what binds the arts milieu above all is the mutual support between art workers. What if we were the principal patrons of the

arts? Our patronage, continuous but seldom ledgered, takes various forms: volunteer hours at the desk, unpaid internships, sitting on boards and committees, participating in studies, being at cultural mediation events, donating works to charity auctions, speaking up in public forums, etc. – without mentioning the chronic underpayment for creative work. We are among the first to donate to our colleagues’ crowdfunding campaigns. The creation of the milieu’s wealth, mostly through this “gift system”, deserves little praise – and seeks it even less. Since we were of the same mind on this point we asked ourselves: can private patrons get pleasure from giving anonymously? Can they go without plaques and tributes, without having buildings and fountains and auditoriums – every inch of public space – established in their names? A sad fact: while paying taxes might be the selfless gift *par excellence*, it cannot for the well-off be the conduit of pleasure so long as donors are denied the gratification of cherry-picking the “deserving” or of inscribing their names in an honorary plaque.

The idea of forging alliances with businesses and private donors was rejected wholeheartedly by only a few participants at the JSC, but everyone agreed about one thing: that this form of funding cannot replace public support. Both have ways of impinging on our practices and activities, but only of public funding can we demand a responsibility to serve the common good rather than private interests. We can demand that public funders conduct themselves with transparency, and we have the power as citizens to criticize and change those mechanisms if needed. Conversely, businesses that donate to the arts do not convene peer juries; the dubious Cercle de jeunes mécènes certainly hasn’t, even though it is backed (and hence legitimized) by the Conseil des arts de Montréal. Private patrons and businesses set the criteria for the funding they give, and society has no say in it.

How can we detach donation from the logic of sponsorship and bring it closer to a disinterested social function, without at the same time diminishing the impulse to give – which would be impossible, and undesirable in the end? Some ideas were heard: giving directly to the arts councils, establishing a Quebec-based foundation for the arts with peer committees, proposing a non-compulsory arts tax, or indexing admission prices at cultural events to income in order to foster the financial participation of the most well-off. Though they reroute the pleasure of donating towards more collective structures, these proposals ultimately do little to question the principle that contribution to the arts should be a private, individual gesture – a liberal idea that is the opposite of taxation.

THE WAGER OF AUSTERITY: MANAGERIAL VERSUS POLITICAL ACTION?

The discussions at the table wavered between two postures – and two constraints, or desires. The first, pragmatic, a struggle with the bare and ordinary need to come up with a balanced budget; the anxiety in this regard is palpable, and the flow of funding – which is always on the verge of being shut off – forces everyone to scramble for sources.

“The state no longer has the means” is a phrase that has deftly found its way into everyone’s hearts and minds like an inviolable mantra. By swallowing this assumption of a deficit that’s impossible to fix other than by cutting expenses (or rather, by cutting some well-chosen expenses), we also accept to retreat from the political sphere: we accept that we are merely administrators of decisions that are made higher up. Such decisions include tax cuts, for example, particularly for corporations and the wealthy: if “the state no longer has the means,” it is simply because it has chosen not to collect them. This state of affairs appears clearly in arts council exhortations to seek money from the deep pockets of the private sector. Doing so only limns the path to the revenues that the government itself could collect – and has formerly collected more liberally. The money exists: it resides where the state – and, by extension, society – has ceased pursuing it.

“Why do we invest ourselves so deeply in our practices? I’m under the impression that it stems from the feeling that we must preserve what’s crumbling all around us: the notion of the common good. If we don’t do it, who will?”

This notion of the commons was palpable throughout the day’s discussions. In contrast to the rumours that frame artistic creation as a hobbyist’s self-serving pleasure, those in attendance wish to stand for a structure that benefits everyone, even if they, as workers, have only ever known it to be a source of meagre profits and endless headaches. The market economy’s accretion in the cultural realm has decimated attachment to the commons, one of the most central incentives of our dedication. Why devote one’s efforts to the defence of a culture only to see it become one of many products?

As far as the erosion of solidarities is concerned, various solutions were proposed at the table. The possibility of uniting logistical forces was evoked: pooling the resources of certain organisations (communications, fundraising research and other cheese-sale solutions), so that everyone can focus on what they do best. Another proposition is a more global consideration of the presence and value of the arts in

society, a task that ought to begin in the most basic educational settings, rather than being transferred to the already critically-underfunded arts milieu as a last resort. We were also reminded of the crucial notion of a society supported by taxes and proper wealth redistribution, the only bulwark against the transformation of art into a luxuriant plaything of the elite.

Mostly, we must endow ourselves with the power to refuse certain things, and in so doing, to remind first of all ourselves, as well as the institutions that support us, of the reasons for our work. Best to look this gift horse in the mouth, if only to see who's holding the bridle.

Edith Brunette Visual artist, author and researcher
Catherine Lavoie-Marcus Choreographer, author and researcher
Translation Pablo Rodriguez and Patricia Boushel



Lundi

1. Julie Barlow, "La culture à l'heure de l'austérité," *L'actualité*, October 1, 2015.
2. In 2013, the PQ government announced the creation of the Fonds Avenir Mécénat Culture to secure the revenues from the Mécénat Placement Culture program, itself founded in 2005. The fund was to receive an envelope of \$5 million drawn from the tax on tobacco products. Philippe Couillard's Liberal government extended this allocation in its first budget (2014-2015). The Fonds' allocation (and that of the PMPC) remained at \$5 million in the 2016-2017 budget. Sources: Parti Québécois, *Dépôt du budget 2014-2015: Maîtres et prospères chez nous*, press release, February 1, 2014; Ministère de la Culture et des Communications du Québec, "Fonds Avenir Mécénat Culture. La ministre Hélène David annonce un montant de 5 M\$ pour favoriser le mécénat culturel," press release, October 8, 2015; Gouvernement du Québec, *Budget de dépenses 2016-2017. Budget des fonds spéciaux*, 2016.
3. See Ministère des finances et de l'économie, Groupe de travail sur la philanthropie culturelle, *Vivement, pour une culture philanthropique au Québec! Rapport du Groupe de travail sur la philanthropie culturelle* (Bourgie Report) (Québec, 2013); and Ministère de la Culture et des communications du Québec, Comité d'orientation sur l'investissement dans la culture, *Pourvoir la culture ensemble: cahier de propositions* (Québec, 2005).
4. See Bourgie Report, *Vivement, pour une culture philanthropique au Québec!* (Quebec, 2013), and Board of Trade of Metropolitan Montreal, *La culture à Montréal. Chiffres, tendances et pratiques innovantes* (Montreal, 2015)
5. We are witnessing a wave of international initiatives seeking to contest museums' sources of funding, especially funding derived from the oil industry against the backdrop of climate change. See, for example, the activities of The Natural History Museum (<http://thenaturalhistorymuseum.org/>), the Art Not Oil Coalition (<http://www.artnotoil.org.uk/>) and Platform London (<http://platformlondon.org/>).
6. Pierre Lassonde is a businessman who made his fortunes from the mining industry. He is the president of and a donor to the Musée national de beaux-arts du Québec, whose recently completed pavilion has been baptized in his name. As president of the Canada Council for the Arts he succeeds Joseph L. Rotman, who also owes his prosperity to the extraction industries, oil and gas in this case. Since its founding in 1957, the Canada Council has been headed by 20 presidents of which only 4 were artists.
7. Beyond the usual commemorative plaques, tributes, and media attention, private patrons have benefited in recent years from prizes intended to underline business' contribution to the arts. Examples include the annual Arts-Business Awards in Montréal, offered by the Conseil des arts de Montréal and the Board of Trade of Metropolitan Montreal, and the Prix Arts et Affaires offered by the Chambre de commerce et d'industrie de Québec.

The Artist-As-Entrepreneur: The Only

I spent the better part of the Journée sans culture inside the café-bar at Théâtre Aux Écuries, co-moderating, with François Lemieux, a discussion on the subject of entrepreneurship's growing presence in Quebec's artistic landscape. Titled "The Artist-As-Entrepreneur: The Only Remaining Horizon?" the discussion took as its starting-point the feeling among many artists that they are being pulled, or pushed, into assuming a new social status and orientation that few remember ever consenting to.

The idea of professionalization has changed considerably in recent years. Especially among younger artists, the demands have grown to include not just getting an arts degree, but following courses in career management and self-administration; not just being recognized by one's peers, but developing new publics and diversifying one's funding sources.¹ And if our discussion at the JSC is any indication, it all seems to be disarranging people's sense of how best to get by.

BY PABLO RODRIGUEZ

Remaining Horizon?

My impression from our discussions is that many artists – who are expected to be experts in art, not in cultural policy, history, or management – feel in the dark about what might be gained or lost should entrepreneurship become the new normal. The induction of entrepreneurialism into art’s governance landscape is something that’s difficult to put into words, but that most art workers can intuit through a medley of incitements and pressures. Our objective as moderators at the JSC was to create a minimally-structured space where people could share their experiences and expectations, and where, together, we could begin to untangle the various ways in which people are making sense of this situation.

The fact that the artist-entrepreneur remains a slippery and contested figure, even among experts, does not make matters any simpler. When we speak about the “artist-entrepreneur,” are we invoking the term’s legal/fiscal meaning, which refers to artists who initiate and operate a registered business in order facilitate their production? Are we invoking its managerial meaning, which refers to artists adopting an array of techniques (product design, customer development, marketing, financial planning) and concepts (innovation, de-risking, viability, project incubation, storytelling) associated with entrepreneurial practice? Or are we invoking a more diffuse, ethical meaning (entrepreneurialism as an ethos): the affirmation that it’s up to you to make your own luck in situations of professional adversity – for instance, by cultivating those parts of yourself that are most conducive to increased performance and success? And then there is the concept of “social entrepreneurship,” whose popularity is rising by the day.² Yet, useful as such distinctions may be, they don’t quite address what’s muddled and difficult and turbulent in ordinary experiences of this reality.

The values attached to entrepreneurship and entrepreneurialism vary from one discipline to another, from one line of work to another. Present at our table were artists working in the areas of theatre, cinema, visual arts, illustration, dance, music, and performance. We also heard from writers, scholars, arts administrators, curators, and technicians. In writing this text I’ve wanted to avoid instrumentalizing these voices, I’ve wanted to avoid turning what they said into evidence supporting a particular argument. So instead, I’ve tried to write something that responds to what was said and not said, in the hope of opening new avenues of dialogue for the future. The reflections I offer remain partial and reflect my interests, inclinations, and values as an author.

Entrepreneur or *entrepreneur indépendant*?
For those looking to catch a glimpse of the artist-entrepreneur in its native environment, they need look no further than the description tabled by the Conseil de jeunesse de Montréal in a document titled “J’entreprends ma ville.”

“As described in article 6(2)b) of the Law on the Status of the artist [sic], the artist-entrepreneur is a person who, to generate their revenue, is an entrepreneur who: 1. is an author of artistic, literary, dramatic, or musical works according to the Loi sur le droit d’auteur, or who is a creator of audiovisual works; 2. interprets, sings, recites, plays directs or executes in any way a literary, musical, or dramatic work or who performs in a mime act, a variety show, a circus, or with marionettes; and 3. is involved in creation in the following domains: performing arts, music, dance and variety shows, film, radio and television, sound recording, video and dubbing, voice for advertising, crafts and visual arts.”³

Part of what’s compelling about this definition of the artist-entrepreneur is that it relies on legal language to lend credence to the belief that every professional artist is also an entrepreneur by default. The *Status of the Artist Act* (1992) occupies a privileged position in the milieu; it is a one of the few instruments that professional associations have at their disposal to advocate for artists’ rights as workers and professionals. The problem is that the CJM’s definition contains a minor slip, which in turn manifests evident a vital omission. The slip lies in the CJM’s replacement of the legal term “*entrepreneur indépendant*”, which appears in the original Act⁴ (translated in English as “independent contractor”), for the more common *entrepreneur* – which the CJM defines in the same pamphlet as someone who “initiates projects and, in a more strict sense [...] a person who is capable of transforming a dream, an idea, a problem or an opportunity into a business venture.”⁵ Uninformed readers encountering this passage may not be aware that the place occupied by the independent contractor in the law has thus been ceded to the artist-entrepreneur in the CJM’s interpretation.

According to the Act, but not to the CJM’s citation of it, artists’ status as independent contractors hinges on their legal determination as professionals. Article 18b states that, in order to be deemed professionals, artists must (a) be “paid for the display or presentation of [their] work before an audience, and recognized to be an artist by other artists,” (b) be “in the process of becoming an artist according to the practice of the artistic community,” or (c) be “a mem-

ber of an artists’ association.”⁶ The moment that the legal term (*entrepreneur indépendant*) is replaced by one that is more suitable and familiar to the times, article 18b loses its function and meaning, carrying away with it, as a kind of forgetting, the conditions governing artists’ determination as professionals.

After more than three decades of neoliberal cultural policies in Quebec – characterized by a focus on the economic contribution of cultural industries, the decentralization of cultural powers, and the adoption of private-sector approaches to funding – individuals and organizations in the milieu are turning increasingly to a vocabulary of entrepreneurship to attract much-needed funding opportunities and institutional attention. Despite its opacity, or perhaps because of it, professional associations, advocacy groups, and artist themselves have started deploying this term with increasing frequency to what each believe is their own advantage. The result is an atmosphere in which power can be felt coalescing around something vague, half-formed but already palpably active, determining artists’ current and future prospects, begotten by who knows what confluence of interests. Entrepreneurship has a value, a prestige, that the idea of the artist-as-professional does not. What I want to suggest is that its attractiveness derives in part from the importance that our culture and our governments place on narratives of employment and employability.

Slouching towards entrepreneurship

As independent contractors, artists are responsible for pursuing whatever activities happen to be related to their practice – research, experimentation, production, and so forth – but they are also responsible for securing their own artistic contracts, either by themselves or with the assistance of intermediaries (agents, managers, etc.). Something that distinguishes artists from typical independent contractors, however, is the nature of their contracts, which include government grants, sales, publishing contracts, commissions, prizes, reproduction fees, and presentation agreements. The income that flows from these sources is the result of contracts between artists and the parties that engage them, and these contracts are subject to arbitration under contractual law.

The persistent lack of resources in the milieu (insufficient government funding, underdeveloped markets, bulging corporate and administrative overheads, etc.) means, however, that most professional artists cannot count on a steady-enough flow of artistic income (ie. size and volume of contracts), and must rely on other jobs to earn a living. These jobs include part-time and full-time positions within or outside the arts ecosystem, as well as more casual, intermittent, and contract-based arrangements often facilitated by the Internet and mobile media. Those juggling creative work with other kinds of work go by various names, depending on their individual situations: moonlighters, diversified workers, temporary workers, and, in a minority of cases, freelance business owners.⁷

Meanwhile the imperative to exhibit, to land presentation agreements, to make sales, sign publishing and recording deals, and receive grants remains constant. Artists’ professional recognition, and therefore access to future contracts/income, greatly depends on it. In addition, many artists, especially younger ones, also experience social pressure to develop a working identity that is exceptional, “creative”, interesting.⁸ The unrelenting pressure to develop one’s self and career creates an added incentive for those artists who juggle multiple paying jobs to devote a significant part of their “free”

time to their artistic practice. The result is a lot of overwork. What drives this overwork is not unbridled passion for, or a primal commitment to expressing one’s creativity (as in myths of the starving artist), but rather a desire to earn a viable living while pursuing a serious artistic practice. Artists’ low incomes tend to render them unable to pay for the kind of social safety net that employers are required by law to extend to salaried employees (e.g. paid overtime and vacation, insurance in case of injury, paid maternity and paternity leave, etc.). Most artists can hardly afford to stop working if they get sick, nor can they afford to give themselves paid time off to have a child, or benefit from a pension if they don’t have the savings.

Self-employment is often touted for the increased freedom, flexibility and autonomy it affords, especially in comparison to more rigid and hierarchical working environments. From the standpoint of employment, it is technically true that professional artists are “their own bosses.” But in a domain where ambition and competition are high, resources scarce, and regulations protecting working conditions practically nonexistent, these celebrated attributes can easily foster feelings of isolation, and turn autonomy into the “freedom” to pursue a path of self-exploitation.

The prospect of meager earnings, insecurity regarding future contracts, a culture of overwork, increased risk of self-exploitation, and the pressure to professionalize (to attend the right school, make the right connections, show or be presented in the right places, behave online in the right way) – these then, in addition to the promise of increased flexibility and autonomy in one’s work, are some of the more salient conditions shaping the lives of artists in Quebec.

Professional associations exist in the arts in large part to create a common front against these and other debilitating socio-economic challenges. Their role in the artistic ecosystem is therefore invaluable. The various actions of professional associations include lobbying government agencies and ministries, publishing reports and studies, offering professional development workshops, and facilitating artists’ access to legal and other valuable information. Likewise, their websites and staff are an asset for artists looking for grant opportunities, news, advice, and art-related work opportunities.

But, much like the artists they serve, these associations are feeling the strain. In 2015, professional associations were slapped with a significant reduction in their operating grants, which will hamper their ability to deliver services to their members and to the artistic community as a whole.⁹ As professional associations struggle to do more with less, a number of other service providers are stepping in, especially in the area of professional development, offering a steady stream of courses, workshops, awards, and programs aimed at helping artists improve not their artistic or technical skills, but their (self-)management skills. It is at this point that professionalization begins to meld into entrepreneurship.

Some recent examples of this trend include the Michaëlle Jean Foundation’s “Young Arts Entrepreneur” program, which offers artists from disadvantaged backgrounds “\$7,500 in start-up funds over 2 years” and “personalized support to help them define their business plan, their marketing strategies and their accounting.” Further examples include Culture Montréal’s workshops, “Créer son modèle d’affaires: formations pour artistes et entrepreneurs culturels,” which offers a session titled “Adapter les principes du Lean Start-up à un projet entrepreneurial artistique” (Adapting Lean Startup

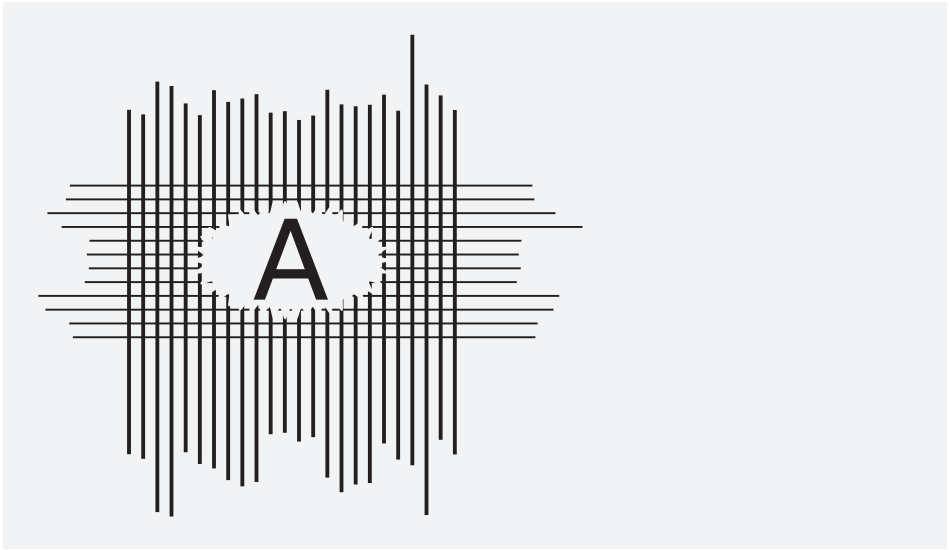


figure 6

principles to an entrepreneurial artistic project) and the Centre d’entrepreneuriat féminin du Québec’s “Formation Coaching d’affaires pour femmes artistes de toutes disciplines” (Business coaching for women artists from all disciplines).

These courses resemble professional development courses offered by professional associations but with two notable differences.¹⁰ First, they grant professional artists little or no input in the determination of course content, instructors, and objectives. And second, they rely on a vocabulary of upward mobility, success, marketability, and resource maximization that is all but absent in the development language of professional associations. The result is a weakening of artistic traditions of autonomy and self-determination. As Angela McRobbie explains, the emphasis on individual success and self-employment leaves:

“No space for trade unions, for collectivity and solidarity, for joint decision-making, for rights and entitlements, for workplace democracy, for maternity leave or paternity leave or sickness benefits. [...] Despite the Facebook era, the reality of getting organised is too time-consuming and financially it carries few possibilities of a new contract or project. Hence the network activity is geared towards being sociable and pleasing and endlessly self promoting in order to keep all opportunities open.”¹¹

The growing clout of entrepreneurial vocabularies in the arts seems to be having a knock-on effect on the language and objectives of professional associations, too. The Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV), a professional association representing the interests of visual artists, for instance, has started describing the artist as “un créateur doublé d’un entrepreneur,” (a creator and entrepreneur in one) offering courses like “Gérer et développer sa présence en ligne” (Managing and developing your online presence) and the flexible “Boîte à outils” program, which promises to help artists to “live from their art, expand their professional networks, ensure their visibility, develop their markets, their publics, etc.”¹² This is in addition to more broad-based government initiatives from outside of, or in partnership with the Ministry of Heritage, which have already had a sizeable impact on the kinds of services and opportunities available to professionalizing artists.

Take for example the recent actions by the Ministère de l’Économie, de la Science et de l’Innovation, previously the Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations (MDEIE). Begun in 2007 and discontinued after 2013, the MDEIE’s program, “Relève: Arts et Culture, Montréal” offered grants of up to \$100,000 to cooperatives, producers, and not-for-profit organizations with the explicit aim of contributing to “l’amélioration des conditions d’exercice de nombreux artistes, en plus de favoriser un certain virage entrepreneurial” (improving the working conditions of many artists, as well as fostering a certain entrepreneurial turn).¹³ Or the Forum jeunesse de l’île de Montréal (FJIM), which has been a key partner in the Conseil des arts de Montréal’s landmark initiative supporting emerging artists (Outiller la relève artistique, or ORAM), where the ultimate goal of socio-professional insertion is often couched in explicitly entrepreneurial language.¹⁴

Entrepreneurialism as employability training
Despite their different inflections and varying reliance on managerial paradigms, these programs appear to have one common objective: namely, to teach artists how to be more self-employable and self-reliant via the elevation and transmission of entrepreneurial values. One should tread carefully here; existing vocabular-

ies of professionalization are overlapping with and being replaced by more entrepreneurial ones, but the two are not synonymous. Knowing how to write a grant application, or learning how to build a personal website, does not make artists any more or less entrepreneurial. This is because entrepreneurial values are less about what one does than about the spirit in which one does it. In other words, they are a matter of orientation: the belief or expectation that achieving this thing, performing this action, enrolling in this course, will bring one closer to the ultimate goal of transforming one’s dream, idea, problem, or opportunity into a viable business (or business-like) venture.¹⁵

The framing of art as an economic engine in recent decades has spared the arts from austerity policies in a major way and helped to open up new avenues of much-needed funding for artists’ professional development.¹⁶ But as the above-mentioned examples show, a significant part of this funding has been made available on the condition that artists’ futures are tailored to narratives of employability. For historians, this trend may be reminiscent of the role played after 1971 by the Department of Manpower and Immigration’s Local Initiatives Program, whose aim was to “reduce unemployment through job creation projects within non-profit organisations,” and which ended up funding the work of many emerging artist-run centres in Canada, while at the same time familiarizing artists with bureaucratic protocols and increasing their dependence on state funding.¹⁷

From a neoliberal cultural-policy perspective, the benefit of the new employment-centred outlook is clear: a larger pool of artist-entrepreneurs means a greater number of passionate, resourceful individuals who are willing to fight against all odds to create their own opportunities, fostering a deregulated environment of innovation and economic growth as well as decreasing demands and expectations for non-entrepreneurial subsidies. Such a climate is bound to put increased pressure on cultures of mutual aid and political organizing that exist in the arts already.

According to this logic of employability, if artists are struggling today, it is because they are not making the most of their professional/entrepreneurial capabilities. In the absence of sufficient government funding, and in the face of limited openings to sell and present their work, entrepreneurship tells artists with professional ambitions that the onus is on them to shape the market at the same time as being subjected to it. It’s a kind of induction into what McRobbie calls the new work ethic, a strategy of government that requires that people become more entrepreneurial, “irrespective of their education, skills or expertise. It is not a matter of creating employment by swelling the old public sector. It is about making people want to develop their own capacities to create their own jobs and, it is hoped, employ others.”

Artist-entrepreneurs are thus encouraged to see their lack of access to resources not as something to be questioned and challenged, but as something that they can and ought to capitalize on (with the right skills and enabling subsidies) by reinventing the norms and values of an art system that has fallen out of sync with both artists’ needs and the common good. The tilt towards entrepreneurialism may thus also be understood as a response to failures in current frameworks of professionalization.

There is much to be wary about in this scenario. Imperfect though it may be given artists’ atypical working conditions, the status of self-employment and its correlate, the independent contractor, have served the purpose of protecting

artists’ legal rights as workers. It is on this basis that professional associations have, for example, been fighting for more robust fee schedules, tax exemptions, pension strategies, and fairer forms of commercial exchange for artists. The status of artist-entrepreneur doesn’t have that kind of protective traction. In fact, it tends to undo bonds of solidarity between individuals, by leaving “little or no place for loyalty, association, [or] trade unionization, [...] no time for anything other than resilience, self-help and motivation.”¹⁹

In the arts, the “artist-entrepreneur” is a designation with very little legal and a lot of rhetorical power. What artists need to understand is that being a self-employed artist, or more specifically, an independent contractor, is not the same as being an entrepreneur; and therefore – contrary to a common belief – not all artists are entrepreneurs by default. Only in exceptional cases do artists truly, that is by legal and contractual standards, operate as entrepreneurs: i.e., as individuals who own a business that has one or more employees.²⁰ This may be the case for some artists working in digital media, film, dance, or theatre who are looking to start a company, for instance. But the majority of artists who work alone and are being contracted by others will find that this narrow meaning of “entrepreneur” is hardly ever applicable to them. The Waging Culture report concludes that in 2007 the typical visual artist lost \$556 from their studio practice, despite dedicating over 50% of their time to their art.²¹ All that entrepreneurship does for this artist is remind them that “hard work, risk-taking, and the ferocious challenge of a crowded, competitive marketplace” are a necessary part of the entrepreneurial adventure – and that they’ve ended up on the losing side of it.²²

It bears remembering that failure is a greater constant in entrepreneurship than success, yet individuals, groups, and organizations both within and outside the arts continue to leverage the language of entrepreneurship, with its connotations of creativity, innovation, resilience, and responsiveness to the market. This dressing up and reframing of self-employment as entrepreneurship in the area of professional development is a worrisome trend that puts excessive pressure on artists to align their artistic potentials with a situation that requires them “to relentlessly update and improve their knowledge and skills,” in the hope of satisfying the Big Boss, a composite of all potential future resource providers.²³

The sway from professionalization towards entrepreneurship and entrepreneurialism should concern artists for another reason as well. Not only does it place artists in a situation where more (self-) managerial skills are demanded of them, it also directs attention away from artists’ difficult socio-economic conditions. Instead of adopting managerial and ethical narratives of the artist-entrepreneur, we should be stressing that artists’ poor practice-related earnings stem not from a lack of ambition or knowledge or skills on their part, but from a culture that has difficulty defending the value of any work that exceeds the parameters of capitalist rationalization. I am focusing on professionalized artistic work here, but the same may be said of educational work, care work, and social work in today’s culture and economy.

In its more heroic moments, the artist-entrepreneur appears to be full of promise and capable of overcoming any obstacles thrown up by self-employment. Artist-entrepreneurs are multi-talented, passionate, and creative.²⁴ They are capable of exploiting the Internet “to promote, sell, and deliver [their work] directly to the user,” effectively circumscribing traditional gatekeepers.²⁵ They are also attuned to shifts in

current funding and commercial markets, as well as being willing to exploit new sources of income.

But do the resources and opportunities that enable artists to develop these capacities render some artists more economically vulnerable than others? Are these ideals desirable, attainable, and sustainable for everyone? At what cost? On the condition of what adjustments in outlook, experience, and quality of life? If the economic purpose of entrepreneurship is to feed capitalism’s search for ever new sources of value, then the tailoring of entrepreneurial “opportunities” to the more disadvantaged (including those who have been structurally excluded from processes of artistic professionalization) may be understood as a systemic form of resource prospection, where the labouring energies of the most disenfranchised are among the first to be tapped for their creative potential.

This does not mean that artists should be prevented from or shamed for pursuing the model of entrepreneurship. It does mean, however, that the milieu has the responsibility to provide everyone with the time, space, and resources (including professional development opportunities) that will allow them to make free and informed decisions. The celebrants of entrepreneurialism will not invest in slow and messy processes based on the principles of equity, community, and self-determination unless their “returns” can be made to align with the deregulated labour markets dreamt up by neoliberalism.

Increased entrepreneurial initiative in the arts promises to make artists more rather than less vulnerable to the vicissitudes of the market. It encourages artists to disinvest from the current governance paradigm – where organizations continue to advocate for healthy and equitable working conditions – while providing artists with fewer guarantees of protection in the event of “market failure.” As long as we don’t know its full impact on the lives of artists, the integration of entrepreneurialism into our institutional DNA through professional development opportunities threatens to limit the scope of what is imaginable for the future. If artists wish to improve their socio-economic conditions, entrepreneurialism may be one answer but it is likely not the most hopeful or healthy collective step forward.

par Pablo Rodriguez

J’ai passé le plus clair de la Journée sans culture à l’in-térieur du café-bar du Théâtre Aux Écuries, co-modérant avec François Lemieux une discussion étendue autour de la présence grandissante de l’entrepreneuriat dans le paysage artistique québécois. Intitulé « L’artiste-entrepreneur : le seul horizon qu’il nous reste? » l’échange a pris comme point de départ le sentiment qu’ont de nombreux artistes d’être poussé.e.s à occuper un nouveau statut social et des orientations professionnelles auxquels peu d’entre eux se souviennent avoir consenti.

L’idée de professionnalisation a considérablement changé au cours des dernières années. Particulièrement chez les jeunes artistes, les exigences ont grandies et n’incluent plus seulement l’obtention d’un diplôme en arts, mais également le suivi de cours de gestion de carrière et d’administration; il ne s’agit plus d’être seulement reconnu par ses pairs, mais aussi de développer de nouveaux publics et de diversifier ses sources de financement¹. Et si nos discussions lors de la Journée sans culture sont un indice, tout cela semble provoquer chez bien des gens une grande confusion quant à la meilleure façon de se sortir de cette situation.

Mon impression générale à l’issue de nos discussions est que beaucoup d’artistes – que l’on suppose normalement être des experts en art plutôt qu’en politique culturelle, en histoire ou en gestion – se sentent aveugles face à ce qui pourrait être gagné ou perdu si le modèle de l’artiste-entrepreneur devait réellement devenir la nouvelle norme. L’intégration de l’entrepreneuriat au paysage de

1. To be sure, the idea of professionalization that has come to dominate the Quebec and Canadian art scenes in recent decades is a heavily debated one. My objective here is not to praise the merits of a category that serves, in Andrew Berardini’s words, to “assign value and worth purely on salability or the validation of institutions” (e.g. the university, the funding structure, the law, the market). Andrew Berardini, “How to Be an Unprofessional Artist,” *Momus*, March 23, 2016, <http://momus.ca/how-to-be-an-unprofessional-artist/>. My aim instead is to show that it is possible to track some of the ways in which professionalization is being transformed by entrepreneurial values and vocabularies.
2. Guy Bellavance, “Innovations entrepreneuriales et pratiques émergentes dans le domaine des arts” (INRS, May 2014). Fredrik O. Andersson, “Social Entrepreneurship as Fetish,” *Non-profit Quarterly*, April 11, 2012, <http://nonprofitquarterly.org/2012/04/11/social-entrepreneurship-as-fetish-2/>.
3. Author’s translation. Conseil jeunesse de Montréal, “J’entreprends ma ville” (Montreal: Ville de Montréal-Conseil jeunesse de Montréal, April, 2015), 13, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONS_JEUNESSE_FR/MEDIA/DOCUMENTS/J%92ENTREPRENDIS MA VILLE_AVIS_CJM_ENTREPRENEURIAT_JEUNESSE.PDF.
4. Canada, *Status of the Artist Act*, 1992, <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/S-19.6/>. In Canadian law the term “independent contractor” refers to “a person hired by another not as an employee, but rather, pursuant to a contract for service where the engaging party does not supervise or control the detail of the work, and where the party engaged remains self-employed.” “Independent Contractor,” Duhaime’s Legal Dictionary, <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/I/IndependentContractor.aspx>.
5. Author’s translation. Conseil jeunesse de Montréal, “J’entreprends ma ville,” 12.
6. *Status of the Artist Act*, 1992
7. François Normandin, “Le travail autonome gagne en force,” *Revue Gestion HEC Montréal*, November 10, 2015, <http://www.revuegestion.ca/entreprendre/le-travail-autonome-gagne-en-force/>.
8. Angela McRobbie, “Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise,” *Variant* 41 (Spring 2011), 32.
9. Danièle Simpson, “Le milieu culturel n’en finit plus de faire des ‘efforts,’” *Le Devoir*, June 25, 2015, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/443751/compressions-de-2-5-millions-a-la-calq-le-milieu-culturel-n-en-finit-plus-de-faire-des-efforts>.
10. Examples of these continued-training courses offered by professional associations include titles like: “Développer son créneau de diffusion” (Developing your niche audience) and “Rédiger une demande de bourse” (Drafting a grant application), offered by the Regroupement québécois de la danse; “Le concepteur et la gestion: la fiscalité” (Creation and management: tax issues), from the Association des professionnels des arts de la scène du Québec; “L’art de faire une demande de bourse” (The art of making a grant application), from the Association québécoise des auteurs dramatiques; and “Comment créer et gérer son microsite de façon efficace” (How to make and manage your microsite in a pinch), from the Union des écrivaines et des écrivains québécois.
11. McRobbie, “Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise,” 32.
12. Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, “Formation continue,” 2016. <http://www.raav.org/developpement-professionnel/formation-continue>.
13. Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations, “3 M\$ Pour l’entrepreneuriat chez les artistes et les créateurs de la relève,” November 12, 2007, http://www.mdeie.gouv.qc.ca/objectifs/informer/politiques-strategies-plans-daction/page/strategies-10450/?tx_igaffichagepages_pi1%5Bmode%5D=single&cHash=02552ad8ddb4ec6359f16088fcb8d8d4; Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations, “Guide de mesures - Forcez! Tout le Québec

- vous admire - Stratégie Québécoise de L’entrepreneuriat” (Quebec: 2011), http://www.mdeie.gouv.qc.ca/objectifs/informer/politiques-strategies-plans-daction/page/strategies-10450/?tx_igaffichagepages_pi1%5Bmode%5D=single&cHash=02552ad8ddb4ec6359f16088fcb8d8d4.
14. By 2010, the CAM, the FJIM, Service Canada, the CRÉ, and the Ville de Montréal had invested \$1.86 million in this initiative. ORAM, “Bilan 2005-2010 : Outiller la relève artistique montréalaise” (Montreal: Conseil des arts de Montréal, 2010).
15. Conseil jeunesse de Montréal, “J’entreprends ma ville.” The idea of orientation that I am invoking here comes from Sara Ahmed, “Orientations: Toward a Queer Phenomenology,” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, no. 4 (2006): 543–74.
16. Monica Gattinger and Diane St Pierre, “The ‘Neoliberal Turn’ in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario: The Emergence of ‘Quasi-Neoliberal’ Approaches,” *Canadian Journal of Communication* 35, no. 2 (June 29, 2010), <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2185>.
17. Vincent Bonin, “Curator’s Commentary,” in Ways of Thinking: Documentary Protocols II, Leonard and Bina Ellen Gallery, <http://ellengallery.concordia.ca/?piste-de-reflexion=protocoles-documentaires-ii&lang=en>. See also Vincent Bonin, “Documentary Protocols (1967-1975),” in *Documentary Protocols (1967-1975)/Protocoles Documentaires*, ed. Vincent Bonin (Montreal: Leonard & Bina Ellen Gallery, 2010), 17–59.
18. Angela McRobbie, “From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?” in *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life* (London: SAGE Publications Ltd., 2002), 100.
19. Ibid., 107.
20. Statistics Canada treats entrepreneurs as a subset of the self-employed: “Self-employment is a legal or contractual form – specifically, one is working for one’s self. On the other hand, entrepreneurship generally implies innovation and the creation and development of new ventures – typically, with a plan to grow the business. Given this perspective, the creation of a mom-and-pop business would not be viewed as ‘entrepreneurship’. [...] The majority of the self-employed do not innovate or intend to innovate, nor do they grow or intend to grow their business [...]”. Thus, not all self-employed are ‘entrepreneurs.’” Statistics Canada, “Data and definitions: Definition of self-employment,” 2015, <http://www.statcan.gc.ca/pub/21-006-x/2012001/data-eng.htm>. Likewise, the Citizenship and Immigration define an entrepreneur as someone who “control[s] at least one-third of the equity and actively manage a qualifying Canadian business for at least one year after becoming a permanent resident.” Government of Canada, “Meet the conditions - Entrepreneur,” 2015, <http://www.cic.gc.ca/english/immigrate/business/entrepreneurs/arriving-conditions.asp>
21. Michael Maranda, “Waging Culture: A Report on the Socio-Economic Status of Canadian Visual Artists,” The Art Gallery of York University, 2009, http://theaguyisouththere.org/waging-culture/images/AGYU_WagingCulture.pdf.
22. Imre Szeman, “Entrepreneurship as the New Common Sense,” *The South Atlantic Quarterly* 114, no. 3 (July 2015), 471.
23. Karin Berglund, “Fighting against All Odds: Entrepreneurship Education as Employability Training,” *Ephemera: Theory & Politics of Organization* 13, no. 4 (2013), 723.
24. Cheryl Conner, “Can Artists Be Entrepreneurs? Absolutely,” *Forbes*, April 25, 2015, <http://www.forbes.com/sites/cherylsnappconner/2015/04/25/can-artists-be-entrepreneurs-absolutely/>.
25. William Deresiewicz, “The Death of the Artist—and the Birth of the Creative Entrepreneur,” *The Atlantic*, February 2015, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497/>.

la gouvernance des arts est quelque chose de difficile à mettre en mots mais que la plupart des travailleuses et travailleurs du champ de l’art ressentent néanmoins intuitivement à travers une litanie d’incitations et de pressions diverses. Notre objectif en tant que modérateurs lors de la Journée sans culture était de créer un espace minimale-ment structuré où les personnes pourraient partager leurs expériences et leurs attentes et où il nous serait possible de commencer à démêler ensemble les différentes manières de vivre et comprendre cet état des choses.

Le fait que l’artiste-entrepreneur.e reste une figure contestée, aux contours mal définis même chez les expert.e.s, ne simplifie pas les choses. Lorsque l’on évoque l’artiste-entrepreneur, s’agit-il de sa désignation fisco-légale se référant aux artistes qui créent et opèrent une entreprise enregistrée dans le but de faciliter leur production? Emploie-t-on plutôt le sens managérial du terme, décrivant les artistes qui adoptent un ensemble de techniques (design de produit, marketing, développement de clientèle, planification financière) et de concepts (innovation, incubation, gestion des risques, viabilité, *storytelling*) associés à la pratique entrepreneuriale? Ou invoque-t-on une signification plus diffuse, relative à l’éthique: l’affirmation qu’il est du ressort de l’artiste de créer ses propres opportunités en situation d’adversité professionnelle – en cultivant par exemple en priorité les ressources et les qualités menant le plus efficacement au succès? Et puis, il y a l’essor du concept d’entrepreneuriat social². Aussi utiles que peuvent être ces distinctions, elles n’adressent jamais tout à fait ce qu’il y a de confus, turbulent et difficile dans l’expérience ordinaire de cette réalité pour celles et ceux qui habitent le milieu.

Les valeurs attachées à l’entrepreneuriat et à l’esprit d’entreprise varient entre les disciplines et les professions spécifiques. À notre table étaient présent.e.s des artistes œuvrant dans le champ du théâtre, du cinéma, des arts visuels, de l’illustration, de la danse, de la musique et de la performance. Nous avons aussi entendus des auteur.e.s, des chercheuses et chercheurs issus du monde académique, des administratrices et administrateurs d’institutions culturelles ainsi que des commissaires et des technicien.ne.s. En rédigeant ce texte, j’ai voulu éviter d’instrumentaliser ces différentes voix, j’ai cherché à ne pas transformer leurs paroles en preuves, défendant une position particulière. Plutôt, j’ai tenté d’écrire quelque chose répondant à ce qui s’est dit et ce qui ne s’est pas dit dans l’espoir d’ouvrir de nouvelles avenues de dialogue pour le futur, aussi sommaires soient-elles. Les réflexions que je propose restent partielles et partiales et reflètent mes intérêts, tendances et valeurs en tant qu’auteur.

ENTREPRENEUR.E OU ENTREPRENEUR.E INDÉPENDANT.E?

Pour celles et ceux qui désirent entrevoir l’artiste-entrepreneur.e dans son environnement naturel, ils n’ont qu’à consulter la description offerte par le Conseil jeunesse de Montréal (CJM) dans un document intitulé « J’entreprends ma ville ».

« *Tel que décrit dans l’article 6(2)b) de la 'Loi sur le statut de l’artiste', l’artiste-entrepreneur est une personne qui, pour générer son revenu, est un entrepreneur qui : 1. est un auteur d’œuvres artistiques, littéraires, dramatiques ou musicales au sens de la Loi sur le droit d’auteur, ou un réalisateur d’œuvres audiovisuelles; 2. représente, chante, récite, déclame, joue, dirige ou exécute de quelque manière que ce soit une œuvre littéraire, musicale ou dramatique ou un numéro de mime, de variétés, de cirque ou de marionnettes; et 3. participe à la création dans les domaines suivants : arts de la scène, musique, danse et variétés, cinéma, radio et télévision, enregistrements sonores, vidéo et doublage, réclame publicitaire, métiers d’art et arts visuels*³. »

Ce qu’il y a de frappant dans la définition du CJM de l’artiste-entrepreneur.e citée ci-dessus est qu’elle se base sur un langage légal accréditant la thèse que tout artiste professionnel est aussi par défaut un entrepreneur. La *Loi sur le statut de l’artiste* (1992)⁴ occupe une position privilégiée dans le milieu des arts; il s’agit d’un des rares instruments à la disposition des associations professionnelles afin de défendre les droits des artistes en tant que travailleuses et travailleurs et professionnel.le.s. Le problème est que la définition du CJM contient une altération mineure qui rend évidente une omission importante. Il s’agit du remplacement du terme légal d’« entrepreneur indépendant », apparaissant dans la loi de 1992 (traduit en anglais par « *independent contractor* »), pour le terme plus commun d’ « entrepreneur », un terme que le CJM définit dans le même document comme « un réalisateur de projets, et dans un sens plus strict, comme une personne capable de transformer un rêve, une idée, un problème ou une occasion en une entreprise⁵ ». Lectrices et lecteurs de cette citation pourraient ne pas être concient.e.s de ce glissement, qui équivaut à un remplacement de l’entrepreneur.e indépendant.e par l’artiste-entrepreneur.e.

D’après la *Loi sur le statut de l’artiste*, mais absent de sa citation par le CJM, le statut des artistes en tant qu’entrepreneur.e.s indépendant.e.s repose sur leur détermination légale en tant que professionnel.le.s. L’article 18b stipule qu’un artiste est reconnu comme professionnel du fait que (a) « ses prestations sont communiquées au public contre rémunération et qu’il a reçu d’autres artistes des témoignages de reconnaissance de son statut », (b) « qu’il est en voie de

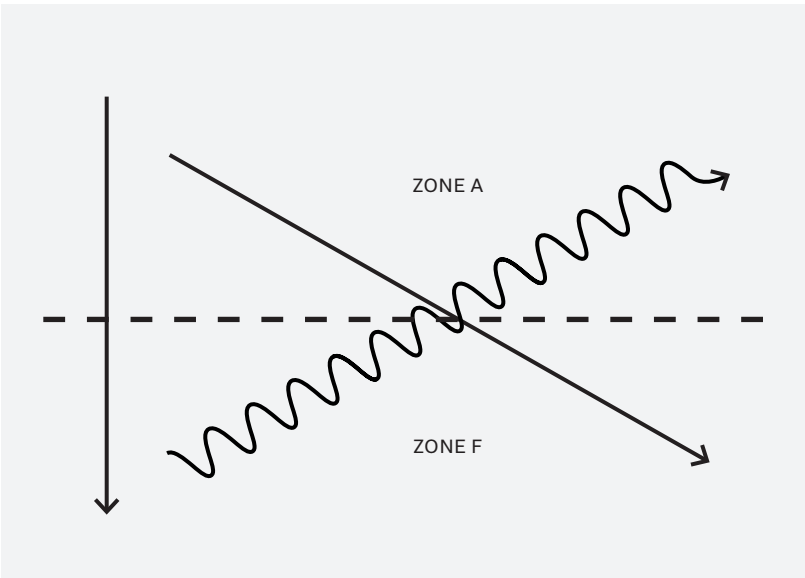


figure 5

devenir un artiste selon les usages du milieu » ou (c) « qu’il est membre d’une association d’artistes ». À partir de l’instant où le terme légal (entrepreneur.e indépendant.e) est remplacé par un terme jugé plus approprié et dans l’ère du temps, l’article 18b perd sa fonction et son sens, emportant avec lui, comme dans un sort d’oubli, les conditions gouvernant la détermination des artistes en tant que professionnel.le.s.

Après plus de trois décennies de politiques culturelles néolibérales au Québec – caractérisées par un focus sur la contribution économique des industries culturelles, la décentralisation des pouvoirs culturels, et l’adoption d’approches issues du secteur privé quant au financement – les individus et organisations se tournent de plus en plus vers un vocabulaire d’entreprise pour attirer les nécessaires opportunités de financement et l’attention des institutions. Malgré l’opacité de ce vocabulaire, ou peut-être à cause de celle-ci, les associations professionnelles, les groupes d’intérêts et les artistes eux et elles-mêmes déploient ces termes issus de l’entrepreneuriat de plus en plus fréquemment pensant les retourner à leur avantage. En résulte une atmosphère où le pouvoir semble s’agglomérer autour de quelque chose de vague, informe mais déjà actif de manière perceptible, déterminant les perspectives actuelles et futures des artistes au profit d’on ne sait quel convergence d’intérêts. L’entrepreneuriat possède une valeur, un prestige que l’artiste-en-tant-que-professionnel.le n’a pas. Ce que je veux suggérer est que son attractivité émane en partie de l’importance que notre culture et nos gouvernements donnent à l’emploi et l’employabilité.

LE GLISSEMENT ENTREPRENEURIAL

En tant qu’entrepreneur.e.s indépendant.e.s, les artistes sont non seulement responsables

des activités liées à leur pratique, telles que recherche, expérimentation ou production, mais aussi de l’obtention de leurs contrats, seul.e.s ou avec l’assistance d’intermédiaires tels qu’agent.e.s et gérant.e.s. Ce qui distingue cependant l’artiste de l’entrepreneur.e indépendant.e typique est la nature de ses contrats, qui peut inclure bourses gouvernementales, ventes, commissions, prix et récompenses, contrats de publication, droits de reproduction ou de présentation. Les revenus que génèrent ces sources diverses résultent de contrats entre les artistes et les parties impliquées dont l’application est sujette à arbitration en vertu des lois contractuelles.

Cependant, le manque persistant de ressources dans le milieu des arts (financement public déficient, marché sous-développé, coûts de gestion et d’administration grandissants) signifie que la plupart des artistes professionnel.le.s ne peuvent compter sur leur activité artistique comme source stable de revenus et dépendent d’autres emplois pour vivre. Ceux-ci incluent des positions à temps plein comme à temps partiel à l’intérieur ou en dehors de l’écosystème des arts, ainsi que des arrangements plus informels, intermittents, tels que des contrats ponctuels dont l’obtention et la réalisation est facilité par Internet et les technologies mobiles. Jonglant entre le travail créatif et d’autres activités, ils portent différents noms: *moonlighter*, travailleuse et travailleur au statut divers, temporaire ou autonome et, dans une minorité de cas, propriétaire d’entreprise indépendante⁸.

Dans le même temps, l’impératif d’exposer, de développer des opportunités pour présenter son travail, de réaliser des ventes, d’obtenir des ententes de publication ou de recevoir des bourses reste constant. La reconnaissance professionnelle des artistes, et donc leur capacité future à décrocher des

contrats et générer des revenus, en dépend. De plus beaucoup d’artistes, particulièrement les plus jeunes, subissent une pression sociale les encourageant à développer une identité professionnelle exceptionnelle, créative, intéressante⁷. Cette pression ininterrompue pousse celles et ceux naviguant déjà entre plusieurs emplois à dévouer une part significative de leur temps « libre » à leur pratique artistique. En résulte du surmenage, énormément de surmenage.

Ce qui entretient ce surmenage n’est pas une passion déchaînée ou un dévouement primordial à l’expression d’une créativité, comme dans le mythe de l’artiste affamé.e, mais plutôt un désir de gagner un revenu viable tout en poursuivant une activité artistique sérieuse. Les faibles revenus des artistes tendent à les rendre incapables de payer pour le filet de sécurité sociale qu’une ou qu’un employeur.e est légalement obligé.e de fournir à tout.e salarié.e (surtemps et vacances payées, assurance en cas de blessure, congé de maternité ou de paternité, etc.). La plupart des artistes peuvent à peine se permettre d’arrêter de travailler en cas de maladie ou pour s’occuper d’un enfant, et ne peuvent envisager une retraite payée autrement que par leurs propres économies.

Le travail autonome est souvent vanté pour la plus grande liberté qu’il offre, la flexibilité et l’autonomie qu’il permet, surtout en comparaison avec des environnements de travail plus rigides et hiérarchisés. D’un point de vue technique, il est vrai que les artistes professionnel.le.s sont « leurs propres patron.ne.s ». Mais dans un domaine où les ambitions sont grandes, la compétition importante, les ressources limitées et les régulations protégeant les conditions de travail presque inexistantes, ces qualités attribuées au statut de la travailleuse et du travailleur autonome peuvent facilement générer un

sentiment d’isolement, et transformer l’autonomie en exploitation de soi.

La pression de professionnalisation (aller à la bonne école, établir les bonnes connexions, exposer aux bons endroits, se représenter en ligne de la bonne façon), l’attente de revenus limités, l’insécurité face aux contrats futurs, une culture de surmenage, et un risque accru d’auto-exploitation – tout cela donc, avec la promesse d’une flexibilité et d’une autonomie plus grande, résume certaines des conditions orientant la vie des artistes au Québec.

Les associations professionnelles du domaine des arts existent en grande partie pour créer un front commun face à ces obstacles socio-économiques. Leur rôle dans l’écosystème artistique est ainsi inestimable. Les différentes actions de ces associations incluent le lobbying auprès des agences gouvernementales et des ministères, la publication d’études et de rapports, la création d’une offre d’ateliers de développement professionnel, et la facilitation de l’accès à de l’information légale et à tout savoir pertinent. De même, leurs sites web et leurs employé.e.s sont autant de ressources pour les artistes à la recherche d’opportunités, de conseils ou d’actualités pertinentes liées à leur champ d’activité.

Mais, comme les artistes qu’elles représentent, les associations sont sous pression. En 2015, les regroupements professionnels ont été frappés d’une réduction significative de leurs budgets d’opération, heurtant leur capacité à délivrer des services à leurs membres et à l’ensemble de la communauté artistique⁹. Alors que les associations tentent de faire plus avec moins, d’autres fournisseurs de services apparaissent, particulièrement dans le secteur du développement professionnel, offrant un flux continu de cours, ateliers, certifications et distinctions visant à aider les artistes à développer non pas leurs capacités artistiques ou techniques, mais leurs capacités de gestion. C’est là que la professionnalisation commence à se transformer en entrepreneuriat.

Des exemples récents de cette tendance incluent le programme « Jeune entrepreneur des arts » de la Fondation Michaëlle Jean offrant aux artistes issu.e.s de milieux défavorisés un fond *start-up* de 7 500 \$ sur deux ans et du support personnalisé pour les aider à définir leur plan d’affaires et leur stratégie marketing et gérer leur comptabilité. La série d’ateliers de Culture Montréal intitulée « Créer son modèle d’affaires : formations pour artistes et entrepreneurs culturels » incluant une session « Adapter les principes du *Lean Startup* à un projet entrepreneurial artistique »; et la « Formation Coaching d’affaires pour femmes artistes de toutes disciplines » du Centre d’entrepreneuriat féminin du Qué-

bec. Ces cours ressemblent aux formations qu’offriraient des associations professionnelles, à l’exception de deux différences notoires⁹. Premièrement, ils ne proposent pas ou très peu aux artistes de participer à l’élaboration du contenu, au choix des objectifs et à la sélection des instructrices et instructeurs. De plus, ces cours manient un vocabulaire de succès, d’ascension sociale, de mise en marché et de maximisation des ressources qui est absent du langage de développement des associations professionnelles. En résulte un affaiblissement des traditions artistiques d’autonomie et d’autodétermination.

Comme l’explique Angela McRobbie, l’emphase mis sur le succès individuel et le travail autonome ne laisse : *« aucun espace aux organisations syndicales, au collectif et à la solidarité, aux décisions communes, aux droits et aux acquis, à la démocratie au travail, aux congés parentaux et aux assurances-santé. [...] Même à l’ère de Facebook, s’organiser prend trop de temps et n’amène pas de nouveaux projets et contrats. Ainsi les activités de réseautage visent plutôt la respectabilité sociale et font sans fin leur autopromotion afin de bien garder toutes les opportunités ouvertes »*¹⁰.

L’influence grandissante de ce vocabulaire entrepreneurial semble peser sur le langage et les objectifs des regroupements professionnels. Le Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV) a commencé à décrire l’artiste comme « un créateur doublé d’un entrepreneur », offrant des cours tels que « Gérer et développer sa présence en ligne » et le programme flexible « Boîte à outils » qui promet d’aider les artistes « à vivre de leur art, étendre leur réseau professionnel, assurer leur visibilité et développer leur marché et leur public »¹¹. Cela vient s’ajouter à une plus large variété d’initiatives à l’extérieur du ou en partenariat avec Patrimoine Canada, lesquels ont déjà eu une influence significative sur l’offre et la nature des services disponibles aux artistes professionnel.le.s.

On peut citer en exemple les actions récentes du Ministère de l’Économie, de la Science et de l’Innovation, précédemment le Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations (MDEIE). Initié en 2007 et stoppé en 2013, le programme « Relève : Arts et Culture » du MDEIE offrait des bourses allant jusqu’à 100 000 \$ aux coopératives et organisations sans but lucratif avec l’objectif clair de contribuer à « l’amélioration des conditions d’exercice de nombreux artistes, en plus de favoriser un certain virage entrepreneurial »¹². On peut aussi mentionner le Forum jeunesse de l’île de Montréal (FJIM), qui a été un partenaire clé dans l’initiative du Conseil des arts de Montréal de soutenir les artistes émergents avec le programme « Outils pour la relève artistique » (ORAM), au sein

duquel l’objectif avoué d’insertion socioprofessionnelle des artistes est le plus souvent formulée en des termes explicitement issus du langage entrepreneurial¹³.

L'ESPRIT ENTREPRENEURIAL COMME FORMATION À L'EMPLOYABILITÉ

Malgré leurs différentes inflexions et l’utilisation de différents paradigmes managériaux, ces programmes semblent tous posséder un objectif commun : précisément, enseigner aux artistes comment être plus autonomes et autosuffisants par la mise en valeur et la transmission des valeurs entrepreneuriales. Il faut ici être prudent.e; le vocabulaire professionnel déjà existants peuvent rejoindre et parfois se superposer au vocabulaire entrepreneurial, mais les deux ne sont pas synonymes. Savoir écrire une demande de bourse ou apprendre à développer un site web personnel ne rend pas les artistes plus ou moins entrepreneuriaux¹⁴. C’est l’esprit dans lequel sont réalisées chacune des tâches qui importe. En d’autres mots, il s’agit de l’intention d’agir: la croyance ou l’attente que de poser tel geste, de réaliser telle chose, de suivre tel cours, emmèneront plus près l’artiste du but ultime qui serait de transformer son rêve, son idée, son problème ou son opportunité en une entreprise viable¹⁵.

Le positionnement de l’art comme moteur de développement économique au cours des dernières décennies lui a épargné une majeure partie des politiques d’austérité et a aidé à ouvrir de nouvelles avenues nécessaires quant au développement professionnel des artistes¹⁶. Mais comme le montre les exemples précédents, une part significative de ce financement a été rendue disponible à la condition d’une adhésion à un récit d’employabilité. Pour les historien.ne.s, cette tendance rappelle le rôle joué par le Ministère de la main d’œuvre et de l’immigration après la mise en place en 1971 du Programme d’Initiatives Locales, visant à « réduire le chômage par des projets de création d’emplois au sein des organisations à but non-lucratif » et qui servit à financer le travail de nombreux centres d’artistes autogérés au Canada, familiarisant les artistes avec les protocoles bureaucratiques tout en augmentant leur dépendance au financement étatique¹⁷.

Les bénéfices d’une vision désormais orientée vers l’employabilité est claire d’un point de vue néolibéral: un bassin plus grand d’artistes-entrepreneur.e.s signifie un nombre plus grand d’individus passionnés et débrouillards prêt à se battre becs et ongles afin de créer leurs propres opportunités, favorisant un environnement dérégulé fait d’innovations économiques, de croissance ainsi que de demandes réduites auprès des gouvernements et des attentes moindres quant aux aides non-entrepreneuriales. Un

tel climat est voué à affaiblir toujours plus la culture d’entraide ainsi que l’ampleur de la mobilisation politique qui existent depuis longtemps dans le milieu des arts.

En accord avec cette logique d’employa-bilité, si les artistes sont aujourd’hui en diffi-culté, c’est parce qu’elles et ils n'utiliseraient pas, à leur plein potentiel, leurs capacités entrepreneuriales. En l’absence de finance-ment public suffisant et face à des avenues limitées pour la vente et la présentation de leurs œuvres, l’entrepreneuriat fait compren-dre aux artistes ayant des ambitions profes-sionnelles qu’il ne tient qu’à elles et eux de modeler le marché auquel elles et ils sont as-sujettis. C’est une suggestion que McRobbie nomme la *nouvelle éthique de travail*, une stratégie de gouvernance qui « nécessite que les gens deviennent plus entreprenants, peu importe leur parcours académique, leurs ta-lents ou leur expertise. Il ne s’agit pas de créer de l’emploi en alourdissant encore le secteur public déjà à bout de souffle, mais plutôt de faire en sorte que les gens souhai-tent développer eux-mêmes leur capacité à créer leur propre emploi, voire même à en créer pour d’autres¹⁸».

Les artistes-entrepreneur.e.s sont ain-si incité.e.s à voir leur manque d’accès aux ressources non pas comme quelque chose qui devrait être questionné puis combattu, mais plutôt comme quelque chose duquel ils peuvent et doivent profiter (avec les tal-ents adéquats et les aides appropriées) en réinventant les normes et valeurs d’un système artistique qui ne sert pas les be-soins des artistes ni ceux du bien commun. La tendance entrepreneuriale peut donc également être comprise comme une réponse aux échecs des schémas actuels de professionnalisation.

Ce portrait suffit pour nous mettre en gar-de. Aussi imparfaites que puissent être les conditions de travail d’un.e artiste, le statut de travailleuse et travailleur autonome et ses corrélats offrent tout de même une base pour la protection des droits des artistes en tant que travailleuses et travailleurs. C’est sur cette base que les associations professionnelles ont par exemple défendu une plus forte stan-dardisation des honoraires liés aux activités artistiques, la mise en place de certaines ex-emption d’impôts et de systèmes de cotisa-tion de retraite ainsi que des formes plus justes d’échanges commerciaux adaptés aux artistes. À l’inverse, le statut d’artiste-entrepreneur.e ne possède pas de telle garantie protectrice. En fait, il tend même à désolidariser les indi-vidus en ne laissant « que peu ou pas de place pour la loyauté, l’association [ou] la syndicali-sation, [...] pas de temps pour tout ce qui n’est pas résilience, travail sur soi et motivation¹⁹».

Dans le milieu des arts, la désignation d’« artiste-entrepreneur.e » a un pouvoir lé-

gal limité, mais une influence rhétorique importante. Ce que doivent comprendre les artistes c’est qu’être une travailleuse et un travailleur autonome, ou plus précisément un contracteur.e indépendant.e, n’est pas la même chose qu’être un entrepreneur; ainsi –contrairement à la croyance populaire– toutes et tous les artistes ne sont pas par défaut des entrepreneur.e.s. Ce n’est que dans des cas exceptionnels que les artistes opèrent réellement, d’un point de vue légal et contractuel, en tant qu’entrepreneur.e: par exemple, en tant qu’individus possédant une entreprise d’un ou plusieurs employé.e.s. Ce peut être le cas pour certain.e.s artistes travaillant notamment dans les médias numériques, le cinéma, la danse ou le théâtre. Mais la majorité des artistes travaillant seul.e.s et se faisant employer par d’autres trouveront que cette étroite définition d’« en-trepreneur.e » ne s’applique presque jamais à leur situation. Le rapport « Waging Culture: A Report on the Socio-Economic Status of Ca-nadian Visual Artists » réalisé en 2007 con-cluait que l’artiste canadien.ne type perdait annuellement 556\$ avec sa pratique d’atelier bien qu’elle et il y dédie en moyenne plus de 50% de son temps²⁰. Tout ce que fait l’esprit d’entreprise c’est rappeler aux artistes que « travailler dur, prendre des risques, affronter les défis féroces d’un marché saturé et com-pétitif » fait partie intégrante de l’aventure entrepreneuriale – ils se sont simplement re-trouvés.e.s du côté des perdant.e.s²¹.

Il est important de rappeler que l’échec est une constante plus grande que le succès dans l’activité entreprennariale. Malgré tout, des individus, des groupes et organisations à l’intérieur et en dehors du monde de l’art continuent de s’appuyer sur le langage en-trepreneurial incluant ses connotations de créativité, d’innovation, de résilience et de réaction au marché. Cette transformation du travail autonome en entrepreneuriat dans le domaine du développement professionnel est une tendance inquiétante mettant une pres-sion excessive sur les artistes afin qu’elles et ils alignent leur potentiel quant à une situa-tion exigeant d’eux qu’elles et ils « se mettent à jour sans relâche et améliorent leur savoir et leur capacité », dans l’espoir de satisfaire le Grand Patron, figure composite faite de l’en-semble des sources potentielles de revenus²².

La transition de la professionnalisation vers l’entrepreneuriat et l’entrepreneurial-isme devrait être une source de préoccupa-tion des artistes pour une autre raison. Cette transition, en plus de placer les artistes dans une situation où encore plus de capacités d’autogestion sont requises de leur part, écarte l’attention de ce qui compte vraiment: à savoir les conditions socio-économiques difficiles liées au statut d’artiste. Au lieu d’adopter le discours managérial et l’éthique

de l’artiste-entrepreneur.e, il nous faudrait souligner que les maigres revenus issus des pratiques artistiques ne viennent pas d’un manque d’ambition ou de savoir-faire, mais plutôt d’une culture qui a du mal à défen-dre la valeur de tout travail dépassant les paramètres de la rationalisation capitaliste. Je me préoccupe ici du travail artistique pro-fessionnel, mais bien sûr la même chose peut être dite au sujet du travail en éducation, en santé et ainsi que du travail social au sein de l’économie actuelle.

Dans ses moments les plus héroïques, l’ar-tiste-entrepreneur.e apparaît comme étant plein de promesses et capable de surmonter tous les obstacles présentés par le travail autonome. Les artistes-entrepreneur.e.s ont de multiples talents, sont passionné.e.s, créatives et créatifs²³. Ils sont capables d’ex-ploiter Internet pour promouvoir, vendre, et acheminer leur travail directement à l’utilisa-trice et utilisateur, contournant efficacement les barrières traditionnelles²⁴. Elles et ils sont au diapason des fluctuations du financement et des marchés, et n’ont pas peur d’exploiter de nouvelles sources de revenus.

Mais est-ce que les ressources et oppor-tunités qui aident les artistes à développer ces capacités rendent certaines et certains artistes plus vulnérables que d’autres? Ces idéaux sont-ils désirables, atteignables et durables pour tous? À quel prix? À la condi-tion de quel ajustement de perspective, d’ex-périence, de qualité de vie? Si la raison d’être économique de l’entrepreneuriat est de nour-rir la quête de nouvelles sources de valeur du capitalisme, alors l’ajustement des oppor-tunités entrepreneuriales à l’attention des plus désavantagé.e.s (incluant celles et ceux qui ont été structurellement exclus.e.s des pro-cessus de professionnalisation artistique) peut être compris comme une forme sys-témique de prospection de ressources, où les énergies productrices des plus marginalisés sont parmi les premières à être exploitées pour leur potentiel de créatif.

Cela ne signifie pas que les artistes devraient être empêché.e.s ou honteuses et honteux de poursuivre le modèle entre-preneurial. Cela veut dire cependant que le milieu a la responsabilité de fournir à tout le monde le temps, l’espace et les ressources (incluant les opportunités de développe-ment professionnel) qui leur permettront de prendre des décisions libres et éclairées. Les célébrant.e.s de l’entreprenariat n’in-vestiront pas dans des processus lents et désordonnés en raison de principes d’équité, de communauté ou d’auto-détermination sauf si leurs retombées peuvent être alignées avec la dérégulation du marché du travail, imaginée par le néolibéralisme.

La hausse de l’initiative entrepreneuriale dans le milieu des arts promet de rendre les

artistes non pas moins, mais plus vulnérables aux vicissitudes du marché. Cette approche encourage les artistes à se désinvestir du paradigme actuel de gouvernance – où les organisations professionnelles continuent malgré tout de défendre des conditions de travail saines et équitables – tout en offrant aux artistes de moindres garanties de protec-tion en cas « d’échec du marché ». Tant que nous ne connaissons pas son impact réel sur la vie des artistes, l’intégration de l’entrepre-neurialisme à l’ADN institutionnel par le biais des opportunités de développement profes-sionnel, menace de limiter l’étendue de ce qui est imaginable pour le futur. Si les artistes souhaitent améliorer leurs conditions so-cio-économiques, l’entrepreneuriat peut être une partie de la solution, mais il ne s’agit cer-tainement pas là de la plus saine ou de la plus souhaitable des avancées collectives.

Pablo Rodriguez Chercheur et coordonnateur
Traduction Alexandre Piral

- De toute évidence, l’idée de professionnalisation qui s’est immiscée dans la scène artistique québécoise et canadienne ces dernières années est très débattue. Mon objectif ici n’est pas de vanter les mérites d’une catégorie qui sert, d’après Andrew Bernardini, a « assigner l’im-portance et la valeur en se basant seulement sur des critères commerciaux ou sur la validation des institutions » (i.e. l’université, la structure de financement, la loi, le marché). Andrew Berardini, « How to Be an Unprofessional Artist », *Momus*, 23 mars 2016, <http://momus.ca/how-to-be-an-unprofessional-artist/>. Mon objectif est plutôt de montrer qu’il est possible de suivre et évaluer certaines façons dont la professionnalisation est transformée par le vocabu-laire et les valeurs liées à l’entrepreneuriat.
- Guy Bellavance, « Innovations Entrepreneuriales et Pratiques émergentes dans le domaine des arts », INRS, mai 2014. Fredrik O. Andersson, « Social Entrepreneurship as Fetish », *Nonprofit Quarterly*, 11 avril 2012, <http://nonprofitquarterly.org/2012/04/11/social-entrepreneur-ship-as-fetish-2/>.
- Conseil jeunesse de Montréal, « J’entreprends ma ville » (Montréal: Ville de Montréal-Conseil jeunesse de Montréal, avril 2015), 13, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/CONS_JEUNESSE_FR/MEDIA/DOCUMENTS/J%92ENTREPRENDS_MA_VILLE_AVIS_CJM_ENTREPRE-NEURIAT_JEUNESSE.PDF.
- Canada, *Loi sur le statut d’artiste*, 1992, <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/S-19.6/>. Dans la loi canadienne, le terme « entrepreneur indépendant » se réfère à « une personne embauchée par une autre personne non pas en tant qu’employé mais plutôt en vertu d’un contrat pour un service où la partie qui embauche ne supervise et ne contrôle pas le travail dans le détail et où la partie embauché reste employé à son compte ». « Independent Contractor », Duhaime’s Legal Dictionary, pas daté, <http://www.duhaime.org/LegalDictionary/I/IndependentContractor.aspx>.
- Conseil de jeunesse de Montréal, « J’entreprends ma ville », 12.
- François Normandin, « Le travail autonome gagne en force », *Revue Gestion HEC Montréal*, 10 novembre 2015, <http://www.revuegestion.ca/entreprendre/le-travail-autonome-gagne-en-force/>.
- Angela McRobbie, « Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise », *Variant* 41 (Printemps 2011), 32.
- Danièle Simpson, « Le Milieu Culturel N’en Finit plus de Faire Des “efforts” », *Le Devoir*, 25 juin 2015, <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/443751/compressions-de-2-5-millions-a-la-calq-le-milieu-culturel-n-en-finit-plus-de-faire-des-efforts>.
- Des exemples de cours de formation continue offerts par des associations professionnelles : « Développer son créneau de diffusion » et « Rédiger une demande de bourse », offert par le Re-groupement québécois de la danse, « Le concepteur et la gestion: La fiscalité » de l’Association des professionnels des arts de la scène du Québec, « L’art de faire une demande de bourse », de l’Association québécoise des auteurs dramatiques, et « Comment créer et gérer son microsite de façon efficace » offert par l’Union des écrivaines et des écrivains québécois.
- Angela McRobbie, « Re-Thinking Creative Economy as Radical Social Enterprise », 32.
- Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, « Formation continue », 2016. <http://www.raav.org/developpement-professionnel/formation-continue>
- Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations, « 3 M\$ Pour l’entrepreneurship chez les artistes et les créateurs de la relève », 12 novembre 2007, http://www.mdeie.gouv.qc.ca/objectifs/informer/politiques-strategies-plans-daction/page/strategies-10450/?tx_ig-affichagepages_pi1%5Bmode%5D=single&cHash=02552ad8db4ec6359f16088fcb8d8d4;
- Ministère de l’Économie, de l’Innovation et des Exportations, « Guide de Mesures - Foncezi! Tout Le Québec Vous Admire - Stratégie Québécoise de L’etnrepreneuriat » (Québec, 2011), http://www.mdeie.gouv.qc.ca/objectifs/informer/politiques-strategies-plans-daction/page/strategies-10450/?tx_ig-affichagepages_pi1%5Bmode%5D=single&cHash=02552ad8db4ec6359f16088fcb8d8d4.

- En 2010, le CAM, le FJIM, Service Canada, la CRÉ, et la Ville de Montréal avaient investi 1,86 million de dollars dans cette initiative. ORAM, « Bilan 2005-2010 : Outiller La Relève Artistique Montréalaise » (Montréal, Québec : Conseil des arts de Montréal, 2010).
- Conseil jeunesse de Montréal, « J’entreprends ma ville ». La notion d’orientation à laquelle je fais appel est développée par Sara Ahmed dans « Orientations: Toward a Queer Phenomenolo-gy », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, no. 4 (2006) : 543–74.
- Monica Gattinger et Diane St Pierre, « The “Neoliberal Turn” in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario: The Emergence of “Quasi-Neoliberal” Approaches », *Canadian Journal of Communication* 35, no. 2 (29 juin 2010), <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2185>.
- Vincent Bonin, « Commentaire du commissaire », Ways of Thinking: Documentary Protocols II, Galerie Leonard et Bina Ellen, <http://ellengallery.concordia.ca/?piste-de-reflexion=proto-coles-documentaires-ii&lang=en>. Voir aussi Vincent Bonin, « Documentary Protocols (1967-1975) », dans Documentary Protocols (1967-1975)/Protocoles Documentaires, ed. Vincent Bonin (Montréal: Galerie Leonard et Bina Ellen, 2010): 17–59.
- Angela McRobbie, « From Holloway to Hollywood : Happiness at Work in the New Cultural Economy? », in *Cultural Economy : Cultural Analysis and Commercial Life* (London: SAGE Publica-tions Ltd, 2002), 100.
- Ibid., 107.
- Statistique Canada traite l’entrepreneur comme un type de travailleur autonome : « Le travail autonome est une forme légale ou contractuelle – spécifiquement, quelqu’un qui travail pour soi-même. L’entrepreneuriat implique généralement l’innovation et la création et le dével-oppement de nouvelles entreprises – généralement avec un plan de croissance du projet. De ce point de vue, la création d’un petit commerce [mom-and-pop business] ne serait pas considérée comme de l’entreprenariat. La majorité des travailleurs autonomes n’ont pas l’intention d’in-nover ni de faire grandir leur entreprise [...]. Ainsi, tous les travailleurs autonomes ne sont pas des “entrepreneurs”. » Statistique Canada, « Data and definitions : Definition of self-employ-ment », 2015, <http://www.statcan.gc.ca/pub/21-006-x/2012001/data-eng.htm>.
- Citoyenneté et Immigration Canada définit l’entrepreneur comme celui qui « contrôle au moins un tiers de l’équité et gère de manière active une entreprise canadienne enregistrée pour au moins une année après l’obtention du statut de résident permanent ». Gouvernement du Canada, « Meet the conditions – Entrepreneur », 2015, <http://www.cic.gc.ca/english/immigrate/business/entrepreneurs/arriving-conditions.asp>.
- Michael Maranda, « Waging Culture : A Report on the Socio-Economic Status of Canadian Visual Artists », The Art Gallery of York University, 2009, http://theagyuissouththere.org/waging-culture/images/AGYU_WagingCulture.pdf.
- Imre Szeman, « Entrepreneurship as the New Common Sense », *The South Atlantic Quarterly* 114, no. 3 (juillet 2015), 471.
- Karin Berglund, « Fighting against All Odds : Entrepreneurship Education as Employability Training », *Ephemera : Theory & Politics of Organization* 13, no. 4 (2013) : 723.
- Cheryl Conner, « Can Artists Be Entrepreneurs? Absolutely », *Forbes*, 25 avril 2015, <http://www.forbes.com/sites/cherylsnappconner/2015/04/25/can-artists-be-entrepreneurs-absolu-tely/>.
- William Deresiewicz, « The Death of the Artist—and the Birth of the Creative Entrepreneur », *The Atlantic*, février 2015, <http://www.theatlantic.com/magazine/ar-chive/2015/01/the-death-of-the-artist-and-the-birth-of-the-creative-entrepreneur/383497/>.

Un appel à la conversion : de l'artiste

« Pour un entrepreneur, le temps de vendre un produit est révolu. Aujourd’hui, le client ne veut plus simplement acheter un produit, il achète une émotion. Qui de meilleur qu’un entrepreneur pour bâtir une entreprise? Qui de meilleur qu’un artiste pour nous faire vivre des émotions? Mélangeons les deux et nous avons un entrepreneur prêt à conquérir le monde’! »

La mise en valeur dicte le futur à l’échelle du monde, sans que le capitalisme, dans son accélération caractéristique, n’ait la moindre idée de là où il va. Il veille, se répend et perfectionne ses prises et ses captures, inlassablement. Alors qu’au Québec, l’austérité et la destruction programmée des politiques sociales-démocrates sont activement niées par nos dirigeantes et dirigeants, partout domine l’idée que ce qu’il faut désormais c’est s’adapter : trouver la meilleure place possible et s’y ranger. Pour certains, la réalité économique s’assimile à un *game space* réglé et commensurable où l’individu éperduement en quête d’accomplissement doit faire preuve du seul type de courage qui est attendu de lui en ce temps, sous la forme d’*esprit d’entreprise*². Pour d’autres, « l’économie » n’est rien de plus qu’une politique qui s’ingénie à appauvrir la vie individuelle et collective. Dans la prolifération des postures et des pratiques émerge un discours qui désigne « les arts et la culture » comme la nouvelle poule aux œufs d’or. Malgré l’hésitation, le mariage affaires et culture s’impose comme l’incontournable catalyseur d’une « synergetique » de la relance³.

« Artiste et entrepreneur, deux casquettes incompatibles? Détrompez-vous! Plusieurs personnalités artistiques viendront témoigner et vous faire part de leur expérience en tant qu’artiste-entrepreneur, une nouvelle forme d’activité en pleine croissance⁴. »

À l’instar des économies libérales « de partage » à la Uber, qui atomisent les conditions de travail en laissant miroiter davantage de liberté et de prospérité sur le plan individuel, la figure de l’artiste-entrepreneur.e, autonome et flexible, s’aligne sur des politiques essentiellement néolibérales. La caractérisation fine que fait Pablo Rodriguez de la figure de l’artiste-entrepreneur.e n’a rien de rassurant. Les promesses de succès et de prospérité qu’elle induit dans l’imaginaire collectif (notamment autour de la notion de compétence et par le biais de la formation) sur fond de quête d’excellence l’est encore moins⁵. Déjà au fil des conversations de la Journée sans culture, il a été souligné combien les approches, attentes et critères mis de l’avant dans les nouveaux programmes de soutien aux artistes appauvrissent certaines des façons de faire ou d’expérimenter dans le champ culturel et au-delà – quand ils ne font pas directement violence aux pratiques les plus vulnérables aux arguments économiques. Selon les politiques actuelles basées sur l’autonomie et le succès de l’individu pourvoyeur de service, l’innovation est un impératif. Elle invite à tourner la page sur des savoirs collectifs, des approches et autres politiques patiemment composées depuis quarante ans. Au nom de l’innovation, des pratiques de transmission, de soin, de création, de gestion, etc. qui n’arrivent plus à cadrer avec les nouvelles orientations des politiques se trouvent dévalorisées voire menacées de disparaître.

Quelqu’un a dit : Il faut affirmer que le capitalisme travaille en permanence à réduire l’intelligence de ses agents, à la remplacer par des automatismes qui sont le fruit de fabrications patientes et précautionneuses, car il s’agit toujours de capturer sans trop alerter.

Pour celles et ceux d’entre nous qui vivons déjà « *lean*⁶ » et qui, passé.e.s maîtres dans l’art ancien de l’économie comme « gestion de la maison », s’accommodent des contraintes de la précarité ou de la pauvreté, rien n’indique que l’entrepreneariat culturel, ou même social, présente une voie riche, inclusive et garante de mieux-être individuel et collectif. Plusieurs parmi nous se méfient de la banalisation des manières entrepreneuriales parce que l’intégration de ses automatismes risque, à terme, de substituer à une conception pluraliste et joyeusement sauvage de l’écologie culturelle un milieu parfaitement professionnalisé; un milieu où les agents se gouvernent eux-mêmes – et leur création – en fonction des attentes de la demande, des retours sur investissement et donc des moyens et des désirs d’un marché devenu l’unique fond de réalité à partir duquel une pratique, artistique ou autre, serait désormais possible.

« Comme c’est le cas pour tous les domaines, les tendances entrepreneuriales évoluent rapidement. Plus que jamais, les entrepreneurs artistes sont à l’avant-scène. À quoi beau [sic] savoir compter si on ne sait pas rêver? À quoi beau [sic] avoir un esprit créatif si on ne sait pas faire vivre ses idées⁶? »

Avec l’artiste-entrepreneur.e envisagé.e comme le semis d’une nouvelle poussée de croissance néolibérale, l’idée que les arts travaillent aussi et surtout à déborder le divertissement et la valorisation économique semble évacuée des conversations. L’organisation d’un rapprochement art-affaires inspire-t-elle une authentique « synergie » – par une association volontaire bénéficiant à tous –, ou n’est-elle que le secours viatique de dernière instance au profit d’un milieu des affaires en mal d’imagination? À elle seule, l’offre de formations, de stages, d’ateliers et de conférences visant à impulser de profonds changements au confluent des réseaux d’affaires et du champ de l’art est révélatrice du désir d’instaurer un changement de paradigme dans la manière dont s’articulent nos pratiques respectives⁷. Avec la refonte des politiques culturelles bien en vue, la multiplication des invitations faites au milieu culturel à joindre les rangs d’une industrie culturelle rayonnante, docile, performante et optimisée pour la relance s’apparente ni plus ni moins un appel à la conversion de soi en meilleur sujet de l’économie.

« En nous employant consciencieusement à respecter les critères touchant au nombre de spectateurs et à l’entrepreneuriat, nous avons perdu de vue les valeurs fondamentales de l’art. Une fois évanouie l’autonomie sociale de l’art – à force de le qualifier sans cesse d’“hermétique” et de “déconnecté” –, les politiciens n’auront plus à craindre que les futures mesures d’austérité ne soient contestées. [...] Nos contestations ne serviront pas à grand-chose, car il ne restera plus rien à protéger⁹. »

PAR FRANÇOIS LEMIEUX

C’est en jeteur de sonde attentif au danger d’un écueil que je propose ces quelques remarques partielles et partiales sur la question de l’artiste-entrepreneur.e. Ces remarques s’inscrivent dans la suite des discussions de la table *L’artiste-entrepreneur : le seul horizon qu’il nous reste?*, que j’ai eu le plaisir d’animer avec Pablo Rodriguez.

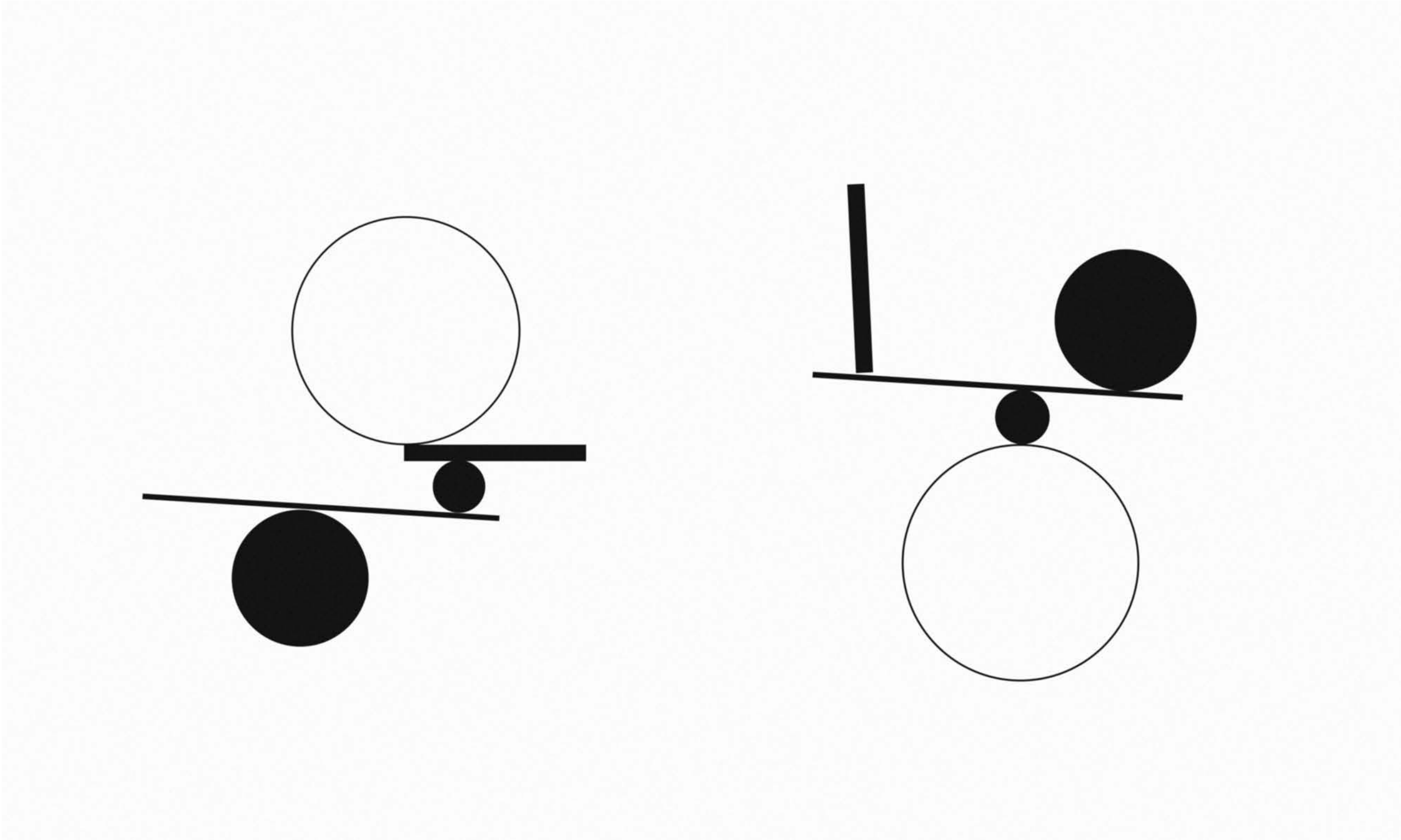


figure 9

Outre la promesse de croissance et de prospérité, quels *a priori* motivent le maillage hardi entre arts et affaires? Au service de qui et de quoi nous presse-t-on de porter deux casquettes? Ces invitations à envisager nos pratiques sous cette rubrique peuvent sembler em-preintes de bienveillance, mais s'agit-il, à terme, de pourvoir une base comparative pour l'évaluation des pratiques au-delà des jurys de pairs? Si oui, selon quels critères et à quelles fins? S'agit-il de départager entre ce qui est rentable ou non, entre une dépense et un investissement, entre le succès et l'insuccès? Ou s'agit-il de définir les paramètres d'une possible rencontre entre l'artiste et l'investisseur désireux d'enrober son offre d'une plus-value culturelle? Comment seront négociées ces collaborations et sur la base de quels critères, de quels objectifs de *mise-en-valeur* et au service de qui, de quoi?

«Monter mon offre pour les gens d'affaires: La clef du succès réside dans la compréhension des besoins des gens d'affaires et de leurs entreprises. Identifiez, parmi vos activités, celles qui pourraient soutenir les gens d'affaires dans: leurs liens avec leurs clients ; leur réseautage d'affaires ; leurs activités habituelles (party des Fêtes, journées de « team building », etc.) ; les activités offertes à leurs employés. Suggérez-leur d'em-mener leurs clients à votre pièce de théâtre, concert, ou autre activité artistique. Et même, pour un coût légèrement plus élevé, pourquoi ne pas leur pro-poser une rencontre avec les artistes, en privé, après la représentation?»

Difficile de trouver des réponses concluantes à ces questions, mais avec leur insistance, les promoteurs de la relance risquent de tuer dans l'œuf la poule aux œufs d'or. Veut-on d'un monde d'inspi-ration néodarwinien, où les plus faibles sont abandonné.e.s et soumis.e.s à l'indifférence, voire au mépris des vainqueur.e.s? Veut-on simplement divertir ce monde malade ou le rendre plus riche en contradictions, plus sensible et, de ce fait, plus intéressant?

Quelqu'un a dit : Je suis épuisée. J'aimerais pou-voir ralentir, hésiter et témoigner dans mes œuvres de ces méditations. [...] Mais ralentir, c'est tabou : les malades ralentissent... ils n'ont plus le choix.

Plusieurs sont accablé.e.s par le fait d'avoir à renoncer au versant expérimental et indiscipliné des pratiques de création, celui-là même qui fait penser et qui met à l'aventure. Se mettre en quête de modes d'existence plus attachés à l'exploration, se dédier à la recherche de nouvelles façons de nous lier par-devers les arts, cher-cher de nouveaux modes de transmission de nos savoirs et de nos gestes n'ont pas la cote auprès de personnes à la recherche d'oppor-tunités d'affaires et autres mécènes. Comment alors parer cette as-signation intéressée et éviter le destin apparemment incontournable que d'autres souhaitent voir s'imposer? Comment subvertir les mots d'ordre et désamorcer leur prise sur nos vies et sur nos mondes?

Quelqu'un a dit: Je ne suis pas inquiète qu'un art et des artistes survivront à un resserrement utilitariste des politiques culturelles : je suis inquiète de ceux qui ne survivront pas pour de mauvaises raisons.

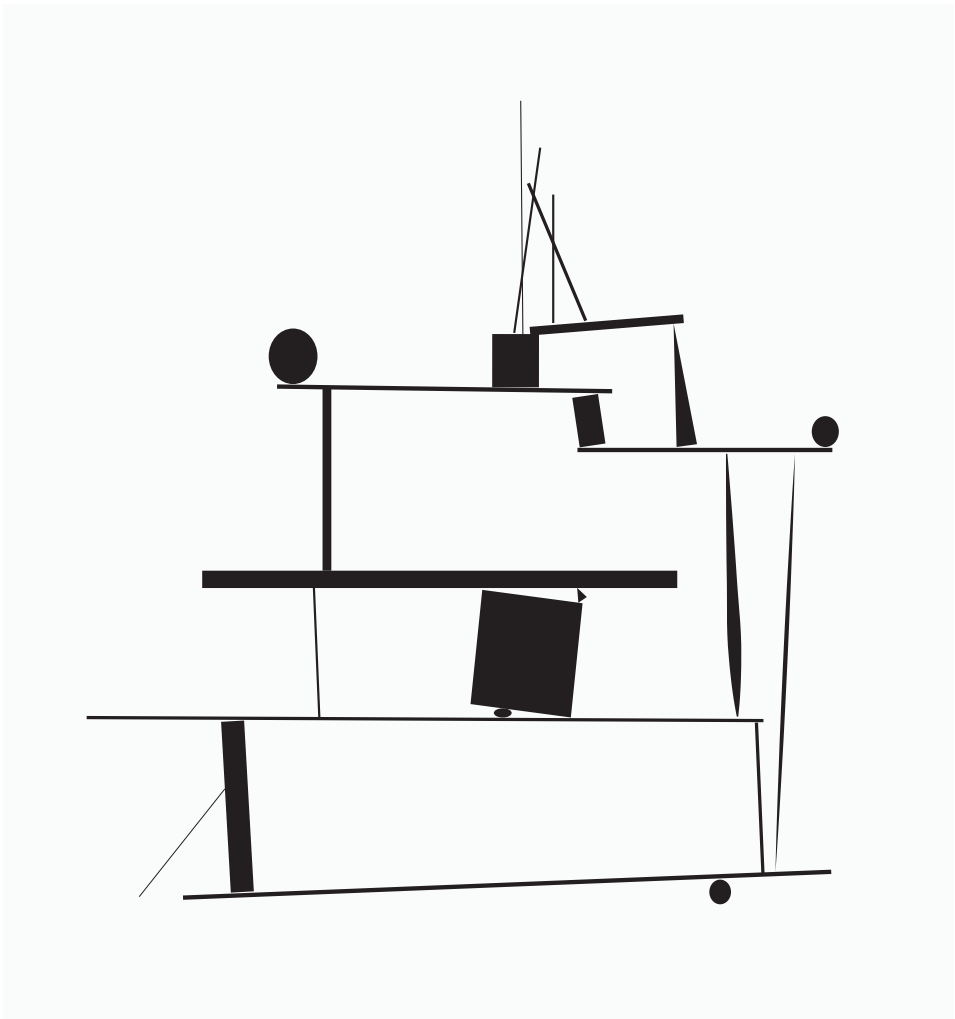


figure 10b

Quelqu'un a dit: Il faut apprendre à se méfier de la mobilisation – un terme militaire – qui désigne justement le contraire de l'apprentissage, car les armées mobilisées ont pour premier impératif de ne se laisser ralentir par rien. [...] Il s'agit tout aussi bien de faire taire ceux qui doutent, ceux qui posent des questions, ceux qui objectent ou discutent les mots d'ordre – des traîtres en puissance puisqu'ils risquent de « démobiliser » ceux qui les écoutent.

Il existe des mots qui orientent la pensée et la perception, des idées clés qui en sont comme les méridiens ou les nervures. Insistante, l'idée d'un commun pluraliste et basé sur le soin semble avoir orienté les divers foyers de conversation lors de la Journée sans culture. Elle semble constituer une voie de passage sous le seuil des représentations professionnelles ou autres; une façon de parer les effets pervers que les modèles art-affaires introduisent dans le langage et les gestes de l'écologie culturelle et sociale. Peut-être arriverons-nous à subvertir ces mots d'ordre? À détourner les valeurs qui les font percoler jusque dans nos vies? À penser les liens multiples qui se font et se défont entre nous comme autant « d'entre-prises » et de déprises – des liens labiles, enchevêtrés, magiques, à la fois exclusifs et inclusifs, qui œuvrent à défaire la vie parfaitement professionnalisée que d'autres veulent pour nous? Nos discussions comptent dans cet effort nécessairement collectif de rééquilibrage des forces. Sur le mode de la joie, avec puissance, il faut s'allier celles et ceux qui cherchent également à sauver de la

politique économique les gestes et les pratiques de leurs propres milieux – en art, en éducation, en santé, dans les CPE, dans les milieux communautaires. Cela a été dit. Et s'il le faut, ruser davantage.

Prenons le parti de l'amitié, celui de l'art de parer les captures indé-sirables de nos imaginaires, prenons le parti des aventures obscures et inassimilables en ne sous-estimant pas l'étude, la magie qui resserre nos liens et l'effet des gestes portés à plusieurs – au delà de nos divergences. À nous de décider ce par quoi nous faire posséder.

François Lemieux Artiste en arts visuels

1. Nicolas Duvernois, « L'entrepreneur cet artiste », *Les Affaires*, blogues, 22 juin 2016. <http://www.lesaffaires.com/blogues/nicolas-duvernois/l-entrepreneur-cet-artiste/588377>.
2. Bernard Aspe, « Les mots et les actes » (Caen : Nous, 2010).
3. Alain Aubut, « Affaires et culture, une synergie gagnante », *Le Soleil*, 21 décembre 2015. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/points-de-vue/201512/21/01-4933538-affaires-et-culture-une-synergie-gagnante.php>.
4. Festival Chromatic, « L'artiste-entrepreneur, une nouvelle ère », 2016. <http://chromatic.ca/fr/festival/montreal/events/lartiste-entrepreneur-une-nouvelle-ere/>.
5. Compétence culture, « Le modèle de compétence culture », http://www.cqrhc.com/_perfectionnement/le-modele-de-competence-culture.
6. L'expression « *lean startup* » renvoie à une activité économique et au lancement de produit. Elle tend à réduire les cycles de développement de produits et mesurer régulièrement les progrès réalisés dans la mise en marché de sorte à obtenir des retours de la part des utilisateurs. Dans cette optique orientée client, les entreprises, en particulier les jeunes entreprises, cherchent à concevoir des produits et des services qui satisfont au mieux la demande de leurs consommateurs, avec un investissement initial minimal. Dans *The Lean Startup : How Today's Entrepreneurs Use Continuous Innovation to Create Radically Successful Businesses*, David Ries indique combien ce concept, par extension, peut aujourd'hui s'appliquer à tout individu,

équipe ou entreprise qui introduit sur le marché un nouveau produit. Voir également : David Santelli et Culture Montréal, « Adapter les principes du Lean Startup à un projet entrepreneurial artistique », décembre 2015, <http://culturemontreal.ca/2015/12/creer-son-modele-daffaires-formations-pour-artistes-et-entrepreneurs-culturel/#formation4> ; et DJ Pangburn, « A Silicon Valley-Like Startup Accelerator, But For Artists », dans *Motherboard*, 26 août 2016. <http://motherboard.vice.com/read/lean-artist-accelerator-jeremy-bailey-fnmajb>.
7. Duvernois, « L'entrepreneur cet artiste ».
8. Isabelle Stengers, « Pour en finir avec la tolérance », in *Cosmopolitique II* (Bruxelles : La Découverte, 2003). J'entends « pratiques » au sens large et inclusif d'une « écologie guerrière des pratiques » telle que la présente Isabelle Stengers dans sa Proposition Cosmopolitique.
9. Irene de Craen, « More Populist Than Ever », in *Platform BK*, 4 novembre 2013. <http://www.platformbk.nl/2013/11/more-populist-than-ever/?lang=en>. Entre 2011 et 2016, aux Pays-Bas, les gouvernements nationaux, régionaux et municipaux ont amputé le budget de la culture du tiers, et les bourses aux artistes de moitié. Ces coupes se sont accompagnées de politiques agressives visant à favoriser les initiatives entrepreneuriales en arts et culture.
10. Portail Montréal Art Affaire, « Monter mon offre pour les gens d'affaire », <http://www.montrealartsaffaires.org/tr/fiche/monter-mon-offre-pour-les-gens-d-affaires>.

by François Lemieux

I propose these partial and biased remarks on the question of the artist-entrepreneur palpatingly and mindful of their potential pitfalls. These remarks were elaborated following the discussions at the roundtable “The artist-entrepreneur: the only remaining horizon?”, that I had the pleasure of hosting with Pablo Rodriguez.

“For the entrepreneur, the time of selling products has passed. Today, clients do not simply want to buy a product; they want to buy an emotion. Who better than an entrepreneur to build a company? Who better than an artist to affect our lives with emotions? Mix both and we have an entrepreneur ready to conquer the world!”¹

Value creation dictates the future on a global scale; without it, capitalism – with its characteristic acceleration – would not have the slightest idea of where it is heading. It bides its time, spreading and perfecting its modes of possession and capture incessantly. While austerity and the programmed destruction of social-democratic politics is actively disavowed by our leaders in Quebec, everywhere the feeling is that what’s needed now is adaptation: finding the best possible place to set ourselves down, and conforming to it. Some inhabit this economic reality as they would a bounded and measurable game space, where there will inevitably be winners and losers. In this space, people driven by the desire to succeed are forced to tap into the dominant courage of the times – entrepreneurial spirit.² For others, the “economy” is nothing more than the name of a politics engineered to impoverish individual and collective life. Amidst proliferating stances and practices, a discourse is emerging that praises “arts and culture” as the new goose that lays the golden eggs. Present as they may be, hesitations about economic rationalism are no match for the union of business and culture, which is being set up as the spark of a “synergetic” economic renewal.³

“Artist and entrepreneur – are these two hats incompatible? Don’t be mistaken! Many art personalities will come and share their experience as artist-entrepreneurs, a fast-growing new breed of activity.”⁴

Like the liberal, Uber-style “sharing” economy, which atomizes collective working conditions and extends false promises of increased freedom and prosperity to individuals, the figure of the artist-entrepreneur, characterized by

flexibility and self-sufficiency, is aligned with an essentially neoliberal politics. The portrait of the artist-entrepreneur delicately outlined by Pablo Rodriguez is hardly reassuring. But the promise of prosperity and success toward which the collective imaginary is being steered (notably through the notion of competency and training opportunities), under the pretext of the search for excellence, is even less so.⁵ Already, throughout the discussions at the Journée sans culture, it was highlighted how the approaches, criteria and expectations proposed by the new programs of support for individual artists stifle certain practices, both within the cultural field and beyond (to say nothing of the troubles faced by the practices that are the least “economically viable”). The policies that frame the individual as a service-provider and hinge on innovation, autonomy, and success, suggest that it is in our interest to forget the collective knowledge and policies that have been patiently elaborated in the last forty years, devaluing, perhaps even destroying, certain practices along the way: practices – of sharing, of care, of creation, etc. – that are being undone in the attempt to meet the new orientations. What is there to do, then?

Someone said: *It’s worth stressing that capitalism is ceaselessly working to reduce the intelligence of its agents, replacing it with reflexes that are the fruit of cautious and patient preparation, because the aim is always to seize energies without much forewarning.*

For those of us already living “lean”⁶, who have already mastered the ancient art of the economy as “household management”, and accommodated themselves to the constraints of poverty or precarity, nothing indicates that cultural entrepreneurship, or even social entrepreneurship, represent a rich, inclusive path towards individual and collective well-being. Many distrust the banalization that comes with entrepreneurial practices because they see in those reflexes the substitution of a pluralist, joyful, and wild conception of culture with a perfectly professionalized environment. In this environment, agents govern themselves – and what they make – on the basis of market demands and returns on investments, two pillars of a market-based reality that determines which practice, artistic or otherwise, is possible.

“Entrepreneurial trends are evolving rapidly, just like in all other domains. Artist-entrepreneurs are at the forefront more than ever before. What is the purpose of knowing how to count if we don’t know how to dream? What is the purpose of having a creative spirit if we can’t bring our ideas to life?”⁷

As the artist-entrepreneur becomes the seed of a new push of neoliberal growth, the idea that

the arts also, and above all, serve to carve out a space beyond entertainment and economic valorization seems less and less present in conversations. Does the arranged marriage of arts and business inspire an authentic “synergy”, promoting a culture of free association that benefits everyone involved – or is it only a viatical relief designed to support a business environment lacking imagination? One need only consider the training, internship, workshop and conference offerings aimed at bringing about an operational fusion of art and business, and what this says about the desire to trigger a paradigm shift in the way that our respective practices are organized.⁸ With a revamping of cultural policies on the horizon, the stream of invitations to join an expanding, pliant, and high-performing cultural industry optimized to spark economic recovery appears to be nothing less than a call to convert our selves into better subjects of the economy.

“Our pious respect of spectatorial and entrepreneurial expectations has blinded us to the fundamental values of art. When the social autonomy of art dissolves – as a result of incessantly describing it as “hermetic” and “disconnected” – politicians will no longer have to fear challenges to future austerity measures. [...] Our opposition won’t amount to much when there’s nothing left to protect.”⁹

Aside from the promises of growth and prosperity, what are some of the other untested assumptions inspiring the brazen suturing of arts and business? In the name of who and what are we being pressed into wearing these two hats? Invitations to consider our practices under this rubric might have a helpful air, but in the end, is this suturing a way of establishing a comparative ground for evaluating practices? If so, what are the criteria being employed, and what ends do they serve? Is the aim to be done with the peer-jury model? To distinguish between what is more and less cost-effective, between expenditure and investment, between failure and success? Or is it rather a way of preparing the milieu for a possible meeting between artists and investors wishing to add value to their stock by using a cultural veneer? How will such collaborations be negotiated “and with what parameters? On the basis of what development goals? In the name of what, of whom?

“Adapting my offer to businesses: The key to success lies in understanding the needs of businesspeople and their companies. Identify those of your activities that could support businesspeople in: their client relationships; business networking; regular activities (holiday parties, team building days, etc.); activities offered to their employees. Invite them to bring their clients to your play, concert or other artistic activ-

ity. And, at a slightly higher cost, why not invite them to meet with the artists, in private, after the performance?”¹⁰

Definite answers to these questions are hard to come by. But if devotees of the zero-deficit mindset have their way, they run the risk of killing the goose that’s laying the golden eggs. Do we want to live in a neo-Darwinian world, where the weak are abandoned to the indifference, to not say the disdain, of the winners? Are we content to simply entertain this ailing world or do we want to make it richer in contradictions, more sensitive, and so, more interesting?

Someone said: *I’m tired. I would like to slow down, hesitate and work through these questions in my art. [...] But slowing down is taboo: the sick slow down – they don’t have a choice.*

Many feel weighed down by the prospect of having to renounce the experimental and undisciplined side of their creative practices – the very one that sparks thinking and a sense of adventure. Looking for ways of living that are still connected to exploration, dedicating ourselves to finding better ways of joining together through art, taking interest in experiments that open up new ways of sharing what we do and what we know – people on the lookout for business opportunities and other patrons are seldom drawn to such actions. How can we outplay this self-interested assig-nation, then, along with the apparently incapable fate that shadows it? How can its directives be subverted and its grip on our lives and our worlds dismantled?

Someone said: *I’m not worried that an art and artists will survive the utilitarian tightening of political policies: I’m worried about those who won’t make it for the wrong reasons.*

Someone said: *One must be cautious about mobilization – a military term, which signals precisely the opposite of learning – because the principal obligation of mobilized armies is to not let themselves be slowed down by anything. [...] It’s also about silencing those who doubt, those who ask questions, those who object or talk about the directives – all potential traitors, since they would “demobilize” those who listen to them.*

Some words and key ideas have the special ability to orient thought and perception, working in the manner of veins, or meridians. The idea of a pluralist commons based on a principle of care seemed to return, repeatedly, in many conversations at the Journée sans culture. The notion seems to constitute a pathway operating below the threshold of professional and other representations; a way of parrying the perverted effects that art-and-business

models have introduced to the language and gestures of our sociocultural ecologies. Perhaps we will subvert these directives. Perhaps we will neutralize the values through which they’ve seeped into our lives, and learn to think of the multiple ties made and unmade between us as so many “inter-captures” (“*entreprises*”) and “de-hensions” (“*déprises*”) – labile links, entangled, magical, both exclusive and inclusive, that work to undo the perfectly professionalized life that’s in store for us. The recalibration of strengths: our discussions require this necessarily collective effort. Those who wish to spare the gestures and practices of their milieus from the political economy – be they in the arts, in education, or in the health sector, in daycares or community centers – must come together in joy, and with force. This is something that was said. We can be more cunning, too, if it comes to that.

Let’s take the side of friendship and resist the unwanted capture of our imaginaries. Let’s take the side of obscure and inassimilable adventures by not underestimating the magic that strengthens our bonds and amplifies what deeds are carried out by the many. Let’s think and learn beyond our discrepancies. The power to decide what we’re possessed by is ours.

François Lemieux Visual artist
Translation Pablo Rodriguez and Vassil Topouzanov

1. Nicolas Duvernois, “L’entrepreneur cet artiste,” *Les Affaires*, blog, June 22, 2016. <http://www.lesaffaires.com/blogues/nicolas-duvernois/l-entrepreneur-cet-artiste/588377>.
2. Bernard Aspe, “Les mots et les actes” (Caen: Nous, 2010).
3. Alain Aubut, “Affaires et culture, une synergie gagnante,” *Le Soleil*, December 21 2015. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/points-de-vue/201512/21/01-4933538-affaires-et-culture-une-synergie-gagnante.php>.
4. Festival Chromatic, “L’artiste-entrepreneur, une nouvelle ère,” 2016. <http://chromatic.ca/fr/festival/montreal/events/lartiste-entrepreneur-une-nouvelle-ere/>.
5. Compétences culture, “Le modèle de compétence culture,” http://www.cqrhc.com/_perfectionnement/le-modele-de-competence-culture.
6. The “lean startup” method refers to an economic activity and a way of introducing products into the market. As an approach, lean startup tends to compress development cycles and to rely heavily on performance measures, with the ultimate aim of optimizing market returns. The role of businesses, especially young businesses, from this client-oriented perspective, is to conceive products and services that will best satisfy consumer demands with a minimal initial investment. In *The Lean Startup: How Today’s Entrepreneurs Use Continuous Innovation to Create Radically Successful Businesses*, David Ries explains how the concept can be applied today to any individual, team, or enterprise introducing a new product to the market. See also: David Santelli and Culture Montréal, “Adapter les principes du Lean Startup à un projet entrepreneurial artistique,” December, 2015, <http://culturemontreal.ca/2015/12/creer-son-modele-daffaires-formation-pour-artistes-et-entrepreneurs-culturel/#formation4> and DJ Pangburn, “A Silicon Valley-Like Startup Accelerator, But For Artists,” in *Motherboard*, August 26, 2016, <http://motherboard.vice.com/read/lean-artist-accelerator-jeremy-bailey-fnmajb>.
7. Duvernois, “L’entrepreneur cet artiste.”
8. Isabelle Stengers, “Pour en finir avec la tolérance,” in *Cosmopolitique II* (Brussels: La Découverte, 2003). I understand “practices” in the broad and inclusive sense of a “political ecology of practices,” as elaborated by Isabelle Stengers in “The Cosmopolitical Proposal,” in Bruno Latour and Peter Weibel, eds., *Making Things Public* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), 994-1003.
9. Irene de Craen, “More Populist Than Ever,” in Platform BK, November 4, 2013. <http://www.platformbk.nl/2013/11/more-populist-than-ever/?lang=en>. Between 2011 and 2016, in the Netherlands, the national, regional and municipal governments have cut a third of the cultural budgets and half of the subsidies to artists. These cuts were accompanied by aggressive policies aimed at fostering entrepreneurial initiatives in arts and culture.
10. Portail Montréal Art Affaire, “Monter mon offre pour les gens d’affaire.” <http://www.montrealartsaffaires.org/fr/fiche/monter-mon-offre-pour-les-gens-d-affaires>

12H01	PRENDRE DU RECUL, PRENDRE L’AIR, PRENDRE LE POULS DES DISCUSSIONS PRÈS DU BAR.	
12H03	LE FOURMILLEMENT DES DÉPLACEMENTS SE JUMELLE AUX ÉCHOS DES DISCUSSIONS.	
12H04	DES BRIBES DE CONVERSATIONS ATTRAPÉES AU VOL PRÈS DU BAR.	
12H06	LE BRUISSEMENT DES MANTEAUX ET DES RENCONTRES.	
12H09	DES GROUPUSCULES POURSUIVENT LEURS ÉCHANGES:	’ SPEAK. »
12H11	« À LA LIMITE DE L'INDÉCENCE »	
12H11	« À CHAQUE FOIS IL FAUT RENÉGOCIER »	
12H12	« QUAND TU SAIS TA VALEUR, C'EST SÛR QU'ILS VONT VOULOIR T’ENGAGER »	RNEMENTS.
12H14	« JE DIS JAMAIS NON »	ERTÉ? »
12H17	« S’INSCRIRE EN DEHORS DU SYSTÈME »	DON ET RTIE. »
12H17	« L’INTIME ET LE PROFESSIONNEL SE MÉLANGENT »	
12H18	« JE REÇOIS SOUVENT UNE PRESSION DU C.A. »	
12H19	« ET LÀ J’AI DIT NON »	UR. »
12H21	« MES ATTENTES SONT UN PEU DIFFÉRENTES AUJOURD’HUI »	
12H21	« Y’A PAS PERSONNE QUI VA PLEURER DEVANT MA PORTE »	
12H22	« I STARTED TO SAY NO TO A LOT OF THINGS »	
12H23	« DEAL WITH IT, J’EN PEUX PU »	↓»
12H25	« MAIS COMMENT ÇA LE DJ DEMANDE BEN MOINS QUE TOI ? »	
12H25	« EUX AUTRES Y’ONT DONNÉ UN PRIX ÉLEVÉ POUR NE JAMAIS ÊTRE RAPPELÉS...PIS Y’ONT ÉTÉ RAPPELÉS »	
12H26	« FAUT QUE JE REFUSE À MOI-MÊME DE TRAVAILLER »	
12H26	« EXPÉRIENCE DE REFUS POSITIVE »	
12H27	« DIFFICILE DE METTRE LES NUANCES ENTRE MON TRAVAIL ET MON ENGAGEMENT BÉNÉVOLE »	
12H27	« ALLEZ DANS LE SUD »	
12H27	« J’AI DÉCOUVERT QUE J’AVAIS LE DROIT D’Y ALLER »	TRATION
12H27	« ONE WAY TO FIND ANOTHER UPRISING [...] WE ALREADY HAVE WHAT WE NEED »	
12H27	QUELQU’UNE DIT : « OÙ EST LA BUANDERIE DE DISCUSSION? RUE BÉLANGER? »	S... »
12H28	« SE CONCENTRER SUR CE QU’ON A ET NON SUR CE QU’ON N’A PAS »	ERSÉE. »
12H29	« LE DANGER DU MENTORAT »	
12H29	« ÇA S’EST VRAIMENT RÉPANDU »	ENT! »
12H29	« ON A RÉGLÉ LES COMPTES DU CROWDFUNDING »	
12H30	« RESTEZ AUX AGUETS »	
12H31	« UNE FAÇON DE REJOINDRE LES GENS MOINS FLASHY-FLASHANTE »	
12H32	« ILS SE SONT QUASIMENT FAIT AVOIR »	IT.
12H32	« IL FAUT ÊTRE ATTENTIF À CE QUE L’ON NOMME ALTERNATIF »	

Why Women? A discussion held at La Centrale on December 5th, 2015. At least 80% of the people in attendance during the Journée sans culture were women – hence the idea to organize this additional roundtable discussion at La Centrale. We begin by reading some statistics while sitting among the works of art on display as part of the “DémocrAstie! Action is Progress” exhibit. \$13,618 Average yearly earnings by women artists in the visual arts, as compared to \$21,180 for men in the same field.* 67% The number of artists in visual arts who are women.*

* Hill Strategies, Profil des artistes au Canada, d’après le recensement de 2011.



Lors de la Journée sans culture, au moins 80% des personnes présentes étaient des femmes – d’où l’idée d’organiser cette table de discussion additionnelle à La Centrale.

On commence par lire quelques statistiques ^{assises} au milieu des oeuvres de l’exposition « DémocrAstie! Action is Progress »

13 681\$ Montant gagné par année par les artistes femmes (moyenne) dans le milieu arts visuels, comparé à 21 180\$ pour les hommes dans le même milieu.

67% Le nombre d’artistes en arts visuels qui sont des femmes.

* Hill Strategies, Profil des artistes au Canada, d’après le recensement de 2011.

Once again, the gathering is mostly white and female. Fragments chosen from among the responses of participants: “I see an unnerving majority of women working in administrative jobs in the visual arts” “men, on the other hand, were mostly working on contract... women carry the centres on their shoulders”

Une fois encore, l'assemblée est majoritairement blanche et féminine.



morceaux choisis parmi les interventions des participantes:

(note: le féminin est utilisé pour alléger le texte)

“dans les emplois administratifs en arts visuels, je vois une majorité effarante de femmes”

“les hommes c'était plutôt des contractuels...”

les femmes portent les centres sur leurs épaules”



“As a curator, I find the access to paid positions very very difficult. It is really dominated by men, even in the schools.” “Women are like puppets in this environment.” “In cartoon and graphic novel milieu, there are as many authors that are women as men, but women editors are extremely rare.” “At my job, we are 90% women, all young, anxious and devoted.” “Do you know women who don’t care about doing their work badly?” (question from a man)

An installation by Morgane Duchêne Ramsay
Kimura Byol - Nathalie Lemoine

ERRATUM : La machine à coudre représentée dans la bande dessinée de Julie Delporte faisait partie d'une installation de Morgane Duchêne Ramsay et non de Laurence Beaudoin Morin.



“I’ve worked with women directors and they were criticized by their peers: ‘she is a bit male’” “in the university milieu, we call those women ‘killers’” “women’s work is invisible, there is no prize for the best administrators.” “The city doesn’t say: ‘look at all our artist-run centres.’ It says: ‘look at our festivals, Montréal en lumière.’ Spectra, the Quartier des Spectacles, it is culture as defined by cultural policies. And it’s very masculine.”



After each person present had a chance to speak about their personal experience, the discussion tries to veer towards concrete propositions. “almost all artist-run centres are against austerity policies. But there is no taking of a public position on the matter. This docility astounds me.” “Artist-run centres must act in the defense of artists’ interests: it’s important. Even large events don’t seem capable of supporting their artists. I’m thinking of the Biennale de Montréal, which removed the Isabelle Hayeur’s work.”

Chacune des personnes présentes s'étant exprimée sur son expérience personnelle, la discussion tente de s'orienter sur des propositions concrètes.



"Les centres d'artistes doivent jouer dans la défense des intérêts des artistes, c'est important. Même les grands événements ne semblent pas en mesure de soutenir leurs artistes, je pense à la Biennale de Montréal qui a retiré l'œuvre de Isabelle Hayeur."5

A charter is proposed: * “we must offer childcare, but also write something about the presence of children. Being interrupted in a meeting by children is a part of the world I want to live in.” “Bastien Gilbert* as a flying childcare worker”.

* From the RCAAQ - Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec

*inspired by the charter of the Independent Media Arts Alliance



Other subjects to address with this idea for a charter:
— the presence of artists on governing boards — a balance in the representation men/women and multicultural — the problem of unpaid internships “is our position in artist-run centres a position of power or a barrier that stops us from advancing and keeps a certain structure in place?”

d'autres sujets à aborder dans cette
idée de
charte:

- la présence
des artistes
sur les
conseils
d'administration.

- un équilibre
dans la
représentation
homme/femme
et multiculturelle.

- le problème
des stages
non rémunérés.

FRONTIÈRE



“est-ce que notre position dans
les centres d'artistes est une position
de pouvoir, ou un cap qui nous
empêche d'avancer et préserve
une structure en place?”

7

12H01		12H34	« INTERRELATION BETWEEN PUBLICS »
12H03		12H35	« COMPETE FOR FUNDING »
12H04		12H35	LES VOIX S’ÉLÈVENT ET SE CONFRONTENT.
12H06		12H37	QUELQU’UNE DIT : « IL FAUT ARRÊTER D’UTILISER LE DISCOURS MARCHAND. »
12H09		12H39	SOMEONE TELLS WHAT HAPPENED : « FROM THIS POINT ON, ONLY PEOPLE WHO HAVE NOT SPOKEN MAY SPEAK. »
12H11		12H40	UN AUTRE VERRE CASSÉ PENDANT LE LUNCH.
12H11		12H40	QUELQU’UNE PARLE DU « SENTIMENT D’IMPUISSANCE ».
12H12		12H41	DEUX PERSONNES ATTENDENT UN CAFÉ PENDANT QUE D’AUTRES PARLENT DE L’AVIDITÉ DE NOS GOUVERNEMENTS.
12H14		12H42	QUELQU’UNE SE DEMANDE : « EST-CE QUE LA STRUCTURE DES TABLES RONDES LAISSE ASSEZ DE LIBERTÉ? »
12H17		12H49	UNE CONVERSATION COMPLEXE IN EXTREMIS : « LORSQU’ON INDIVIDUALISE LE RAPPORT ENTRE LE DON ET L’OEUVRE D’ART OU ENTRE LE MÉCÈNE ET L’ARTISTE, ON EST PRIS DANS UNE LOGIQUE DE CONTREPARTIE. »
12H17		12H49	« TOUT REVENU AUTONOME PROVENANT DE DONS IMPLIQUE UNE PERTE POUR L’ARTISTE. »
12H18		12H49	« BEAUCOUP DE TRAVAIL POUR TROUVER DES « RÉCOMPENSES » À OFFRIR AU DONATEUR EN RETOUR. »
12H19		12H49	QUELQU’UNE OSE : « LA CRÉATION C’EST LA LIBERTÉ. »
12H21		12H49	« À L’INVERSE, LE DON EN LUI-MÊME N’EST PAS UNE PURE PERTE POUR LE DONATEUR. »
12H21		12H49	« CRÉDIT D’IMPÔT, VISIBILITÉ, REDORAGE D’IMAGE, SERVICES DIVERS. »
12H22		12H49	« VOILÀ LA LOGIQUE À LAQUELLE NOUS SOMMES POUSSÉS: UNE LOGIQUE DE DON CONTRE DON»
12H23		12H49	« LES MÉCÈNES S’INGÈRENT-ILS DANS LE CONTENU ARTISTIQUE? »
12H25		12H51	QUELQU’UN CONSTATE : « HEILLE, J’AI VRAIMENT UN LANGAGE DE CONSOMMATION. »
12H25		12H54	« LOGIQUE DE COLMATAGE »
12H26		12H54	QUELQU’UN PROPOSE : « REGARDONS DU CÔTÉ DES PAYS SCANDINAVES... »
12H26		12H55	QUELQU’UNE DIT : « JE ME RECONNAIS À 100% DANS TOUT CE QUE TOUT LE MONDE DIT. »
12H27		12H58	UN VERRE SE CASSE : C’EST LA PAUSE DU LUNCH.
12H27		12H59	« LOGIQUE INVERSÉE : CRÉER UN COMITÉ AD HOC DE FINANCEMENT AU SEIN D’UN CONSEIL D’ADMINISTRATION
12H27		12H59	QUI VEILLERA À INCITER LES MÉCÈNES DE LEUR ENTOURAGE À FAIRE DES DONS À L’ARTISTE,
12H27		13H01	QUI EN RETOUR SERA REDEVABLE EN VISIBILITÉ, EN TEMPS, EN CONTRAINTES DE TOUTES SORTES... »
12H27		13H02	« IL FAUT REPENSER LE SYSTÈME PLUTÔT QUE DE COLMATER ET DE RÉPONDRE À CETTE LOGIQUE INVERSÉE. »
12H28		13H05	FIN D’UNE DISCUSSION COMPLEXE PENDANT L’HEURE DU LUNCH.
12H29		13H12	QUELQU’UN CRIE : « ÇA RECOMMENCE TOUT LE MONDE! LES TABLES DE DISCUSSION RECOMMENCENT! » « RIEN NE VA PLUS, ÇA RECOMMENCE! »
12H29		13H13	QUELQU’UN DIT : « COMMENT ON MONTE AU 3 ^E ÉTAGE?»
12H30		13H15	QUELQU’UN DIT : « À 16H, IL Y AURA UNE DISCUSSION EN GRAND GROUPE DANS L’ARÈNE. »
12H31		13H18	LE BRUIT SE CALME, LES CHAISES SE TIRENT, LE CAFÉ COULE.
12H32		13H19	ON ENTEND DE MOINS EN MOINS DE BRUIT ET LES DISCUSSIONS REPRENSENT TRANQUILLEMENT.
12H32		13H20	LES TABLES ENCORE PLUS BONDÉES QUE CE MATIN ; L’ACCUEIL ACCUEILLE TOUJOURS.

I
**Pour la Journée sans culture,
le Groupe de lecture critique sur
les pratiques administratives
proposait l’activité suivante :**

Langue gelée, amorce d’un lexique
Activité initiée par Amber Berson, Vincent Bonin, Michael Eddy
et Charlotte Panaccio-Letendre.

Pour la Journée sans culture (JSC) nous proposons de nous attarder ensemble au vocabulaire et au langage qui définissent et régissent les milieux / communautés / disciplines artistiques.

Dans une conjoncture d’austérité, quels mots emploie-t-on en tant qu’artistes et travailleuses et travailleurs du milieu culturel pour décrire nos pratiques afin de se constituer des espaces d’autonomie? De quelle façon ces pratiques et ces espaces se retrouvent-ils circonscrits par les diverses instances qui leur accordent de la valeur et de la visibilité (bailleurs de fonds, marché, jurys de pairs)? Lors de la rédaction d’une demande de bourses et de subventions ou en prenant la parole, il faut peser et analyser ses mots. Dans certains contextes, dire la vérité donne lieu à des représailles et parfois à une mort sociale. Le croisement de tous ces registres discursifs ne se fait pas sans heurt. L’octroi de financement peut être tributaire du déploiement stratégique d’un lexique dont la maîtrise est inégale d’un acteur à l’autre. En retour, d’où provient ce vocabulaire de la séduction nécessaire à notre survie sociale et économique? Est-il possible désormais qu’une surabondance de termes éthérés – car peu définis – issus de la gestion et du secteur des industries culturelles puisse transformer de fond en comble nos pratiques, induisant ainsi une certaine perte d’autonomie? À partir de l’analyse d’extraits de textes ciblés, nous proposons de retracer la trajectoire politique de certains de ces termes jusqu’à ce qu’ils entrent dans l’usage courant.

Ce travail a été amorcé au sein d’un groupe de lecture et de discussion sur les pratiques administratives critiques. La Journée sans culture est l’occasion de poursuivre collectivement cette réflexion.

II
Un lexique en cours

Il y a quelque temps, en 2014, ou peut-être dès 2012, un groupe de travail s’est formé afin de discuter des pratiques et modèles administratifs en vigueur au sein de la culture des centres d’artistes autogérés. De nouvelles et nouveaux participant.e.s se sont joint.e.s à la conversation en fonction de leurs besoins et d’autres l’ont quittée. Aujourd’hui, nous écrivons en tant que sous-groupe travaillant avec d’autres à un projet plus vaste, curieux de nous attarder au rôle spécifique du langage dans le discours sur l’administration des arts. Lors de la Journée sans culture, nous avons examiné la façon dont le langage circonscrit et libère nos pratiques. À ces occasions, nous avons proposé d’amorcer la rédaction d’un lexique affectif pour contrer les détournements de sens souvent stériles opérés par nos bailleurs de fonds. Après tout, nous sommes bien forcé.e.s de nous mirer dans leur langage si nous voulons « participer ». En revanche, eux-mêmes dépendent de notre existence. Le temps n’est-il pas venu pour eux d’intégrer notre vocabulaire au leur?

Cette proposition survient dans un contexte de changement, tant au Conseil des arts du Canada qu’au Conseil des arts et des lettres du Québec. Les programmes et les politiques sont en révision,

rendant d’autant plus urgente la mise en place d’un lexique commun. Artistes et travailleuses et travailleurs du milieu culturel peuvent et doivent y contribuer, en s’assurant d’y insuffler un sens qui reste au plus près du langage et des pratiques artistiques. Ce texte a pour objectif de relayer les discussions ayant eu cours lors de la JSC, pendant laquelle l’échange verbal a primé. Il ne s’agit donc pas d’un texte analytique, ni d’une recherche exhaustive. Il met plutôt l’emphase sur la pluralité des voix, et de la multiplicité des termes choisis, dans la poursuite d’une réflexion amorcée et à poursuivre.

Comment savoir si la terminologie employée par les politiques culturelles n’a pas été délibérément dévoyée, dans le seul but de créer davantage de confusion? Leurs jeux de langage s’homologuent-ils aux réactions qui accompagnent la perception d’une menace? Pendant la JSC, les membres de notre groupe et plusieurs douzaines de participant.e.s se sont réunis.e.s pour examiner des textes d’institutions qui établissent les politiques culturelles (Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts de Montréal). Il apparaît clairement que leur langage se modifie avec le temps, mais pas toujours vers des définitions plus justes. Dans un contexte miné par les politiques néolibérales, ce n’est pas par simple paranoïa que nos signaux d’alarmes réagissent à cette nouvelle offre linguistique. Des termes abondamment employés mais mal définis tels que flexibilité, efficacité, service, « organisme consacré à des artistes », « catalyseur artistique » et autres peuvent ainsi vouloir dire plusieurs choses simultanément¹.

Au fil de nos discussions, il est apparu que ce langage n’émane pas du milieu des affaires ou de la gestion, comme la plupart d’entre nous le croyions, mais, à l’inverse, a été adopté par ce secteur dans le but d’humaniser son image. Le lexique tel que nous l’imaginons permettrait d’examiner les éléments de ce langage dans une perspective historique afin de comprendre comment ils en sont arrivés à leur signification actuelle et de voir à quels usages futurs ils pourraient s’ouvrir. Un tel processus nous oblige à reconnaître l’impermanence et la porosité de notre vocabulaire et du lexique que nous construisons, ceux-ci prenant leurs sources dans une lecture plus émotive et pragmatique qu’étymologique. Pour cette raison, ce lexique pourrait ne jamais prendre la forme d’un dictionnaire définitif ou public. Par exemple, les concepts de mandat ou de mission trouveraient leur origine dans des vocations religieuse et coloniale. Comment peut-on lier ces termes à un contexte historique, à partir duquel il serait possible de reconnaître leur généalogie, la portée de leurs usages et, enfin, la potentialité de leur devenir?

Ce que nous partageons, c’est principalement une préoccupation quant au futur des centres d’artistes autogérés ainsi qu’une sensibilité envers leur histoire, leur origine, leur constitution et la transformation de leurs modes de fonctionnement. La JSC a permis d’élargir collectivement cette discussion, avec des pairs artistes et penseurs de différentes disciplines, pour tenter de saisir les dynamiques qui nous lient aux institutions. Pour approfondir la réflexion à cette occasion, nous avons d’emblée décidé de nous attarder à des notions absentes des textes, programmes et orientations des bailleurs de fonds : l’autodétermination, une notion utilisée principalement au Québec (en anglais « *self-determination* ») et l’autogestion (une notion traduite librement en anglais par « *self-management* »).

Mettons à l’essai l’analyse de ces deux termes menacés par les politiques néolibérales. Comment définir la singularité de leur acception respective et les utiliser à bon escient?

La première notion, l’autodétermination, peut se rapporter à celle de souveraineté et à l’histoire des luttes anticoloniales. La seconde, l’autogestion, évoque l’expression « travailler pour soi », sur un plan individuel ou collectif. L’autodétermination comporte une réponse fortement politique et territoriale, tandis que l’autogestion est un terme plus spécifiquement anarchiste. Dès lors, nous avons tenté de savoir pourquoi l’autogestion se trouve rattachée à la culture des centres d’artistes (selon l’expression consacrée en français, au Québec, de centres d’artistes autogérés).

Dans les textes des bailleurs de fonds, ces termes brillent par leur absence, alors que dans les pratiques administratives des arts, tant au Québec qu’au Canada, nous les avons employés pour décrire des modalités spécifiques à certaines institutions. En accord avec la tradition d’indépendance politique (*arm’s-length*) censée gouverner le financement des arts, l’autogestion telle que la pense le milieu des centres d’artistes a longtemps impliqué un degré d’autonomie et un système de valeurs distincts des règles de l’économie capitaliste. Or, revisitée depuis un nouvel horizon gestionnaire, l’emphase singulière que lui confère la culture des centres d’artistes se renverse pour s’intégrer au paradigme dominant de la culture managériale. Dans ces circonstances, le droit de gérer nous-mêmes notre milieu de travail apparaît-il toujours comme une chose positive? Bien sûr, qui travaille pour les artistes, sinon les artistes elles et eux-mêmes. En avançant, il devient difficile de nous mobiliser suivant les mêmes modalités que lors des décennies précédentes². Autodétermination et autogestion se retrouvent dans des positions antagonistes. Si la bureaucratie surdétermine la gestion, n’est-ce pas parce que nous aurions cessé de valoriser l’auto de l’autogestion? Assistons-nous à l’éclipse de l’autonomie? Sa valeur aurait-elle été liquidée?

Il est évident que ces termes ne sont pas les seuls « mots du moi » qui devraient nous préoccuper. Qu’en est-il de l’autocensure et de la peur de prendre la parole? Sommes-nous piégé.e.s par un langage devenu consensuel? En vient-on à effacer des mots de notre vocabulaire, les remplaçant par d’autres qui pourtant s’ajustent comme une cheville ronde dans un trou carré? Quels sont les mots aujourd’hui qui ne vont plus dans le bon sens?

Que nos mots persistent.

Giorgio Agamben nous rappelle que « cette vie est purement une vie linguistique. Seule la vie dans le mot est indéfinissable et inoubliable. L’être exemplaire est purement un être linguistique³ ». Pour sa part, dans *The Uprising : On Poetry and Finance*, Franco « Bifo » Berardi ajoute que l’insurrection qui vient sera linguistique, et qu’on la mènera avec notre habileté à transformer tous les mots en épées à doubles tranchants⁴. Face aux contraintes d’un langage à la fois vague et prédéterminé, c’est en extirpant de sa gaine les mots que nous choisissons qu’ils pourront retrouver leur caractère inspirant. Pourrions-nous nommer ce geste la capacité critique de l’administration?

Amber Berson, Vincent Bonin, Michael Eddy et Charlotte Panaccio-Letendre en tant que membres du Groupe de lecture critique sur les pratiques administratives.

1. Le réaménagement des programmes de financements opéré en 2015 par le Conseil des arts du Canada, par exemple, appelle à un examen attentif de la manière dont il met en pratique ces mots – et bien d’autres. Les présentations publiques du modèle, à ce jour (juin 2016), ne se préoccupent pas de définir concrètement ces termes-clefs.

2. Le « nous » général, le « nous » des centres d’artistes et de leur histoire, le « nous » de notre groupe de travail. L’histoire ne se répète qu’au prix d’infinies variations; rien ne demeure parfaitement inchangé.

3. Giorgio Agamben, *The Coming Community* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993).

4. Franco « Bifo » Berardi, *The Uprising : On Poetry and Finance* (Los Angeles : Semiotext(e), 2012).

*by The Critical Reading Group
on Administrative Practices*

1. As part of the Journée sans culture, the Critical Reading Group on Administrative Practices proposed the following activity:

Speech and frozen tongue: the beginning of a lexicon

Initiated by Amber Berson, Vincent Bonin, Michael Eddy and Charlotte Panaccio-Letendre.

At a moment of great change in how we talk about culture, it is important to keep one’s eyes on the words themselves.

René Char is famously quoted as having said that he believed in the magic and the authority of words.

The magic for them to be slippery, gliding, shifting, in flux; to hold multiple meanings and power; to be malleable for our individual and collective uses.

Yet authoritative: determining, adjudicating, controlling, commanding, powerful, expert.

In a sense, we can play with words all we want, we can use them as we need them but then, we can always come back to their pragmatic, common meanings. This happens daily. It is how we communicate. It is how we advertise. It is, most importantly for our purposes here, how the terms are set in politics. As if by magic, some are able to sell austerity measures as something desirable and palatable for the people, for instance, exchanging public for private as deftly as breath.

As practitioners and stakeholders in the dark art of arts administration, we too believe in the magic and authority of words. To this end, we believe that we can accept, deny, and alter the language of engagement.

Speaking out can be a terrifying proposition, especially in the unstable make-believe of culture, where the talk around things is no less powerful than elsewhere. Challenging the authority of definitions always risks being misconstrued, which can have real, palpable consequences for social standing, career and finances. In this test-run at a collective process of forming a lexicon of words endangered by austerity, we will look at a number of key excerpts in the administrative language surrounding cuts and changes to arts funding.

Remember the magic of words, remember their permissibility. Our sense of vulnerability cannot be ignored but we consider this space to be a safe one for an exercise in unmasking, or in trying out new definitions and new languages.

2. An ongoing lexicon

In mid-2014, or alternatively, as early as 2012, a number of us got together to talk about administrative practices and models within artist-run culture. People joined and left the conversation, based on their need for it. Today we write as a subgroup of this larger project, with an interest in looking at how language, specifically, plays into arts administration discourses. During the Journée sans culture (JSC), we examined how language liberates and circumscribes our practices. Our proposal and our act for this day was to initiate an affective lexicon to counter the diverted (and sterile) meanings of terms invoked by our funders in the arts. After all, we are forced to mirror their language in order to “participate”. Yet the funders need us to exist. Is it not time for them to integrate our vernacular into their own?

This proposal appears in a context of change. Programs are under review in the Canada Council for the Arts as much as in the Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), making the invocation of a shared lexicon all the more pressing. Artists and cultural workers can and should contribute by imparting a meaning/sense that is closer to the language and practices common in the arts. The aim of this text is to provide an account of the conversations that took place during the JSC, a day in which verbal exchanges were preeminent. This is therefore not an analytical text, nor one based on extensive research. Its stress is rather on the multiplicity of voices and selected terms, and on the continuation of a project that has only just begun.

It’s hard to say with any certainty whether the terminology of cultural policy is twisted for the sole purpose of obfuscation. Are these language games of a kind with the reactions that stem from a perceived threat? During the Journée sans culture, members of our group along with dozens of participants sat down and examined cultural policy texts from the Canada Council, the CALQ, and the Montreal Arts Council. What is clear is that the language changes with the times, but not always toward more just definitions. Against the present and wide backdrop of neoliberal policies, it isn’t mere paranoia when our warning signals flare up at new linguistic offerings: indeterminate terms like flexibility, effectiveness, service, artist-driven organization, artistic catalyst, etc. mean several things simultaneously.¹

What gradually became apparent during the JSC discussions was that the language prescribed in the grant applications is not borrowed from corporate culture, as most of us had believed, but rather has been adopted by corporate culture to humanize its image. The lexicon we imagine would approach these terms from a historical perspective to under-

stand how they acquired their current meanings, and to examine the future uses that they might lend themselves to. This process compels us to acknowledge the degree to which our vocabulary and our proposed lexicon are impermanent, permeable and evolving, embodied in emotional and pragmatic understandings more than scientific etymology. As such, these entries into our lexicon might never be formulated into a definitive, public dictionary. The concepts of a mandate or a mission may be seen as stemming from a religious and colonial calling, for instance. How can we link these terms to a historical context, whereby we could ascertain where they come from, the scope of their use and, ultimately, the potentiality of what they might become?

What we share, primarily, is a concern for the future of artist-run centres (*centres d’artistes autogérés*), as well as a sensitivity to their origins, history, constitution and the transformation of their operations. The JSC allowed us to broaden the scope of the discussion in the company of peers – artists and thinkers from various disciplines – in an effort to grasp the dynamics that bind us to institutions. To push this consideration in the context of the JSC, we decided to linger on concepts that do not appear in the texts, programs, and orientations of funders: self-determination (from the French, *autodétermination*, a term used primarily in Quebec) and *autogestion*, a term that loosely translates in English as “self-management”.

Let’s consider the working definitions of these two words endangered by neoliberal policies. How can we define the uniqueness of their meanings and use them intelligently? The first term, self-determination, can be linked to another concept, namely that of sovereignty, and to a history of anti-colonial struggles. The second term, *autogestion*, alludes to the expression “*travailler pour soi*” (literally to *work for oneself*; hence self-management) in a collective or individual sense. While the term self-determination carries strong political and territorial resonances, the semantic lineage of *autogestion* (self-management) is more specifically anarchist. From there, our inquiry led to the question of why *autogestion* is associated with artist-run culture (following the French expression common in Quebec: *centres d’artistes autogérés*).

These terms are conspicuous by their absence from our funders’ texts, but in arts administration in Quebec and in Canada we have used them to describe the modality of a specific type of institution. In keeping with the arm’s-length principle that has traditionally governed arts funding, artist-run culture’s *auto-gestion* has implied a level of autonomy and a value structure distinct from the regulations and measurements of the capitalist economy. But through the *gestion* keyhole, the emphasis

singular to artist-run culture is reversed linguistically towards the dominant paradigm of management culture. How useful, then, is the right to manage our own work context? Of course, who works for artists if not artists themselves? Thus the *auto* (self) in *auto-gestion* forgets itself. Moving forward, we cannot remobilize in the exact manner in which we mobilized in the first place.² Self-determination and self-management take on antagonistic positions. If bureaucracy is over-determining *gestion*, is it because we have stopped valuing the *auto*, the self, of self-management? Does the autonomy disappear? Is its singular value lost?

These are not the only self words we should be concerned with, of course. What about (self-)censorship, and the fear of speaking? Have we become consensual in our language usage? Have we erased words from our vocabulary, replacing them with terms that fit like square pegs in round holes? What are the words that no longer point in the right directions?

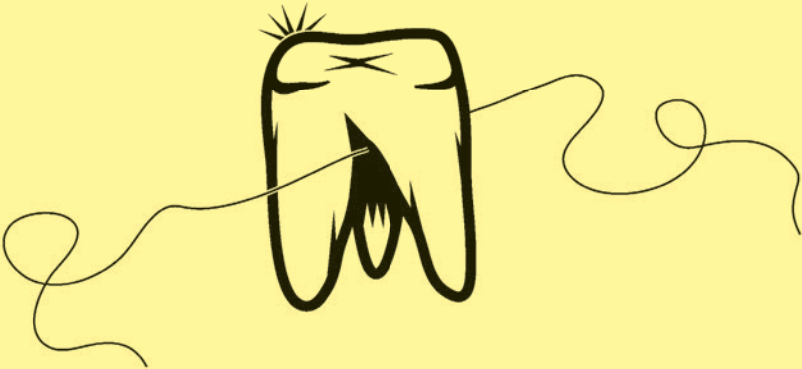
Let our words remain.

Giorgio Agamben reminds us that this life “is purely [a] linguistic life. Only life in the word is undefinable and unforgettable. Exemplary being is purely linguistic being.”³ Further, in *The Uprising: On Poetry and Finance*, Franco “Bifo” Berardi reminds us that the coming uprising will be a linguistic one, fought with our ability to turn every word into a double-edged sword.⁴ Only by cleaving our words from the duress of a language both indeterminate and predetermined can they regain their exemplary quality. Could we call this the critical capacity of administration?

Amber Berson, Vincent Bonin, Michael Eddy, Charlotte Panaccio-Letendre as members of the Critical Reading Group On Administrative Practices

The Critical Reading Group On Administrative Practices is an informal, porous and parasitic cast of rotating members operating since 2014, or maybe 2012. Collectively, we read and discuss texts relating to critical administrative practices, occasionally under the public lens. We welcome new members.

1 The Canada Council’s 2015 renovation of its funding model, for instance, calls for close attention to how it puts these very words and many others into practice, as few definitions are given in the model’s initial presentations. Moreover, these terms have still not been clarified in June 2016.
2 The general “we”, the “we” of artist-run centre history, the working group “we”. History repeats itself only by producing endless variations; nothing will remain exactly the same.
3 Giorgio Agamben, *The Coming Community* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
4 Franco “Bifo” Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance*, (Los Angeles: Semiotext(e), 2012).



www.journeesansculture.ca/fr/grille-danalyse/
www.journeesansculture.ca/an/analytic-framework/

APPEL À L'HABITABLE,

« Il y a pénurie de bras. Nous vivons dans une société d'amputés où au bout des moignons il n'y a pas de doigts pour presser une épaule, pour assurer le strict pouvoir de préhension sur les choses. Comme les queues de lézards, nous ferons repousser les bras et les doigts. Nous sommes une espèce surprenante. Mais nous avons du mal à utiliser notre capital de bonté sans le faire de façon ostentatoire. Nous avons peur qu'il n'en reste plus et nous voulons que notre bonté se voie avant de disparaître ; nous voulons des photos officielles pour que reste le souvenir de la bonté comme d'une espèce en voie d'extinction, bientôt disparue. Ce n'est pas nécessaire. Le Don est un fleuve, nourri par quantité de rivières poissonneuses. Il se jette dans la mer¹. »

TABLES ET CHAISES AU BESOIN

PAR NOUS ET NOUSSES

Lors de la Journée sans culture, les participant.e.s furent invité.e.s à prendre part à sept tables de discussion. Nous et Nouses avons eu envie d'ajouter un 8^e espace, celui-ci sans table ni chaise. Il nous est apparu essentiel de mettre en œuvre une approche alternative à celle basée sur l'échange intellectuel, que certain.e.s collègues appelèrent affectueusement « à la fonctionnaire », afin d'activer cette *pause collective* comme lieu d'inclusion pour la vitalité corporelle, familiale et spirituelle. Nous voulions inclure ces dimensions pour *elles-mêmes*. Les rendre visibles, accessibles, bienvenues en tant qu'expériences non attribuables *a priori* aux processus mentaux et rationnels, mais en lesquelles nous avons entièrement confiance comme connaissances empiriques et situations qui procurent un bien-être.

Dégager ce ⅓ d'oxygène d'une nature autre pour enrichir l'échange sur ce qui nous importe en tant qu'artistes, travailleuses et travailleurs culturel.le.s nous est apparu indispensable, ne serait-ce que pour remettre en question concrètement le dogme de l'efficacité et esquisser ce qui nous stimule et nous énergise.

Nous et Nouses proposâmes donc et constatâmes ensuite :

Un terrain de badminton²

Le badminton donne chaud. Les tissus se contractent et se relâchent. Les corps font des va-et-vient de façon chaotique. Les gens crient des onomatopées. La pensée circule sans concept. Les équipes se forment et se déforment sans promesse autre que le goût individuel d'être là. Une activité autogérée engendre parfois un espace vide. Le mouvement des moineaux en-dehors du terrain délimité de lignes brisées fait parfois dire aux tables voisines : « Aïe le badminton, calmez-vous un peu ! ». Les mots des tables voisines font parfois dissoudre les communautés spontanées. Les gens des tables voisines regrettent parfois de ne pas avoir pris le temps d'échanger des moineaux durant la journée. Les corps se souviennent du badminton du-

rant plusieurs jours après les échanges. Les moineaux à vraies plumes sont fragiles et fascinants.

Un espace pour enfants³

Un espace pour enfants est aussi un lieu d'accueil pour des adultes sans chaise. Offrir d'emblée un espace de gardiennage est une manière directe et active d'inclure l'expérience familiale dans le mode de vie des membres d'une communauté ou de dessiner une continuité naturelle entre la maison et l'activité publique. Au-delà de la quantité, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas d'enfants dans l'espace garderie que cet espace est vain. Voir un espace dédié aux enfants peut donc dissoudre les obstacles prévisibles ainsi que donner le goût d'être ou d'avoir des enfants⁴.

Un espace de repos⁵

Une tente remplie de matelas incite spontanément à la position horizontale non-violente. Un espace dédié au repos n'a pas besoin de beaucoup de place sauf s'il prévoit inclure 300 personnes, auquel cas il devient village. Un espace de repos permet de ne pas réprimer certains besoins soudains du corps. Un espace de repos invite à la méditation et peut conduire à une expérience spirituelle.

Des gradins et des feuillets presque vides⁶

Des gradins presque vides donnent le goût de s'asseoir. S'asseoir dans des gradins presque vides donne le goût de contempler les choses qui se passent en nous-mêmes et un peu plus loin que les gradins presque vides. Un peu plus loin que les gradins presque vides sur le terrain où les gens ont chaud. Des feuillets presque vides à portée de la main invitent l'ami crayon à susurrer avec la langue ce qui importe aux gens assis dans les gradins presque vides qui observent les gens avoir chaud sur le terrain.



figure 8a



figure 8b



figure 8c

En écho aux actions posées et à venir, à l'égard de nous-mêmes et pour la société dans laquelle nous œuvrons, Nous et Nousses appelons à :

risquer de déranger et de paraître exigeant.e.s

incarner cette confiance en l'impossible⁷
cet organismique⁸ généralisé, amoureux, mordant
fuir toute domestication ;

brasser les braises entre nous et en sacraliser la chaleur

pour sentir et se protéger de la main transie, invisible
qui terrorise notre vitalité
pour que cette révolution intérieure puis
communautaire soit la nôtre
et non pas celle d'une autorité pressée et avide
de tirs à son endroit qu'elle s'empresserait de transformer
en main-d'œuvre à son goût, en langue de bois,
douce comme la mort
ou pour huiler ses techniques d'invisibilité ;

raviver cette intuition commune

qu'il n'y a plus de différence entre
notre *burn out*⁹ et celui des collègues¹⁰
que le *burn out* est l'amiantose de notre époque¹¹
et qu'il faut mettre en lumière ces mines toxiques
car nommément : il y en a marre de l'excellence exclusive
la compétition pourrie, la course aveugle vers la visibilité
le léchage sans intégrité
marre d'inhiber notre colère ;

se rappeler que nous avons tout ce qu'il nous faut

mais qu'il faut prendre soin de notre imaginaire ;

se rappeler que désacadémiser fait du bien

car jouer fait du bien
se reposer fait du bien
contempler fait du bien
se rappeler que les enfants existent
et désobéissent fait du bien ;

se rappeler qu'un bon cunni

jamais ne sera vaincu¹²
revenir en nousses et examiner avec humour
avec souplesse, l'expérience du conflit
qui loge dans notre organisme et notre psyché¹³
au cœur même de *la guerre en nous*¹⁴
léguée en partie par les générations précédentes ;

se rappeler que conspirer aujourd’hui¹⁵

inspire demain¹⁶

un texte par

Annab Aubin-Thuot artiste multidisciplinaire et chercheuse
Arkadi Lavoie Lachapelle praticienne de l'art performatif
Hugo Nadeau artiste en arts visuels
Marie-Andrée Poulin artiste de l'action

avec l'aide et l'active participation de
Oriane Asselin Van Coppenolle travailleuse culturelle
Marie-Michèle Beaudoin artiste en arts visuels
Janick Burn artiste en arts visuels
Félix Chartré-Lefebvre artiste en arts visuels
Marie-Claude Gendron artiste en arts visuels
Marlène Renaud B. artiste en arts visuels
& L'équipe invisible

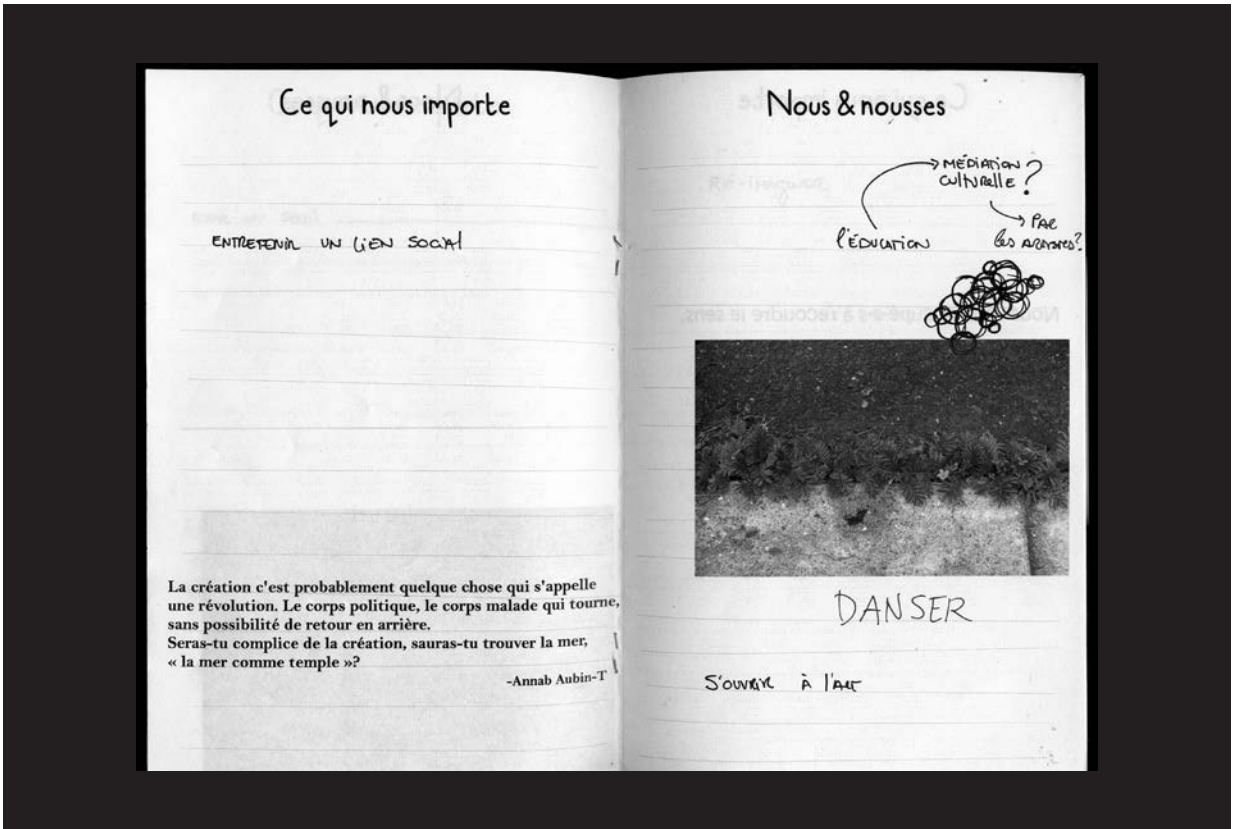


figure 8d

1. Héliène Pedneault, *Pour en finir avec l'excellence* (Montréal : Boréal, 1992), 12.
2. Voir figure 8a (p.92)
3. Voir figure 8c (p.92)
4. « [L]es communautés qui renferment la plus grande proportion de membres les plus sympathiques les uns aux autres prospèrent mieux et élèvent le plus grand nombre de rejetons » — Charles Darwin.
5. Voir figure 8b (p.93)
6. Voir figure 8d (p.95)
7. « En admettant que l'utopie soit indispensable à l'être humain, pourquoi exalter celle qui vise à la révolution? Pourquoi elle plutôt qu'une autre? Je ne ferai qu'une réponse : parce qu'elle a davantage d'allure, de gueule, de trempe. Parce qu'elle est plus passionnée, plus amoureuse, plus haletante, plus complice, plus insoumise, plus fruitée, plus cocasse. Dans la sphère esthétique, c'est elle qui tient le mieux la route. Voilà le mot lancé. Il faut choisir l'Utopie révolutionnaire, non pas parce qu'elle a plus de chances de se réaliser que les autres, plus de chances de tenir ses promesses, mais parce qu'elle est Esthétisme, parce que sur le plan de l'émotion et du trouble elle offre le meilleur rapport qualité-prix, parce qu'elle transporte plus loin, parce qu'elle a un côté exotique à la fois rassurant et déboussolant. Parce qu'elle saisit au vol le hasard. Parce qu'elle est plus insensée, plus voluptueuse, plus arrogante. Divagante et sauvage. Parce qu'elle est épopée, forêt inviolée, plateau dégagé, tourbillon de sable, vertige, déferlante de rire, ville à la campagne, orgue géant, nouvelle Atlantide, source chaude, retour dans le ventre de la mère. » Denis Langlois, *L'utopie est morte! Vive l'utopie!* (Paris : Édition Michalon, 2005), 84.
8. « Organismique, adj. Qui considère l'organisme dans sa totalité sans faire de séparation entre le psychique et le biologique, entre la conscience et le corps. » Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/organisme>. « Théorie organismique. Le progrès de la médecine [...] dépend de l'avènement de quelques savants doués d'imagination, de leur méditation dans le silence des laboratoires, de la découverte [...] des mystères organismiques et mentaux. » Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu* (Paris : Plon, 1935), 383.
9. « Le découvreur du *burn out*, l'Américain Freudenberger, décrivait cette affection, en 1974, comme "la maladie de l'âme en deuil". Elle toucherait donc surtout les gens qui cherchent la perfection, l'accomplissement total. Vite débordés par l'ampleur de la tâche, ils perdent confiance en eux-mêmes, vivent dans l'insécurité et font un *burn out*. L'épuisement les confronte à leur deuil. » Héliène Pedneault, *Pour en finir avec l'excellence*, 132.
10. « L'excellence, c'est l'esprit du temps des vingt dernières années du siècle et du millénaire. C'est une valeur-cocaïne : même effet bidon, même amplification du sentiment de puissance invincible, même dépendance, même intoxication, le Mont Royal qui se prend pour l'Everest. Mais il n'y a pas de cliniques de désintoxication pour guérir de l'excellence. La seule accessible à tous, démocratique à plein et gratuite en plus, c'est le *burn out*. » *Ibid.*, 50.
11. « Auparavant, les entreprises exploitaient essentiellement le temps de leurs employés, leur santé, leur force de travail physique. Aujourd'hui on exploite leur créativité. Ça paraît moins. On fait un *burn out* au lieu de faire de l'amiantose. » *Ibid.*, 93.
12. Slogan créé par le P!NK Bloc lors de la grève de 2012 dans la foulée de leur communiqué autocritique du mouvement étudiant, dénonçant les slogans pro-viol dans les manifestations et soutenant l'importance du consentement dans les relations personnelles autant que collec-

- tives. D'autres slogans : « Charest ta gueule, on peut se crosser tous seuls! » et « 1, 2, 3, 4, this is fucking class war! 5, 6, 7, 8 organize and masturbate! » expriment l'idée que la masturbation est acceptable et que nos sexualités ne doivent nullement être contrôlées par personne, encore moins par l'État. Le P!NK Bloc est un regroupement queer et féministe souhaitant rendre visible les enjeux queer et LGBTQ au sein de la grève étudiante de 2012. Liste des slogans : <https://pinkblocmontreal.files.wordpress.com/2012/03/slogans-pink-bloc3.pdf>. Communiqué contre les slogans pro-viol : <https://pinkblocmontreal.files.wordpress.com/2012/02/slogans-pro-viol.pdf>.
13. Site internet foisonnant de ressources pour tricoter les liens entre le bien-être collectif, le care et le politique : <https://politicsandcare.wordpress.com>
 14. Expression inspirée par la performance *La guerre en moi* de Jacqueline Van de Geer et présentée entre autres à la galerie Cercle Carré le 11 novembre 2015. L'essai en gestes et en mots proposait, en ces temps où les miroirs médiatiques font écho au danger des assauts guerriers extérieurs, d'inspecter l'origine en chacun de l'expérience conflictuelle, parfois filière qui persiste dans nos mémoires corporelles et psychiques. À sa façon, nous rendant toutes et tous actrices et acteurs et/ou témoins de l'expérience du conflit, l'œuvre de Van de Geer nous rappelle qu'il faut prendre soin de cette écologie interne pour nous garder aux aguets d'une guerre en nous que l'on prendrait pour une guerre extérieure, et par conséquent dépossédée de notre puissance de transformation individuelle et collective.
 15. Devise tirée du projet *Spare some social change* créée par les membres de l'Internationale Virologie Numismatique (IVN), Mathieu Beauséjour et Peter Dubé, en 2001.
 16. Si nos activités se font pressantes, c'est que nous ressentons violemment l'urgent besoin de l'union.

Là, le succès éclate!
Hier, nous étions seul[e]s et indécis[es].
Aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses ;
déjà elles débordent les frontières.
Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire.
Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante qui demande les forces vives de l'action. Ce trésor est la réserve poétique, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. Il ne peut être transmis que TRANSFORMÉ, sans quoi c'est le gauchissement.
Que ceux [et celles] tenté[e]s par l'aventure se joignent à nous.
Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme [l'humain] libéré de ses chaînes inutiles réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels.
D'ici là, sans repos [avec certains moments de repos] ni halte [la halte fait partie du continuum], en communauté de sentiment avec des assoiffé[e]s d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie notre sauvage besoin de libération.

Paul-Émile Borduas, *Refus Global et autres écrits* (Éditions TYPO : Montréal, 1997 [1948]), 76-77 [annotations par Nous et Nousses]

by Nous et Nousses

“We are short of arms. We live in a society of amputees in which, at the end of the stubs there are no fingers to press shoulders with, to ensure our stricter powers of prehension over things. Like lizard tails, we will regrow arms and fingers. We are a surprising species. But we have a hard time using our capital of goodness except ostentatiously. We are afraid of there being none left and we want our goodness to be seen before it disappears; we want there to be official photos of our goodness so that the memory of it might remain, before disappearing, like some sort of endangered species. That is not necessary. The gift is a river, fed by a number of fish-full other rivers. It is carried out to sea.”¹

During the Journée sans culture, participants were invited to take part in seven roundtable discussions. The urge to add an eighth, though it would be without either tables or chairs this time, occurred to Nous et Nousses. It seemed essential to put into practice an alternative to that based on intellectual exchange – “bureaucrat-style,” as some colleagues have begun affectionately to call it – in order to enact a *collective* kind of *pause* that might function instead as a space for the inclusion of corporeal, familial, and spiritual vitalities. We sought to include such dimensions into the conversation on their own terms, to see them made visible, accessible, and welcome as experiences not a-priori attributable to mental and rational processes in which, nevertheless, we have the utmost confidence as so many empirical knowledges or situations contributing to our well-being.

Setting off this one eighth bit of a sort of oxygen meant to enrich the conversation about what matters to us as artists and cultural workers seemed to us absolutely indispensable, if only as a way of calling into question the dogmas of efficiency and, thus, drawing out what stimulates and animates us.

Nous et Nousses all proposed, therefore, and found then:

A BADMINTON COURT²

Badminton warms. Tissues contract and release. Bodies engage in chaotic comings and goings. People cry out, onomatopoeic. Thought circulates without concept. Teams are constituted and reconstituted in the absence of any promise other than the individual desire to be there. Such a self-managed activity sometimes opens up an empty space. Birdies falling beyond its broken-lined limitations sometimes make neighboring tables say : “Hey, Badminton, cool it will you!”. Those neighboring table words sometimes make such spontaneous communities dissolve. Those people from neighboring tables sometimes, then, regret not having taken the time during the day to exchange such birdies. Bodies remember badminton for days still after the exchange. Birdies with real feathers are fragile and fascinating.

A SPACE FOR CHILDREN³

A space for children is also a place of welcome for adults who have no chairs. Offering childcare is a direct and active way of including family life into the living of members of the community, a way of establishing natural continuities between private and public activity. It is more than a question of numbers and not because there are no children in it that such spaces for childcare are opened in vain. Simply seeing childcare provided can, therefore, melt away perceived obstacles or even engender a desire to be again or to have finally children.⁴

A PLACE OF REST⁵

A tent filled with mattresses invites us, spontaneously, into horizontal and non-violent positions. Such a place of rest need not take up a lot of space, unless you expect to welcome as many as 300 people, in which case it will be-

come a whole village. A place of rest enables us to avoid repressing a body’s sudden need. It invites to meditation and may lead to an experience of the spiritual.

ROWS OF SEATS AND SHEAVES OF PAPER NEARLY EMPTY⁶

A row of nearly empty seats makes you want to sit. Sitting in such empty rows makes us feel like contemplating all those things that take place inside us and those too taking place just beyond such empty seating. A little bit beyond there where people are feeling sweaty. Empty pages close at hand, too, allow friendly crayons to whisper with the tongue all that matters to those bodies in the empty bleachers observing the people sweating out there on the grounds.

Echoing actions already taken and still to come, and considering both ourselves and the society in which we live, Nous et Nousses put out a call to:

RISK DISRUPTION AND SEEM DEMANDING

incarnate that confidence in the impossible⁷ that generalized, loving, biting *organismique*⁸ flee from all domestication;

POKE THE EMBERS AMONG US AND BLESS THEIR HEAT

to sense and protect ourselves from that cold, invisible hand that terrorizes our vitality so that this internal and communal revolution might be ours and not that of a rushed authority, hungry for shots in its direction that it would quickly transform into a labour after its own interests, threadbare phrases, thin as death or into lube for its techniques of invisibility;

REVIVE THAT COLLECTIVE INTUITION so that there may be no more difference between our own *burn out*⁹ and that of our colleagues¹⁰ for such *burning out* is the asbestosis of our generation¹¹ and which toxicities we must make light of for, notably, we are sick of such exclusive excellence,

such rotten competition, such blinding racing toward visibility, such spineless bootlicking, sick of inhibiting our own anger;

REMEMBER THAT WE ALREADY HAVE ALL THAT WE NEED

but that we need to care for our imagination

REMEMBER THAT DESCHOOLING DOES US GOOD

because play does us good
resting does us good
contemplation does us good
remembering that children exist
and disobey does us good;

REMEMBER THAT FANTASTIC ORAL is conspiratorial¹²

come back to she-we’s and consider with humour, supple, that knowledge of conflict nested in our psyches¹³ and organisms at the heart of *that war within us*¹⁴ inherited in part from prior generations;

REMEMBER THAT CONSPIRING TODAY¹⁵ inspires tomorrow¹⁶

a text by
Annab Aubin-Thuot multidisciplinary artist & researcher
Arkadi Lavoie Lachapelle artist/performer
Hugo Nadeau visual artist
& **Marie-Andrée Poulin** action artist

with the assistance and active participation of
Oriane Asselin Van Coppenolle cultural worker
Marie-Michèle Beaudoin visual artist
Janick Burn visual artist
Félix Chartré-Lefebvre visual artist
Marie-Claude Gendron visual artist
Marlène Renaud B. visual artist
& **the invisible team**

Translated by **Richard Cassidy**

1. Hélène Pedneault, *Pour en finir avec l'excellence* (Montreal: Boréal, 1992), 12.
2. See figure 8.1 (p.92)
3. See figure 8.2 (p.92)
4. “Communities that lock up the greatest proportion of its most admired members will prosper more and raise the greatest number of offspring” — Charles Darwin.
5. See figure 8.2 (p.93)
6. See figure 8.3 (p.95)
7. “Admitting that utopia be indispensable to human being, why then exalt that which aims for revolution? What that rather than another? I would offer only one answer: because it has the greater allure, voice and temper. Because it is more passionate, more loving, more thrilling, more knowing, more unbent, more fruity, and more playful. Esthetically, a revolutionary utopia holds a better road. And there it is. We must choose an utopic revolution, not because it has a greater chance of success, more occasion to keep its promises, but because it is aesthetical, because from the perspective of emotions and trouble making, it has the greatest bang for your buck, because it carries further, because it is as exotic as it is reassuring and discombobulating. Because it grabs chance by the horns. Because it is more nonsensical, more voluptuous, more arrogant. Divergent and wild. Because it is epic, untouched forest, clear-cut plateau, quicksand, vertigo, burst of laughter, country town, giant organ, new Atlantis, hot spring, return into a mother’s womb.” Denis Langlois, *L'utopie est morte! Vive l'utopie!* (Paris: Édition Michalon, 2005), 84.
8. “Organismic, adj. That which considers the organism in its totality, without separating the psychological and the biological, the conscience and the body.” Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/organisme>. “Organismic theory. Progress in medicine [...] depends on the advent of so many geniuses blessed with imagination, their meditations in the silence of laboratories, the discovery of mysteries organismic and mental.” Alexis Carrel, *L'Homme, cet inconnu* (Paris: Plon, 1935), 383.
9. “The man who first discovered burn out, the American Freudenberger, described this affectation, in 1974, as ‘the malady of a soul in mourning’. Affecting, therefore, mostly those who seek perfection, complete satisfaction: quickly overcome by the scope of the task, they lose confidence in themselves, suffer from insecurity, and burn out. Fatigue confronts them with mourning.” Hélène Pedneault, *Pour en finir avec l'excellence*, 132.
10. “Excellence is the sign of the times these past 20 years of the century and millennium. It’s a cocaine-value: with the same phoney effects, same amplification of a sense of invincible power, same addiction, same intoxication. Mount Royal calling itself Everest. There are, however, no detox centers available to cure such Excellence, except that one available to all, democratic in every way and free to boot: burn out.” Ibid., 50.
11. “Once upon a time, corporations exploited the time, health, and physical labor force of their employees. Today, they exploit their creativity. It isn’t as evident. We burn out instead of coming down with asbestosis.” Ibid., 93.
12. Gender-neutral translation of a French slogan originally created by the P!NK Bloc during the strikes of 2012 (“Un bon cunni / jamais ne sera vaincu”) in the wake of that autocratic press-release from the student movement, denouncing pro-rape slogans during the protests and upholding the importance of consent in relations both intimate and collective. Others such as: “Charest, shut up, we can jerk ourselves around!” and “1, 2, 3, 4, this is fucking class war! 5, 6, 7, 8 organize and masturbate!” express the idea that masturbation is acceptable and that our sexualities should in no way be controlled by anyone, let alone by the state. The P!NK Bloc is a queer and feminist collective seeking to make queer and LGBTQ issues more visible to the student strikes of 2012. For a complete list of such slogans, see: <https://pinkblocmontreal.files.wordpress.com/2012/03/slogans-pink-bloc3.pdf>. For the press release against pro-rape slogans, see: <https://pinkblocmontreal.files.wordpress.com/2012/02/slogans-pro-viol.pdf>.
13. A site full of resources designed to link forms of common-wealth, care, and politics: <https://politicsandcare.wordpress.com>
14. This is an expression inspired by the performance of *La guerre en moi*, by Jacqueline Van de Geer, presented, among other places, at Galerie Cercle Carré on Novembre 11, 2015. At a time when the mirrors of the media echo the dangers of foreign wars, this exercise proposed through both words and gestures to interrogate the origin and branching out of conflict in each and every one of us, persisting in the memory of body and psyche. In this way, making each one of us agents and/or witness of conflicts, the work of Van de Geer reminds us that we must take care of our internal ecologies, so that we might better protect ourselves against those internal wars that we mistake for external conflicts and, consequently, dispossess us of those individual and collective powers of transformation.
15. Motto drawn from the project, *Spare some social change*, created by the members of l’Internationale Virologie Numismatique (IVN), Mathieu Beauséjour and Peter Dubé, in 2001.
16. If our activities feel rushed, it is because we feel a violently urgent need for communion. Now, success explodes
Yesterday, we were alone and undecided
Today, a group is born of profound and courageous import; already it overflows its bounds. A magnificent duty is incumbent upon us also: to conserve a gift both precious and soon to expire. It too is in the course of history. Tangible objects, they require a relation constantly renewed, confronted, called into question. Impalpable and demanding relation, requiring the live forces of action. Such a treasure is the source of the poetic, the renewal of emotion from the future will be born. It will no more be transmitted than transformed, lest it be warped. Let those who may be tempted by adventure join us.
At the furthest reaches of the imaginable, we foresee the human freed of its useless chains realise, among the unpredictable, necessity of the spontaneous, in a resplendent anarchy, the fullness of its individual gifts.
Until then, without rest [but with some moments of rest] nor break [breakage is an important part of continuity], in a community of feeling with those who are thirsty of some better life, without fear of the longer term, in prompting or persecution, we go on in the joy of our wild need of liberation.

Parler

Résidence de création
Résidence pour les vieux
Résidence permanente
Sans Résidence fixe
Résidence nomade

artistes vedettes succès

cultiver l'indépendance

INNOVER POUR
ÊTRE FINANCÉ
POUR INNOVER

structure \$

figure 20

Ça se passe

figure 21

RÉSISTER. S’ADAPTER. RUSER. ET SI NOUS NOUS POSITIONS ENSEMBLE?

PAR CAMILLE RENARHD

Durant les cinq heures de discussion qui ont eu lieu à notre table, l’immense vitalité des personnes rassemblées a été palpable. Le désir de questionner est indéniable, les expériences partagées sont riches, concrètes. Les paroles sont plurielles.

Il y a un désir de dire – de témoigner pour que quelque chose se libère et résonne de l’expérience individuelle vers le collectif. Nous sentons le désir des participantes et participants de prendre position, de s’exprimer pour sortir du déni ou de l’isolement, pour trouver la force de continuer à créer avec les autres, avec le monde.

Le sujet de notre table de discussion – « Communauté, investissement et capture » – propose la réflexion suivante : comment inventer des chemins hors des institutions culturelles? Résister. S’adapter. Ruser. Et si nous nous posions ensemble pour investir le présent et poser des actions concrètes : quelles seraient-elles? Entre autonomie et utopie, inventer des espaces où l’art se fait ici et maintenant, avec ce que l’on a.

Ces interrogations invitent à un déplacement de point de vue : sortir d’un problème individuel pour accéder à l’espace du collectif. Nous avons une force collective indéniable et la multiplicité des voix est une richesse. Cette richesse, nous la partageons généreusement aujourd’hui.

LES DIFFICULTÉS QUI RENDENT NÉCESSAIRE UN CHANGEMENT

L’habitude prise par les institutions et par la société de ne pas payer décemment les artistes ou même d’exiger – en échange d’une soi-disant visibilité – un travail bénévole a pour conséquence la normalisation de conditions de travail précaires¹. Forces de création et inventivité sont ainsi mises à crédit. Il y a une réelle méconnaissance de la valeur du travail artistique² et ceci même au sein du milieu artistique où peu d’artistes connaissent par exemple le montant d’un cachet minimum dans leur domaine.

On connaît des situations où des institutions tentent de s’approprier certains projets, de les faire leurs, sans proposer de soutien financier ou médiatique substantiel. Que ces institutions puissent servir de « tremplin » est extrêmement pernicieux, puisque nous nous demandons quelle pourrait être, alors, la nature de ce soutien! De plus, la concurrence étant forte, si l’artiste demande à être payé.e décemment, elle ou il sera facilement remplacé.e.

Les institutions sont rarement³ des lieux où se développe un dialogue avec la communauté artistique. Elles sont souvent des lieux de fractures qui divisent et hiérarchisent décidant (de façon arbitraire) de la valeur du travail artistique, et ce depuis l’université où l’enseignement artistique induit une pensée carriériste et individualiste. Une directrice de galerie déplorait d’ailleurs les conséquences de l’éducation artistique (renforcée par les médias) sur le travail et la mentalité des artistes dans le milieu de l’art contemporain : plutôt qu’une galerie soit un espace de visibilité dans lequel un.e artiste puisse déployer un travail de recherche en dialogue avec ses pairs, elle devient un « tremplin » dans des stratégies de carrière : une petite galerie pouvant mener à une plus grosse et ainsi de suite.

La question des relations entre artistes et institutions a vite semblée sensible autour de la table, faisant apparaître des dissensus entre les artistes travaillant aux seins de petites institutions (comme artistes, mais aussi en tant que responsables de la programmation, de la technique, de l’administration, etc.) et celles et ceux revendiquant d’en être complètement autonomes. Dans ce dernier cas, les travailleuses et travailleurs indépendant.e.s ont également souligné les manques auxquels elles et ils étaient en permanence confronté.e.s. Ceci révèle la complexité des rapports artistes/institutions, la précarité des artistes et une forme de désolidarisation au sein même du milieu artistique.

Les envies de chacun et de chacune d’être reconnu.e et de présenter leurs projets (voire d’obtenir finalement du financement) venant évidemment compliquer l’équation.

DES PISTES

« Une réflexivité singulière, une réflexivité collective, des réflexivités. »

– *Une participante*

Lors de la discussion, plusieurs expériences concrètes de projets collectifs « en marge des institutions » ont été partagées : espace de travail collectif, galerie éphémère, librairie autonome qui soutient des écrivain.e.s émergent.e.s. Ces projets sont nés grâce au désir de plusieurs personnes de partager des ressources (matériel, savoir-faire, réseau, espace, etc.) et/ou une vision artistique. Ces lieux « hors institution » offrent des possibilités tangibles aux artistes d’être autonomes, d’être en mesure de répondre à leurs besoins, de soutenir leur communauté et d’être dans un rapport au temps en adéquation avec leur réalité, c’est-à-dire qu’il n’y a pas d’attente d’un financement hypothétique qui décide de la viabilité de leurs projets.

L’exemple des centres d’artistes autogérés⁴ a aussi été donné par l’une de leur représentantes. Cette dernière a évoqué leur soutien au travail des artistes et tout particulièrement vis-à-vis des actions menées pour leur offrir de meilleures conditions de travail. Reste que ces centres ne sont pas assez nombreux et ne garantissent d’aucune manière un suivi sur la durée. À noter par ailleurs qu’ils souffrent eux aussi d’importantes pressions budgétaires, ce qui n’est pas sans conséquence sur leur potentiel d’action.

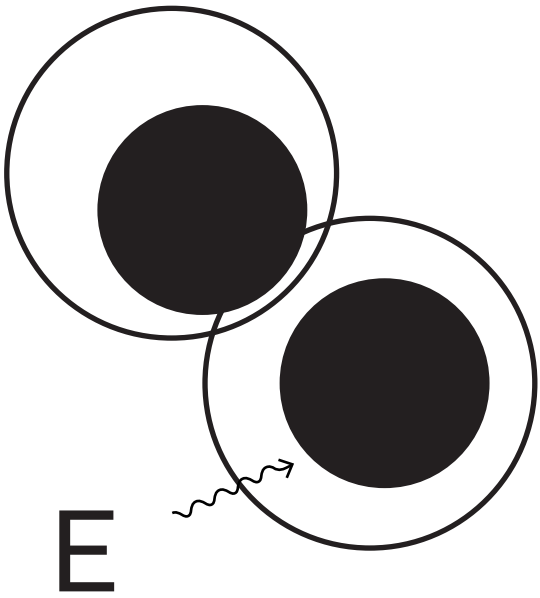


figure 35

LES ÉCUEILS : CE QUI DONNE À RÉFLÉCHIR

Les exemples de projets collectifs mentionnés sont chronophages, souvent aux dépens de la création personnelle des artistes qui les mettent en place. Leur durée de vie est par conséquent souvent brève. Ils ne permettent pas à celles et ceux qui les mettent sur pied d’en vivre. Ainsi, on pourrait se demander si le choix de la marginalité doit nécessairement écarter la question de la viabilité financière, c’est-à-dire la possibilité de « vivre de son art »?

La piste que nous retenons cependant au regard des projets qui s’inscrivent en marge des institutions établies est la possibilité du collectif de se positionner et de dialoguer avec certaines institutions dans un rapport de pouvoir plus équilibré. Les exemples du studio Élan d’Amérique à Montréal, qui a obtenu une bourse du Conseil des Arts du Canada pour une deuxième édition de *Mordre dans nos incertitudes*⁵ (Laboratoire intensif de création et d’échanges artistiques) après avoir créé une première édition sans financement, ou encore la galerie éphémère New Eldorado, qui suscite une curiosité auprès des journalistes et des galeries, ont été donnés.

FORCE COLLECTIVE : INVENTER DES CHEMINS HORS DES INSTITUTIONS CULTURELLES

Ce qui éclaire le paysage actuel est que malgré les défis et les difficultés réelles, une force collective de pensée et d’action existe au sein de la communauté artistique. La JSC en témoigne pleinement. Il semble donc d’autant plus urgent et vital que nos voix soient entendues et que nous puissions participer aux réflexions sociales et politiques qui ont lieu au sein des institutions (culturelles, financières), des universités, et hors des sentiers battus.

Pour vivre, nous devons restaurer une solidarité active au sein de nos communautés artistiques afin de pouvoir ensuite dialoguer et collaborer avec les institutions, mais en tant que force collective autonome, portant suggestions et exigences, et ainsi défaire la dynamique dominant/dominé.

COMMENT FAIRE ? :

1. Sortir de l’isolement, sans pour cela entrer dans l’institution en solo, avec le risque fort de nous faire capturer.
2. Nous constituer en collectif afin de faire corps-commun et travailler sur les rapports de concurrence.
3. Mener une réflexion sur la rétribution du travail artistique⁶, faire reconnaître l’importance de ce dernier et exiger une juste rémunération.
4. Préserver notre spécificité plutôt que d’attendre un changement des pouvoirs extérieurs : être face à l’institution sans avoir les défauts de l’institution.

Garder notre diversité
Inventer du collectif flexible
Changer de rôle
Partager le leadership
Trouver la légèreté qui permettrait à chacune et chacun de faire son travail artistique

La question n’est donc pas tant de revendiquer un changement qui viendrait de l’extérieur comme si nous considérions que les industriels, les lobbys et les politiques qui sont en place ne sont pas les bons et qu’il faudrait les remplacer par ceux que nous désignerions comme étant meilleurs. L’intention est de mesurer notre puissance collective, de prendre position en tant qu’individus et en tant que communauté au sein de laquelle existent paradoxes, dissensus et singularités. Il s’agit de nous positionner comme des forces actives et indispensables dans les prises de décisions qui nous concernent.

Camille Renarhd Performeuse et chercheuse

The immense vitality of the group was palpable during the five hours of discussion at our table. The desire to question was undeniable, the experiences shared rich and real.

A plurality of discourses. There was a desire to speak – to testify so that something could be freed and individuals’ experiences be left to resonate with the collective’s. We sensed the desire for the participants to take a stand, to express themselves in order to find a way out of denial or isolation, to find the strength to continue to create, with others and within the world.

The subject at our table – “Community, Investment and Capture”, co-moderated with Alexandre Jimenez and Kim Lagaude – proposed the following line of inquiry: how to chart paths beyond those already set by cultural institutions? Resisting. Adapting. Scheming. And if we took a stand together to invest in the present and proposed concrete actions: what would they be? Between autonomy and utopia, the task of inventing spaces where art is made with what we have in the here and now.

These interrogations call for a shift in perspective, an exit from an individual problem in order to ascend toward a space in the commons. We have an undeniable collective force and richness in the multiplicity of our voices. It is a richness we share generously today.

THE DIFFICULTIES THAT MAKE CHANGE NECESSARY

The habit assumed by institutions and society to not pay artists decently or to even require them to work voluntarily in exchange for so-called visibility, is a consequence of the normalization of the conditions of precarious work.¹ Creative and inventive forces are thus put out to tender. There is a real misapprehension of the value of artistic labour² even at the heart of the artistic milieu, where, for example, few artists are aware of the minimum fee scales that apply to their fields.

There have been situations in which institutions attempt to appropriate certain projects for themselves, to make them their own, without offering proper financial or media support. The perception that such institutions might serve as a “springboard” is

highly problematic, since the actual nature of their support is often left out of the discussion! Moreover, as is always the case, if an artist asks to be paid a decent fee, they can be easily replaced.

Institutions are rarely venues where a dialogue with the artistic community can be developed.³ They are frequently sites of fracture that divide and hierarchize, determining (in an arbitrary fashion) the value of artistic labour, a process that begins at the university, where art education induces careerist and individualistic mindsets. Thus it becomes possible for a gallery director, echoing arguments trotted out in the media, to complain about the impact of art education on the work and mindset of contemporary artists. Rather than serving as a space of visibility where artists can perform research in dialogue with their peers, the gallery becomes a “springboard” for their careers: a little gallery leading possibly to a bigger one, and so on.

The question of the relations between artists and institutions quickly touched a nerve around our table, making apparent the dissensus between the artists working at the heart of smaller institutions (as artists but also as programmers, administrators, technicians, etc.) and those who claim to operate with complete autonomy. The latter equally criticize the paucity with which they are constantly confronted. This reveals the complexity of artist-institution relations, the financial and professional vulnerability of artists, and the lack of solidarity within the arts milieu.

Everyone’s desire to be recognized, to present their projects (to finally receive funding, even) adds yet another layer of complexity to the dynamic.

WAYS
“Reflexivity: singular, collective, plural.”
– A participant

Many accounts of collective projects carried out “on the outskirts of institutions” were shared during the discussion: collective workspaces, ephemeral galleries, autonomous bookstores that support emerging writers. These projects came to be thanks to numerous people sharing resources (material, know-how, networks, space, etc.) and/or their artistic vision. These “extra-institutional” sites offer artists the tangible possibility to be autonomous, to be able to respond to their needs, to support their community, and to act within a timeframe that corresponds to their reality – that is to say without the delays of waiting for indefinite funding to decide on the viability of their projects.

The example of artist-run centres⁴ was also advanced by someone who works in that field. They evoked the centres’ support of

artists, particularly with regards to actions aimed at improving working conditions. Yet the number of centres is limited and does not guarantee any extended support. It must also be noted that these centres also suffer from intense budgetary pressures, which certainly has an impact on their capacity to act.

PERILS: FOOD FOR THOUGHT
The cited examples of collective projects were time-consuming and frequently dependant on the personal investment of the instigating artists. It is therefore not surprising that their lifespan is often brief. They do not sustain the livelihood of those who have set them in motion. We can further ask if the choice of marginality need necessarily eclipse the question of financial viability – that is to say, the possibility of “living by one’s art”?

One line of thinking that we found worth extending from these projects that position themselves on the margins of institutions is the how they allow collectivities to enter into more balanced and equitable power dynamics with certain institutions. Examples discussed include, Élan d’Amérique in Montreal, which received funding from the Canada Council for the Arts for a second edition of *Mordre dans nos incertitudes* (an intensive workshop of artistic creation and exchange) after producing the first edition without funding⁵, and the ephemeral gallery New Eldorado, which elicits curiosity from journalists and galleries.

COLLECTIVE STRENGTH: DEVISING PATHS OUTSIDE OF CULTURAL INSTITUTIONS

Despite its very real challenges and difficulties, the artistic community possesses a collective force that is expressed in both thought and action. The JSC is clearly an evidence of this. Making our voices heard and participating in socio-political debates (at universities, at cultural and financial institutions, and beyond) therefore seems all the more urgent.

To thrive we will have to rebuild an active sense of solidarity within our artistic communities, which will in turn allow us to dialogue and collaborate with institutions – an autonomous collective force, delivering suggestions and demands, and undoing the dominator/dominated dynamic.

- HOW CAN THIS BE DONE?**
1. Reduce isolation, but this does not mean entering the institution alone, which makes one more vulnerable to being taken advantage of.
 2. collectivize with the aim of constituting a body-common, and start attending to the issue of competitive relationships.

1. Nous sommes continuellement nourris par l’espoir qu’en travaillant gratuitement cela va nous ouvrir des portes – mais cela entretient en réalité un système d’exploitation des forces vives.
2. Évidemment se pose l’éternelle question de comment quantifier le travail artistique – qui est par définition... inquantifiable. Quel serait un tarif qui permettrait à l’artiste de vivre décemment? Non seulement de « survivre », mais également de participer à la vie sociale et économique?
3. Des personnes œuvrant au sein du milieu culturel (centre d’art autogéré, galerie, organisme de soutien aux artistes) nous ont rappelé l’importance du travail accompli par certaines institutions pour accompagner le travail des artistes, être en dialogue avec toutes et tous et en particulier leur offrir de meilleures conditions de travail.
4. Il est à rappeler que les centres d’artistes autogérés ont été créés pour pallier au manque de lieux de diffusion intermédiaire. Dans les années 1960, au Canada, hormis quelques musées offrant une programmation anachronique, il n’y avait pas ou très peu de lieux de diffusion en art contemporain.
5. À noter tout de même que le projet a dû être repensé pour entrer dans le format de la bourse et respecter ensuite les demandes du Conseil des arts du Canada.
6. À titre d’exemple, l’Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI) a organisé, à la suite d’un sondage, une rencontre pour augmenter les tarifs de droits d’auteurs-artistes en diffusion. Voir Le Front des artistes canadiens (CARFAC), « Consultation CARFAC/AAMI - Sondage sur les redevances de droits d’auteur pour artistes en arts médiatiques », 19 mars 2016, <http://www.carfac.ca/fr/blog/2016/02/25/remplir-le-questionnaire/>. « CARFAC et l’AAMI lancent un processus de consultation nationale afin de procéder à l’évaluation de leurs grilles tarifaires respectives en lien avec les besoins, pratiques et activités de la communauté canadienne des arts médiatiques. L’objectif de cette consultation est d’établir une grille tarifaire unifiée structurant les barèmes de diffusion en arts médiatiques. »

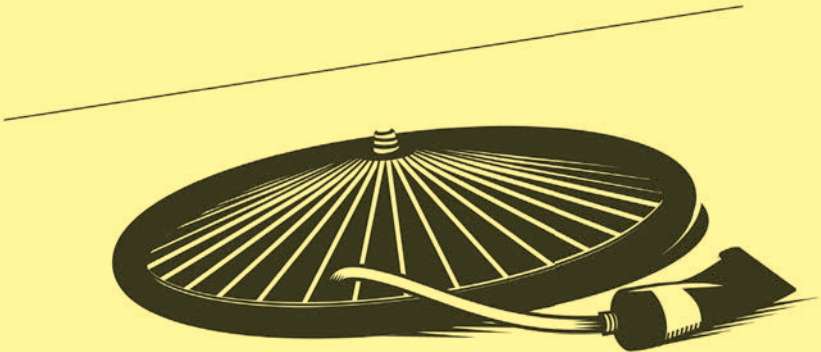
- 3. Devote in-depth reflection to the question of artistic labour and its re-muneration; raise awareness of the importance of this subject and demand fair compensation.⁶
- 4. Preserve our specificity rather than waiting for outside powers to change: address the institution as an equal player without mirroring its defects.

- TEND TO OUR DIVERSITY
- FORGE FLEXIBLE COLLECTIVES
- CHANGE ROLES
- SHARE LEADERSHIP
- FIND THE AGILITY THAT WOULD ALLOW EACH AND EVERY ARTIST TO DO THEIR WORK

The question is thus not to call for a change from the outside, believing that what we have the wrong industries, lobbies and politics in place; replacing them with what we take to be their better halves is not the solution.

What matters is taking stock of our collective power, taking a stand, both as individuals and a community that is not without its paradoxes, disagreements and strangeness. We must position ourselves as active forces, indispensable to the decision-making processes that concern us.

Camille Renahrd Performance artist and researcher
Translation Robin Simpson



1. We are constantly fuelling the hope that working for free will eventually open doors for us – but in reality, this only maintains a system based on the exploitation of human potential.
2. Clearly there remains the perennial question of how to measure artistic labour, which is by definition unquantifiable. What would be a fee that allows an artist to live decently? Not just to “survive”, but also to participate in social and economic life.
3. People working in the cultural milieu (artist-run centres, galleries, professional organizations) reminded us of the important work that is being carried out by certain “institutions”: the support they offer working artists, the conversations that they keep up with them, and especially their support for better working conditions.
4. It is worth noting that artist-run centres were created to make up for the lack of intermediary presentation venues. In Canada in the 1960s, aside from some outmoded museums, there were few spaces for the presentation of contemporary art.
5. Still, the project had to be rethought in order to meet the format of the grant and respect the Canada Council’s requirements.
6. See, for example, the survey and meeting organized by the Independent Media Arts Alliance (IMAA) around artists’ fees in the media arts. Canadian Artists’ Representation (CARFAC), “Call for feedback on a harmonized fee schedule for Canadian Media Artists,” February 25, 2016. <http://www.carfac.ca/news/2016/02/25/complete-the-survey-give-your-feedback/> “Canadian Artists’ Representation/Le Front des artistes canadiens (CARFAC) and the Independent media Arts Alliance (IMAA) are engaging in a national community consultation process in order to evaluate their respective fee schedules in relation to the needs, practices and activities of the Canadian media arts community. The goal of this community consultation process is to develop a harmonized fee schedule structure for media artists.”

PENSER

MODÈLES

D'ORGANI

SATION

PAR MICHELLE LACOMBE ET YVES SHERIFF

We, the moderators of the table, met once before at a coffee shop. We talked about the theme we were to discuss from our respective positions. It was a well-balanced conversation. I was excited to continue with a larger group. I am pretty sure that we all were. **À cette table nous proposons une conversation non-binaire sur les modèles d’organisation, hiérarchiques et non-hiérarchiques. Comment pouvons-nous, travailleuses et travailleurs de l’art, créer des formes de soutien mutuel (financier, créatif, structurel, émotionnel et communautaire) en s’appropriant et combinant différents éléments issus de ces modèles pour en faire des outils contre les affects induits par l’austérité?** There is inherently a lot to talk about, but the whole thing was expected to be somewhat informal.

Tel était le sujet de notre table, j’étais l’un des trois animateurs. I arrived late. I didn’t think I was late, I just thought I was showing up when I could but I got this sense that I was late when I arrived. **Des participant.e.s se sont rapidement assis autour de la table, certain.e.s sont allé.e.s chercher d’autres chaises, d’autres suivaient de plus loin, assis.e.s sur les gradins du théâtre.** It was way more structured than I had anticipated. That makes sense given the large number of participants but for some reason it surprised me. **Sans se nommer, les participantes et participants semblaient représenter la partie visible du paysage culturel, caucasienne, aux accents divers, d’âges variés. Je me souviens à ma gauche d’un directeur artistique d’un organisme autochtone.** Walking to my table I noticed some people I knew: friends, co-workers, acquaintances, etc. The crowd included the usual suspects of local cultural advocates, and at our table, a rather large number of strangers, mostly from the theatre and dance sectors (it seemed). I would not use the word diverse to describe the crowd, although I suspect a checklist type exercise may have proven otherwise. However, as Sasha – the third moderator at our table – pointed out during the group discussion, maybe we should explore diversity not as who was there, but who was not...

Une travailleuse a ouvert la discussion, a dit « il faut se donner, à la base, des valeurs; que celles-ci demeurent au cœur de nos gestes et actions. Ce que je vois, la façon dont les bailleurs de fonds veulent que nous travaillions, tout ce temps consacré à l’administration, ce ne sont pas les valeurs auxquelles j’adhère ». C’est ce que j’ai noté, rapidement, en suivant le flux des opinions où chacun.e parlait à son tour. I did not take notes. Maybe I should have because I cannot really recall what was discussed in detail. **En relisant mes notes et au souvenir de cet avant-midi qui a filé comme un éclair, la question de la lourdeur administrative est**

souvent revenue, dans un modèle en déclin. Puis des propositions de solutions sont venues conclure cet état des lieux issu du néolibéralisme ambiant : l’appel de nouveaux modèles organisationnels, l’appel aux dialogues « avec les organismes du passé »; à l’ouverture des écosystèmes pour assouplir les tensions internes, à ne pas idéaliser les positions ni opposer l’art et l’administration. Ce besoin de se redéfinir me paraissait tout autant justifié à l’échelle des organismes et des politiques culturelles que dans le rapport plus intime de l’individu à sa pratique. Ainsi, un récent diplômé de théâtre a tenu à préciser que les changements accompagnant cette redéfinition l’obligeaient à repenser sa propre vie et que cette conscientisation était salubre pour lui, mais peu viable dans le système actuel. Or at least not much seemed to stand out from the usual narratives: more funding, less administration, a calling out of paternalistic funding structures, problematic artists’ stables, exhausting conditions, etc. **Ma co-animatrice Michelle est arrivée, puis Sasha.** So not only was I late, but I also left early. **Elles ont dynamisé la discussion ; au même moment, d’autres personnes sont arrivées des autres tables, apportant avec elles des réflexions sur la Fatigue et la résilience, le sens commun, l’autonomie.** While it was much more formal of an event than expected, not one of us stayed for the duration of the day. Ironically, we all had other commitments. What does that say about us? About the event? About the real life challenges of mobilizing a fragmented and hyperactive community whose relationship to work is so desperate, self-exploiting, unsustainable and nuanced? **Notre discussion est passée à la question des ressources et des équipements collectifs : pourquoi ne pas investir le communautaire, le milieu universitaire et les lieux à l’abandon par un vampirisme positif?**

by Michelle Lacombe and Yves Sheriff

Nous, qui avons modéré cette table, nous étions rencontré.e.s une fois avant, dans un café. Nous avons parlé des thèmes que nous nous propositions de discuter depuis nos positions respectives. La conversation était bien équilibrée. J'étais enthousiaste à la perspective de la poursuivre avec un plus grand groupe. Je suis convaincue que nous l'étions toutes et tous. **At this table, we proposed a non-binary conversation around hierarchical and non-hierarchical models of organization. How can we, art workers, create forms of mutual support (financial, creative, structural, emotional and collective) by adapting and combining different elements present in these models to fashion tools against the affects induced by austerity?** En soi, ça fait beaucoup de choses à discuter, mais le tout devait être décontracté sinon plutôt informel.

Such was the subject of our table, I was one of the three moderators. Je suis arrivée en retard. Je ne pensais pas être en retard, je croyais que je pouvais me pointer quand je le voulais, mais j'ai eu le sentiment d'être en retard quand je suis arrivée. **Participants quickly sat around the table, some went looking for more chairs, others followed from afar, in the auditorium seats.** C'était beaucoup plus structuré que ce que j'avais imaginé. Étant donné le grand nombre de participant.e.s c'était logique, mais pour une raison ou une autre cela m'a surprise. **Without any introductions, the participants seemed to represent the visible section of the cultural landscape, caucasian, with varying accents and of varying ages. I recall that to my left was the artistic director of an Indigenous organization.** En arrivant à ma table, j'ai remarqué quelques personnes que je connaissais – des ami.e.s, des collègues, des connaissances, etc. Sans surprise, le public comprenait les habituel.le.s défenseur.e.s locaux de la culture et, à notre table, un nombre important d'inconnu.e.s, venant principalement des

Une participante a rapporté l'expérience d'autres grandes villes où existent des organismes qui transigent entre les compagnies immobilières et les artistes pour faciliter l'occupation temporaire des lieux. Ce partage des ressources pour revendiquer de nouvelles formes d'infrastructures repose également, comme pour la question de la lourdeur administrative, sur un besoin de devenir plus indépendant des conseils des arts, sans pour autant taire les reproches faits à ceux-ci lorsqu'ils appliquent des modèles capitalistes. Une remise en question de la croissance, en opposition au principe d'équilibre salulaire (refuser de devenir gros, plus rentable), s'est imposée comme une évidence, tout comme le constat que les budgets actuels des conseils des arts ne suffisent à financer que le haut de la pyramide des arts, sans apporter un soin équivalent à sa base. This conversation seemed like it could be happening at all the tables... I remember regretting not being more familiar with the subjects of the other tables. This would have probably helped me understand the specificities of our conversation over those of others. I would have liked to move around but it did not seem appropriate.

As we went around in circles, and I use that word purposefully, people proposed, imagined and refuted ideas that ranged from total financial autonomy to active organizational destruction. But nothing struck me as radical. The models discussed were largely financial, administrative or logistical and most verbal interventions were autonomous statements focused on individual difficulties and challenges that were extended to reflect on a system. I spent a while daydreaming not about form but about values, and wondering why we keep trying to find allyship in our common need for more resources (time, money, energy, etc.) instead of trying to mobilize through the redistribution of our singular privileges and spaces of power. **Beaucoup plus de choses se sont dites, expériences multiples et parfois individuelles, mais je retiens la proposition d'une éthique pour répondre, en partie du moins, à la question de notre table : valeurs de solidarités (au pluriel) et d'audaces, de pérennité des engagements dans le temps alors que les mentalités changent, du partage social des valeurs humaines et écologiques avec les milieux de la santé et de l'éducation (plusieurs de ces secteurs étaient alors en grève contre les politiques d'austérité du gouvernement provincial), l'art comme mode de résistance dans un système économique en panne, et l'inscription de ces valeurs dans le fonctionnement des organismes qui appelle des structures moins formelles.** I am located in the visual arts sector, not that of the performing arts, and it struck me as odd that my position made it quite difficult to relate to the details of many of the struggles (and related proposals) being shared at the table. If I struggled to connect to the assumed relational solidarity between artistic sectors, how could someone from a totally different sector expect to be mobilized? I realize that I have no idea how this sister sector works and as such, am cautious about my ability to speak to it. I sensed an acute contradiction between our ability to articulate a position vast enough to mobilize the cultural community, and maintaining the ability to collectively speak to the hyper-specific ways in which these systemic processes operate in each of our sub-sectors. **Puis la pause du midi a clos le débat et mes co-animatrices se sont partagé l'après-midi.** Lunch was great. The food was fresh and delicious and the atmosphere relaxed. People moved in and out of spatial groupings, organically jumping in and out of conversations. I ate at the same table we were moderating at and over the lunch period synthesized previous elements of the discussion down to casual talking points. For the first time since arriving I felt like I was “on strike”, like I was not doing what was professionally

expected of me yet still participating in the circulation of ideas and information. Consequently, Sasha and myself chose to passively challenge the self-imposing form by not too officially structuring the afternoon. We basically opted to let the tone of the lunch extend into the afternoon. When people arrived, we greeted them, briefly explained our lack of form and let them find their place organically (or not) in the conversations. This worked for about an hour but, as other tables settled into a more formal configuration, people seemed to come looking for something more structured, which we did not provide. It is difficult to know if they were unaware of or uninterested in self-regulating within a non-mediated space. In the time I was there people struggled to connect and to build a common, inclusive conversation. At the time I felt bad for not fulfilling participants' expectations but I don't think it was a failure. It was more like trying to put in practice what we were discussing and so the difficulty of moving from language to practice is telling. Participants faded as a single conversation began to dominate and I left the table to go to work.

Je suis revenu en fin de journée, au moment de tirer certaines conclusions en mode plénière. J'ai rapporté succinctement ce qui se retrouve dans ce texte. Yves did a great job reporting. My interventions are solely the result of not wanting this text to be the result of one voice, and my personal desire to reflect on the container as much as the content it generated.

Michelle Lacombe & **Yves Sheriff**

Yves Sheriff Commissaire indépendant, les Projets du 3^e
Michelle Lacombe Artist and director of VIVA! Art Action

milieu du théâtre et de la danse (semblait-il). Je n'emploierais pas le terme « diversifiés » pour décrire les gens, bien que je soupçonne qu'un exercice de vérification aurait pu prouver l'inverse. Toutefois, comme l'a souligné Sasha – la troisième modératrice de notre table – au cours de la discussion collective, peut-être devrait-on considérer la diversité non pas du point de vue de qui était là, mais de qui n'y était pas.

One worker opened the discussion, saying: “Fundamentally, we have to set forth values, and ensure that these remain at the heart of our gestures and actions. What I see in the way the funders want us to work, with all this time dedicated to administration – those aren't the values I adhere to.” That's what I jotted down, quickly, trying to keep track of the flux of opinions as people continued to speak in turns. Je n'ai pas pris de notes. J'aurais peut-être dû, parce que je n'arrive pas à me souvenir en détail de ce dont on a parlé. **The morning passed in a flash. When I reread my notes and remember, I notice that the question of the weight of administration recurred often. The model is outdated. Then proposals hinting at solutions to this situation that's been bred in a neoliberal atmosphere started to come up, and that's how we closed: the call for new organizational models, the call for dialogue “with the organizations of the past,” to soften internal tensions by opening up our ecosystems, and to neither idealize nor dichotomize art and administration.**

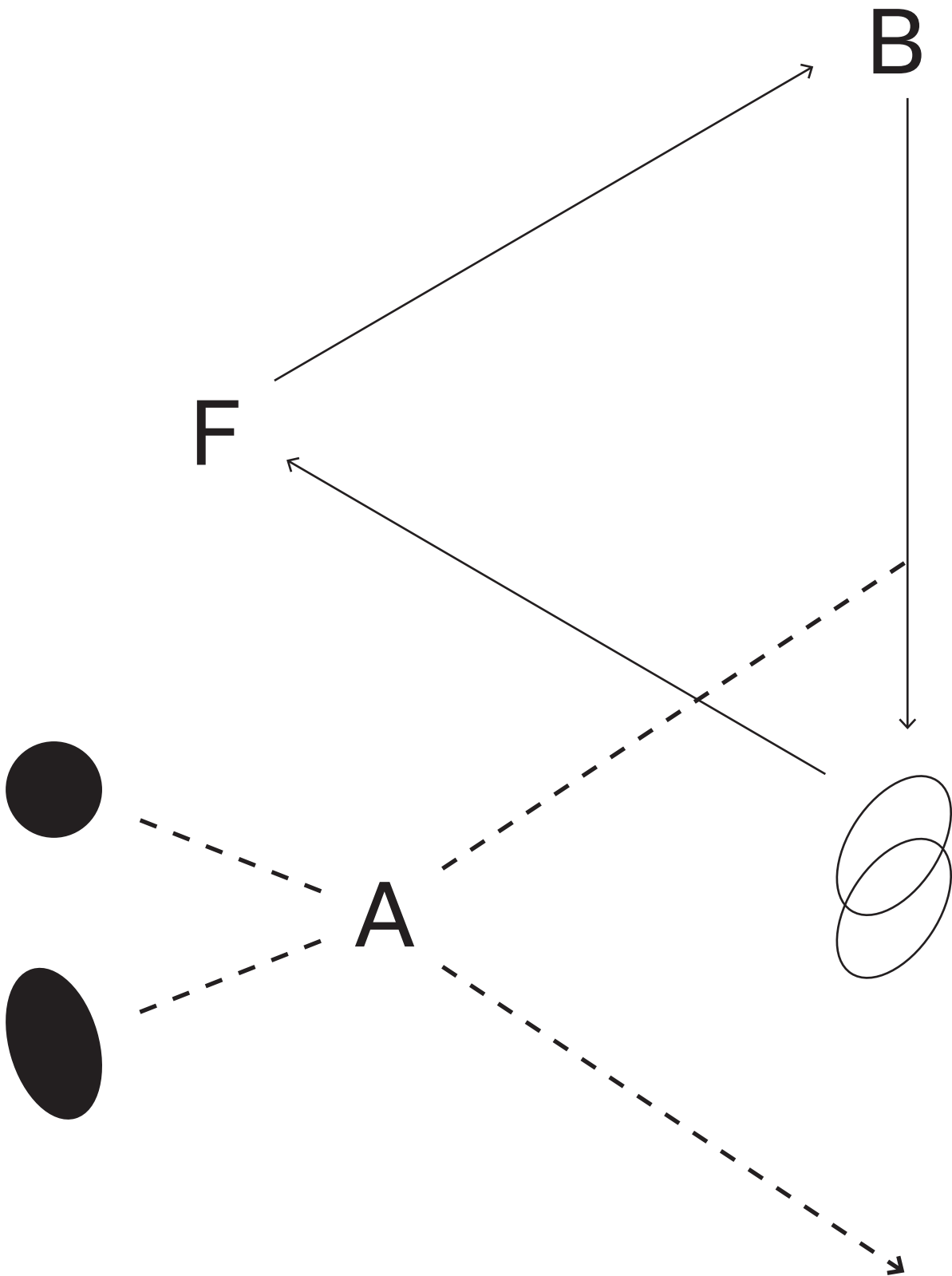
This need to redefine seemed justified, as much in the larger scale of organizations and cultural policies, as in the more intimate rapport that individuals have with their practices. And so a recent theatre graduate pointed out that this change required him to redefine his own life, that this new awareness was good for him, but that it was not viable in the current system. À tout le moins, on s'écartait peu des exposés habituels : plus de subventions, moins d'administration, un appel à sortir des structures de financement paternalistes, le problème des scénarios d'artistes, conditions épuisantes, etc.

Michelle, my co-moderator, arrived, then Sasha. Non seulement je suis arrivée en retard, mais je suis partie

avant la fin. **They stirred up the conversation; at the same time, other people arrived from the other tables, bringing with them their reflections on Fatigue and resilience, on common sense and autonomy.** Alors que l'événement était nettement plus formel que ce à quoi je m'attendais, aucun.e de nous trois n'est resté.e toute la journée. Ironiquement, tout le monde avait d'autres engagements. Qu'est-ce que cela dit à notre sujet? Au sujet de l'événement? Au sujet des défis concrets rencontrés par la tentative de mobiliser une communauté fragmentée et hyperactive, dont le rapport au travail est à ce point désespéré, marqué par l'auto-exploitation, insoutenable et complexe?

Our discussion went on to touch on the question of resources and shared facilities. Why not vitalize the non-profit sector, the university milieu, and disused spaces through a positive vampirism? One participant reported how in other large cities organizations exist that mediate between real estate companies and artists to facilitate the temporary occupation of spaces. Like the question of the weight of administration, the idea of sharing resources to claim new types of infrastructures is based on a need to be more independent from arts councils without, at the same time, muffling the critiques levelled against the latter when they try to apply capitalist models. The question of growth versus that of a healthy balance (refusing to expand, to be more cost-effective) became evident, as did the acknowledgement that current budgets are content to finance the cream of the cultural crop, instead of taking equal care of the base. Il semblait que cette conversation aurait pu se produire à toutes les tables... Je me souviens avoir regretté de ne pas mieux connaître le sujet des autres discussions : cela m'aurait sans doute aidé à comprendre les spécificités de la nôtre. J'aurais aimé circuler de l'une à l'autre, mais cela ne semblait pas approprié.

Tandis que nous tournions en rond – j'utilise cette expression à dessein – les gens proposaient, imaginaient et réfutaient des idées allant de l'autonomie financière totale à la destruction active de toute organisation. Mais rien ne m'a frappée comme étant radical. Les modèles discutés étaient essentiellement financiers,



administratifs ou logistiques, et la plupart des interventions étaient des déclarations en vase clos, extrapolant à partir de difficultés et de défis individuels pour réfléchir à quelque chose de systémique. J'ai passé un moment à rêvasser, pensant non pas à la forme mais aux valeurs, me demandant pourquoi nous continuions à chercher des alliances dans notre besoin partagé de ressources (en temps, en argent, en énergie, etc.) au lieu d'essayer de se mobiliser par la redistribution de nos privilèges respectifs et de nos espaces de pouvoir. **Many more things were said, varied and at times personal experiences were shared, but what I've retained as the answer, at least in part, to the question of our table was that of an ethic of values: values having to do with solidarities (in the plural) and bold gestures, with the persistence of engagements through time despite changing mentalities, with the transmission of human and ecological values from the domains of health and education (many of these sectors were also on strike against the austerity politics of the provincial government), with art as a mode of resistance in a broken-down economic system, and with the inscription of these values in the operation of organizations in a way that calls for less formal structures.** Je me situe dans le secteur des arts visuels, pas celui des arts de la scène, et cela m'a frappée et troublée de constater que ma position m'empêchait dans une certaine mesure

de comprendre les détails de plusieurs des luttes (et propositions associées) partagées à la table. Si je peinais à me rattacher à la solidarité présumée entre les secteurs artistiques, comment s'attendre à ce que quelqu'un d'un tout autre domaine puisse être mobilisé par nos luttes? Je me rends compte que je n'ai moi-même aucune idée de la manière dont ce secteur voisin fonctionne, et reste pour cette raison prudente quant à ma capacité à échanger avec lui. J'ai perçu une contradiction aiguë entre notre capacité à articuler une position suffisamment large pour mobiliser la communauté culturelle et celle de s'adresser collectivement aux voies hyper-spécifiques par lesquelles ces processus systémiques opèrent dans chacun de nos sous-secteurs.

Then the mid-day break ended the debate and my co-moderators split the afternoon between them. Le dîner était super. La nourriture était fraîche et délicieuse, l'atmosphère détendue. Les gens allaient et venaient d'un regroupement à l'autre, intégrant ou quittant librement les conversations. J'ai mangé à la table que nous avions modérée et pris ce temps pour synthétiser la discussion du matin et en quelques points à évoquer de manière informelle. J'étais « en grève » pour la première fois depuis que j'étais arrivée, je ne faisais pas ce qui était professionnellement attendu de moi tout en participant à la circulation d'idées et d'informations. En conséquence, Sasha et moi avons décidé de défier passivement la forme auto-imposée en ne

structurant pas officiellement la rencontre de l'après-midi. Au fond, nous avons choisi de laisser le ton du dîner s'étirer. Quand des personnes approchaient, nous les saluions, leur expliquions brièvement l'absence de cadre formel et les laissions trouver (ou non) leur place de manière organique dans les conversations. Ça a marché pendant une heure environ mais, comme les autres tables fonctionnaient de manière plus structurée, les gens semblaient à la recherche de formes plus organisées, ce que nous ne fournissions pas. Il est difficile de dire si c'était par manque d'attention ou par désintérêt pour cette tentative de nous auto-réguler au sein d'un espace sans médiation. Tout au long du temps où j'étais présente, le groupe se débattait pour entrer en contact et construire une conversation commune et inclusive. À ce moment, je me suis sentie mal de ne pas répondre aux attentes des personnes présentes, mais je ne crois pas que c'était un échec. Il s'agissait plutôt d'essayer de mettre en pratique ce dont nous parlions, et la difficulté de passer de la parole à la pratique est à ce titre révélatrice. Le nombre de participant.e.s a fondu lorsqu'une discussion a commencé à dominer et j'ai quitté la table pour aller travailler.

I came back at the end of the day for the planery session. I succinctly summed up what is relayed in this text. Yves a fait un excellent rapport. Mes interventions ne viennent que de ma volonté que ce texte ne soit pas le fait d'une seule voix et de mon désir personnel de réfléchir au contenant autant qu'au contenu généré par cette journée.

Michelle Lacombe & **Yves Sheriff**

figure 35

Notre

théâtre

blanc

D’abord, quelques définitions outrageusement concises de sujets incroyablement vastes¹. Puisque « **race** » renvoie à la race humaine, se servir de ce terme pour classifier les êtres humains en différentes déclinaisons est foncièrement problématique. J’emploierai donc le terme « **racisé** » pour parler de personnes ou de groupes. Par « **personne racisée** » ou « **groupe racisé** », j’entends « personne ou groupe cible de racisme ».

Pour définir « **racisme** », je me réfère à la *Déclaration sur la race et les préjugés raciaux* de l’UNESCO, un document de 1978. Je cite : « Le racisme englobe les idéologies racistes, les attitudes fondées sur les préjugés raciaux, les comportements discriminatoires, les dispositions structurelles et les pratiques institutionnalisées qui provoquent l’inégalité raciale, ainsi que l’idée fallacieuse que les relations discriminatoires entre groupes sont moralement et scientifiquement justifiables [...]; il entrave le développement de ses victimes². »

Gardons tout ça en tête.

MARILOU CRAFT

En ce moment, à Montréal, parmi les pièces de théâtre à l’affiche, j’en ai recensé trois mettant en scène des personnes racisées.

- 1** *Fredy*, à *La Licorne*. Il s’agit d’une pièce documentaire sur la mort de Fredy Villanueva, originaire du Honduras.
- 2** *Sans obligation d’achat*, au Prospero. Son sujet : « une dame anglaise prend le thé avec une jeune femme noire³ ». Cette jeune femme noire s’avère avoir abandonné son enfant dans les marches d’un escalier. On entend par « dame anglaise » une « dame anglaise blanche ».
- 3** *Race*, chez Duceppe. Son sujet : « Deux avocats, un Noir et un Blanc, ainsi que leur assistante de race noire, doivent décider s’ils représenteront ou non un homme d’affaires, blanc et fortuné, accusé d’avoir violé une jeune femme noire⁴. »

Ces trois pièces abordent de front le sujet de la race.

En ce moment, à Montréal, je n’ai pas recensé de pièce n’abordant pas la question raciale mettant en scène une personne

racisée. Je n’ai pas recensé de pièce dans laquelle une personne racisée jouerait autre chose qu’un rôle racisé, c’est-à-dire un rôle écrit spécifiquement pour être joué par une personne racisée. Par ailleurs, ces personnages racisés sont rarement en position de force. Hormis l’avocat noir, nous avons une assistante noire, une jeune femme noire violée, une mère noire ayant abandonné son enfant et un jeune homme latino mort sous la main d’un agent de police. Rien de tout ça ne fait scandale.

Fin 2014, un sketch du traditionnel spectacle *Revue et corrigée* du Rideau Vert mettait en vedette le joueur de hockey noir P.K. Subban. Le sketch durait à peine une minute et était préenregistré et projeté sur écran. C’était justement une occasion d’offrir à un comédien noir un personnage en situation de pouvoir. Or, on a préféré maquiller un comédien blanc en noir, en exagérant ses lèvres et en l’affublant d’une perruque frisée – un accoutrement qui renvoie directement au *blackface*, une pratique créée pour se moquer des personnes noires pour un public blanc. Lorsque ceci a été publiquement souligné, la directrice artistique du Rideau Vert,

Denise Filiatrault, s'est dite « scandalisée, outrée et humiliée ». « On n'en mettra plus, de Noirs. [...] On n'a pas les moyens, on n'a pas de subventions ; elles sont minimales. Et on ne peut quand même pas lui faire jouer le rôle du maire de Montréal. [...] Il n'y en aura plus de personnages noirs, c'est terminé⁵. »

Ces déclarations n'ont pas fait scandale.

[Je vous rappelle que le racisme, c'est « des pratiques institutionnalisées qui provoquent l'inégalité raciale » et « l'idée fallacieuse que les relations discriminatoires sont justifiables ».]

Dans la même saison, le même théâtre montait *Les intouchables*, une pièce ayant déjà été adaptée à l'écran et où un des personnages principaux est un jeune homme noir. Dans la version du Rideau Vert, ce personnage était remplacé par un homme blanc d'Hochelaga-Maisonneuve. Ça n'a pas fait scandale.

Cette saison-ci, au Rideau Vert, aucun comédien noir, aucune comédienne noire. Ça ne fait pas scandale.

Faut-il croire que les personnages qui atteignent la scène, les personnages qui survivent, les personnages qui n'abandonnent pas leur enfant, les personnages qui ne subissent pas de violences physiques, les personnages qui sont en situation de pouvoir sont tous blancs? Que le personnage classique moyen est blanc? Que le personnage québécois moyen est « de souche » blanche? Que par défaut, Vladimir et Estragon sont blancs? Notre théâtre est-il blanc? Et si oui, pourquoi ça ne fait pas scandale?

Je cite Sylvie Chalaye: « Parce que le théâtre est avant tout un art de la représentation, il offre le moyen d'appréhender concrètement les artifices qui construisent le stéréotype. Le théâtre ne souffre pas les compromissions de l'imaginaire, il se donne comme la réalisation concrète des réticences, des rejets ou des solidarités. Car le théâtre donne d'abord à voir. Là où le roman donne à imaginer, le poème à sentir, l'essai à comprendre, l'œuvre dramatique, elle, montre sans détour, et elle montre du vivant. En somme, elle donne vie aux fantasmes et aux hantises⁶. »

Qu'est-ce que notre théâtre donne à voir? Que représente-t-il?

Dans la région de Montréal, 33% de la population est issue de l'immigration⁷. Quand je dis « immigration », je parle d'immigration récente. Car si on considère que 0,5% de la population de la ville de Montréal est d'identité autochtone⁸, 99,5% de la population de la ville de Montréal est donc en position de colonisateur en territoire volé. Donc, 33% de la population de Montréal est issue de l'immigration récente.

Pourtant, selon un recensement du Conseil québécois du théâtre (CQT), dans la saison théâtrale 2014-2015, à Montréal, la proportion de contrats attribués à des artistes dits de la diversité ou autochtones était de 10,5%. Par « diversité », le CQT entend : en situation de minorité « visible », « ethnique » ou « audible »⁹.

33% contre 10,5%. Il y aurait donc une sous-représentation des personnes racisées au théâtre à Montréal.

Et comment les représente-t-on, ces personnes racisées? Les caractéristiques des personnages racisés à l'affiche présentement et dont j'ai parlé plus tôt sont-elles représentatives de la majorité des rôles octroyés à des comédiennes et comédiens racisé.e.s?

En 2014, j'organisais le forum « Le théâtre est-il lieu de racisation? » avec le Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Une cinquantaine d'artistes de théâtre étaient présent.e.s pour penser la question ensemble. Selon elles et eux, quel était le portrait de la situation à Montréal? Elles et ils disaient être victimes de racisme en ce qui concerne leur apparence ou leur accent. Ils et elles déplo- raient la quasi-impossibilité d'accéder à des rôles classiques ou même contemporains, pour autant qu'un personnage soit québé- cois ou même d'origine non spécifiée. Ils et elles affirmaient être contraint.e.s à jouer des rôles dits ethniques, parfois même dans des cas où l'origine du personnage ne concorde pas avec la leur. Et par la bande, on leur demandait souvent d'adopter un accent qui n'est pas le leur.

[Je vous rappelle que le racisme, c'est des « comportements discriminatoires ».]

Même son de cloche au congrès du CQT de 2015 sur « Le théâtre et la diversité culturelle ». Les actrices et acteurs se sont dit.e.s confiné.e.s à des rôles stéréotypés et exclu.e.s des rôles dits traditionnels. Selon eux et elles, les pièces dont les thèmes sont raciaux ou dont des personnages sont racisés sont marginalisées. Des actrices blanches et acteurs blancs se voient offrir des rôles dits ethniques alors que les actrices et acteurs racisé.e.s peinent à se trouver du travail.

Autre problème : l'accès à la formation et à un réseau profes- sionnel. Par exemple, peu de personnes racisées accéderaient aux bancs des écoles de théâtre du Québec. Force est de se demander si le problème est issu de l'œuf ou de la poule. Voit-on peu de personnes racisées sur scène parce qu'elles sont moins présentes dans les écoles québécoises, ou les voit-on peu dans les écoles parce qu'elles sont moins présentes sur scène? Il n'y a peut-être pas de bonne ni de mauvaise réponse : les deux dissua- dent peut-être les aspirantes comédiennes et aspirants comédiens à emprunter la voie du théâtre, se voyant peu représenté.e.s sur scène comme dans les écoles.

[Je vous rappelle que le racisme « entrave le développement de ses victimes ».]

Le même genre de question peut être posé quant au public de théâtre. Impossible de quantifier avec exactitude la représentation des personnes racisées dans les salles de théâtre, et donc d'en obte- nir un portrait qui soit fiable. Si on se fie à la seule technique qui soit disponible, c'est-à-dire le coup d'œil autour de soi lorsqu'on assiste à une pièce de théâtre (ou à un colloque sur le théâtre), force est de constater que les salles sont majoritairement blanches. Est-ce parce que les personnes représentées sur scène attirent leurs sem- blables, ou est-ce parce que les salles sont blanches que les scènes leur ressemblent?

[Je vous rappelle que le racisme c'est « les dispositions structu- relles qui provoquent l'inégalité raciale ».]

Je reviens à la question posée plus tôt, et au sujet de cette présenta- tion. Notre théâtre est-il blanc? Il semblerait que oui.

J'irais jusqu'à poser une question plus scandaleuse. Notre théâtre est-il raciste? Il semblerait que oui.

Pourtant, me direz-vous, le théâtre ne cherche pas à être raciste et, en fait, personne ne cherche à être raciste.

Le Ministère de l'Immigration du Québec définit le racisme comme : « l'ensemble des idées, des attitudes et des actes qui visent ou aboutissent à inférioriser les personnes des minorités ethnoculturelles, sur les plans social, économique et politique, les empêchant ainsi de profiter pleinement des avantages consentis à l'ensemble des citoyens¹⁰. »

« Qui visent ou aboutissent ». Donc, de l'aveu même du Québec, il n'est pas nécessaire que le racisme soit conscient d'être raciste, suffit que ses effets, tous ceux que j'ai mentionnés jusqu'ici, soient présents chez les personnes qui en sont victimes. De l'aveu même du Ministère, la discrimination, « même en l'absence de préjugés, tend [...] à reproduire et amplifier les inégalités sociales¹¹ ».

Alors, notre théâtre est-il raciste? Même si tout semble indiquer que oui, selon la définition de l'UNESCO comme celle du gouver- nement du Québec, la question demeure scandaleuse. Tout comme Denise Filiatrault s'est dite « scandalisée, outrée et humiliée¹² » que plane sur elle l'ombre du racisme, la population québécoise blanche semble frileuse à l'idée de se remettre en question sur ces bases.

Prenons pour exemples la crise des accommodements raisonnables de 2007 ou la Charte des valeurs québécoises proposée en 2013 par le Parti Québécois. Chacun de ces épisodes a permis de mettre au jour une xénophobie et un racisme plus ou moins latents au sein de la population québécoise, comme en témoignent à elles seules les prises de paroles entendues lors de la Commission Bouchard-Taylor. Pourtant, à chaque fois, il s'est aussitôt trouvé une ou plusieurs per- sonnes pour prendre publiquement parole et affirmer que le Québec est une des sociétés les plus progressistes au monde, plus ou moins en ces termes, ou, dans le cas de Denise Filiatrault, pour rappeler que : « J'ai été la première à engager un Noir à la télévision¹³. »

Ce type de réaction n'est pas propre aux Québécois et aux Québécoises. Il témoigne de ce que Robin DiAngelo a notamment nommé « fragilité blanche ».

La fragilité blanche est un état dans lequel un stress racial, même minimal, devient intolérable, enclenchant une variété de réflexes défensifs. Ces réflexes incluent la manifestation d'émotions comme la colère, la peur et la culpabilité, et des comportements comme l'argument- ation, le silence et la fuite de la situation stressante. Ces comportements, à leur tour, réinstaurent l'équilibre racial blanc. Le stress racial résulte de l'interruption de ce qui est racialement familier¹⁴.

La réaction de Denise Filiatrault à la polémique du *blackface*, par exemple, est symptomatique de cette fragilité blanche. Son réflexe de colère a mené à la réinstauration d'un équilibre blanc, c'est-à-dire une programmation entièrement blanche. Cette programma- tion blanche est familière, et l'absence de scandale qu'occasionne cette programmation blanche est tout autant familière.

Pourtant, cette fragilité blanche prend assurément une forme spécifique au Québec. L'historien et sociologue Gérard Bouchard, coprésident de la Commission Bouchard-Taylor mentionnée plus tôt, émet une hypothèse. Je cite : « Les francophones d'ascen- dance constituent une majorité qui réagit comme une minorité, qui démontre les mêmes sentiments d'inquiétude, de menace, de fragilité, le même réflexe de repli, de durcissement [...] »¹⁵.

Le peuple québécois francophone tient-il à ce statut minoritaire au point de s'en revendiquer seul tributaire? Ferme-t-il les yeux

sur les problématiques vécues par les groupes minorisés au Qué- bec pour mieux consolider une identité fondée sur ce statut mi- noritaire?

Non seulement il semble effectivement fermer les yeux sur l'op- pression vécue par les personnes racisées, comme l'en témoigne l'absence de scandale d'une programmation théâtrale blanche, mais il tend aussi à se l'accaparer : Pierre Vallières ne nous a-t-il pas autoproclamés les *Nègres blancs d'Amérique*?

David Austen commente ainsi l'expression:

L'identité noire devient ainsi une allégorie permettant de comprendre les difficultés des Canadiens français, tandis que la servitude des vrais Noirs est occultée ou norma- lisée. S'approprier l'identité noire peut avoir été un outil efficace pour les Canadiens français; mais pour les Noirs de l'époque, c'était problématique, et ça l'est encore au- jourd'hui, les Noirs et d'autres groupes étant réduits depuis longtemps à un statut de minorité ethnique ou d'immigrants, ou qualifiés d'autres épithètes qui les excluent de l'histoire nationale du Québec et qui nient ou rabaisent leur position sociale¹⁶.

D'autant plus que l'expression « servitude des Noirs » n'est pas utilisée ici au sens figuré : il y a eu esclavage de personnes noires au Québec, un fait qui est largement ignoré, tout comme les ravages de la colonisation sur les peuples autochtones.

Je cite à ce sujet Geneviève Pagé, dans son essai publié récemment dans le recueil *Le sujet du féminisme est-il blanc?*

En se définissant comme un peuple colonisé, le peuple québécois soutient la négation et l'invisibilisation des en- jeux relatifs à l'esclavage et à la colonisation des peuples au- tochtones du Québec, tout en niant son rôle passé et présent dans l'établissement et le maintien de cette colonisation¹⁷.

Toujours selon Pagé, présenter le peuple québécois francophone blanc comme privilégié par rapport aux personnes autochtones et racisées, c'est nier son statut de colonisé, de subalterne, et donc toucher à sa fragilité blanche dont je parlais plus tôt.

Pour toutes ces raisons, comme l'expliquent Naïma Hamrouni et Chantal Maillé, en introduction à ce même recueil *Le sujet du féminisme est-il blanc?* :

La question de la race demeure [...] faiblement théorisée dans le contexte particulier de la société québécoise, alors que le récit nationalitaire a occupé presque tout l'es- pace de réflexion en lien avec les enjeux identitaires. Les différentes narrations portant sur la question nationale au Québec ont pris toute la place, et se sont peu intéressées à la présence des groupes racisés, parce que ceux-ci dis- posaient de très peu de capital symbolique sur ce terrain, étant construits à partir d'une vision nationalitaire de la société québécoise¹⁸.

Il n'est donc pas étonnant que la fragilité blanche s'observe également sur la scène théâtrale. Les narrations identitaires sont au cœur de la dramaturgie québécoise où on retrouve ces mêmes sentiments d'inquiétude, de menace, de fragilité que mentionnait Gérard Bouchard. En voulant s'autodéterminer, s'affranchir d'une culture englobante, la « fragile » culture québécoise francophone a cherché, consciemment ou non, à se protéger en marginalisant les groupes racisés et leurs enjeux.

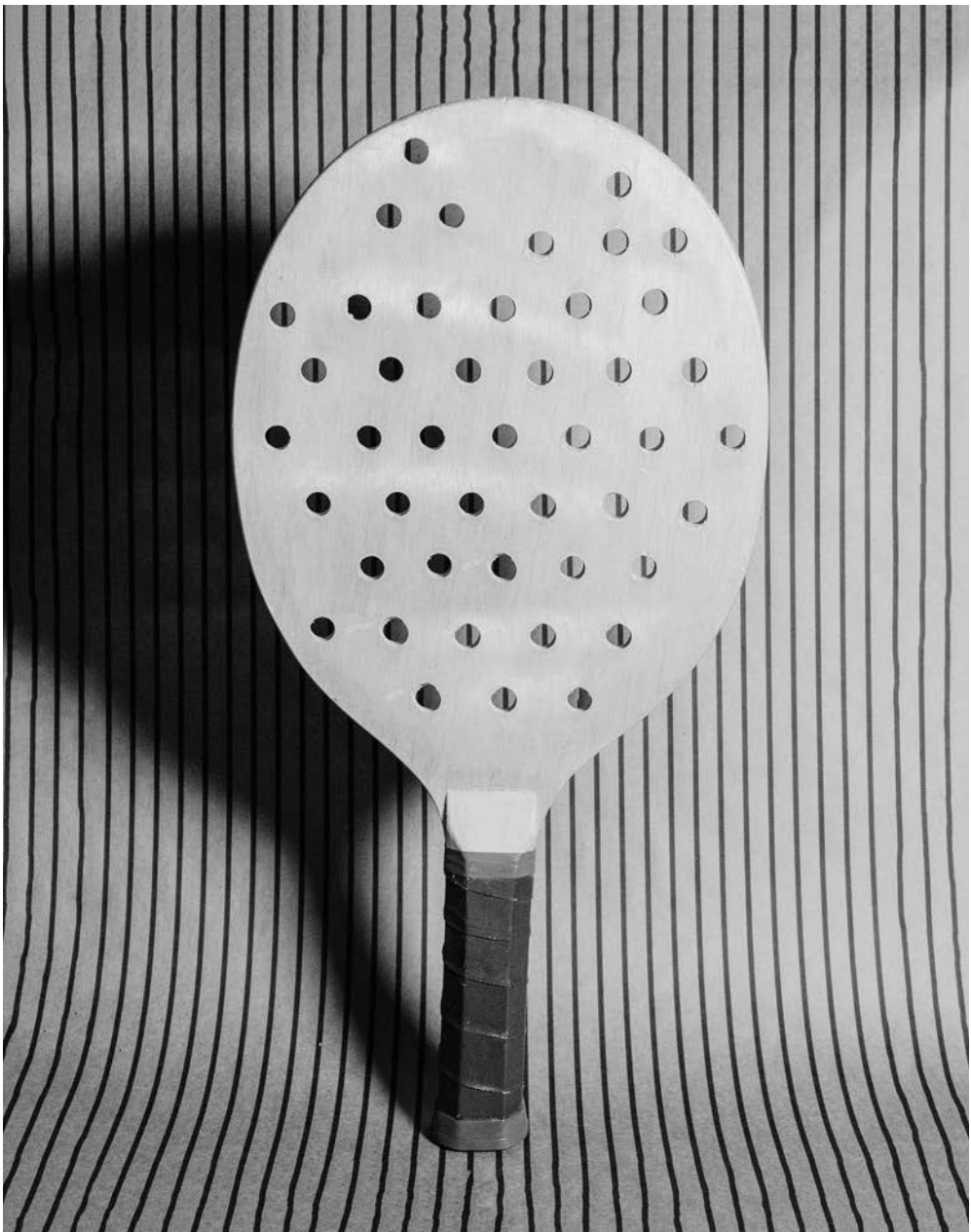


figure 35

La conscience des groupes racisés et de leurs enjeux, on l’a prob-ablement maintenant, en 2016, bien que le problème ne soit pas encore réglé. Dans la culture québécoise, les personnes racisées sont considérées faire partie de la « diversité culturelle », un terme bien à la mode, et cette diversité est mise de l’avant par le biais de divers programmes. Le Ministère de l’Immigration en est égale-ment un de Diversité et d’Inclusion. Le Conseil des arts de Montréal a sa *Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts* et son *Plan d’action pour la diversité culturelle*. Le Conseil des arts et des lettres du Québec a sa *Commission consultative sur la diversité culturelle* et son programme de *Soutien aux organismes culturels œuvrant à la diversité des expressions culturelles*. L’École nationale de théâtre du Canada a son stage *Horizon diversité*. L’organisme Di-versité |artistique Montréal a pour mission de « promouvoir la di-versité culturelle dans les arts et la culture ». L’Union des artistes a son *Comité pour la promotion de la richesse de la mosaïque culturelle et artistique* (« mosaïque », petite variante).

On cherche donc assurément à valoriser la « diversité ». Est-ce pourtant suffisant pour contrer les effets de la marginalisation des personnes racisées et du racisme dont elles sont victimes? Le sociologue Olivier Masclet nous garde de confondre la valorisation de la diversité et la lutte contre la discrimination et le racisme, en rappelant que le terme « *discrimination* rend visibles des pra-tiques et des mécanismes inégalitaires, [alors que] celui de diver-sité met [seulement] en lumière des populations¹⁹ ». La diversité est alors « présentée comme un bienfait, un horizon à atteindre, sans jamais que les pratiques et les mécanismes producteurs des inégalités en fonction des origines ou de la couleur de peau ne soient eux vraiment évoqués²⁰ ». Il rappelle également que la « diversité » en tant que concept est problématique en soi.

« La diversité a été inventée par les ressources humaines des grandes entreprises américaines dans les contextes des années 1980 aux États-Unis [...]. La rhétorique managériale de la di-versité, qui valorise toutes les différences et traite ces dernières comme une richesse, a accompagné, dans ce pays, la réduc-tion des politiques destinées à lutter contre les inégalités sociales entre Noirs et Blancs. La diversité a cherché à contourner le caractère contraignant pour les entreprises des mesures préféren-tielles. [...] Le terme de diversité apparaît ainsi faciliter l’occultation des pratiques et des mécanismes à travers lesquels se creusent les inégalités entre les groupes et entre les classes [...] en raison de sa capacité à agir à la manière d’un trompe-l’œil²¹. »

J’en reviens donc à mes questions. Notre théâtre est-il blanc? Oui. Notre théâtre est-il raciste? Oui. Maintenant, en faisons-nous suffisamment pour que notre théâtre soit à la fois le reflet de notre population et un lieu exempt de racisme?

Certainement pas, n’ont pas manqué de me rappeler les artistes présent.e.s au forum du CEAD sur la racisation au théâtre. Cha-cun et chacune affirmait ne pas avoir vu la situation changer au cours de sa carrière. Est-ce donc suffisant de promouvoir la di-versité? Peut-être pas. Il est plus que temps de surpasser no-tre fragilité blanche pour affronter la situation, écouter et croire les personnes racisées lorsqu’elles parlent de leurs propres en-jeux, et combattre le racisme de notre théâtre par des actions concrètes. Pour que notre théâtre blanc devienne scandale.

Marilou Craft Conseillère dramaturgique

1. Ce texte a été initialement présenté au colloque interdisciplinaire « Théâtre. Liberté. Scandale. Que peut le transgressif pour les arts de la scène? » à l’invitation de Julie Paquette et d’Emmanuelle Sirois. Le colloque, le fruit d’un partenariat entre l’Université du Québec à Montréal, le Centre interuniversitaire d’études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT), et l’Usine C, s’est tenu à Montréal les 18 et 19 mars 2016.

2. Organisation des Nations Unies pour l’éducation, la science et la culture, *Déclaration sur la race et les préjugées raciaux* (Paris, 1978), http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

3. « Sans obligation d’achat », Théâtre Prospero, www.theatreprospero.com/spectacle/sans-obligation-dachat/.

4. « Race », DUCEPPE, <http://duceppe.com/piece/race>.

5. Hugo Pilon-Larose, « Blackface au Rideau Vert : Filiautraut “humiliée et outrée” », *La Presse*, 14 janvier 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201501/14/01-4834928-blackface-au-rideau-vert-filiatraut-humilee-et-outrée.php>

6. Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre : l’image du Noir au Théâtre (1550-1960)* (Paris : L’Harmattan, 1998), 13.

7. Ville de Montréal, *Mémoire présenté dans le cadre de la consultation portant sur le document « Vers une nouvelle politique québécoise en matière d’immigration, de diversité et d’inclusion »* (Montréal, 2015), 20, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/BUR_DU_MAIRES_FR/MEDIA/DOCUMENTS/memoireville_de_montreal_immigration09_02_2015.pdf.

8. Ville de Montréal, *Portrait de la population autochtone à Montréal* (Montréal, 2010), 2, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/PROFIL%20DE%20LA%20POPULATION%20AUTOCHTONE_V3.PDF.

9. Conseil québécois du théâtre, *Cahier du participant, 13^e Congrès québécois du théâtre : Théâtre et diversité culturelle* (Montréal, 2015), 11, <http://www.cqt.ca/evenements/congres/files/1495/CQT-congres2015-cahier-participant-interactif.pdf>

10. Ministère de l’Immigration et des Communautés culturelles, *La diversité : une valeur ajoutée. Politique gouvernementale pour favoriser la participation de tous à l’essor du Québec, 2008-2009* (Québec, 2008), 15.

11. Ministère de l’Immigration et des Communautés culturelles, *Pour la pleine participation des Québécoises et des Québécois des communautés culturelles. Vers une politique gouvernementale de lutte contre le racisme et la discrimination*, (Québec, 2006), 12.

12. Pilon-Larose, op. cit.

13. *Ibid.*

14. Robin DiAngelo, « La fragilité blanche : pourquoi est-ce si dur de parler aux Blancs de racisme? », *Etat d’exception*, 18 juin 2015, <https://www.etatdexception.net/la-fragilite-blanche-pourquoi-est-ce-si-dur-de-parler-aux-blancs-de-racisme/>.

15. Elias Levy, « Gérard Bouchard : La majorité minoritaire », *Voir*, 29 mars 2007, <https://voir.ca/societe/2007/03/29/gerard-bouchard-la-majorite-minoritaire/>.

16. David Austin, *Nègres noirs, nègres blancs : race, sexe et politique dans les années 1960 à Montréal* (Montréal : Lux Éditeur, 2015), 82-83.

17. Geneviève Pagé, « “Est-ce qu’on peut être racisées, nous aussi?” : les féministes blanches et le désir de racisation », in Naïma Hamrouni et Chantal Maillé (dir.), *Le sujet du féminisme est-il blanc?* (Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2005), 134.

18. Naïma Hamrouni et Chantal Maillé (dir.), Introduction à *Le sujet du féminisme est-il blanc?* (Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 2005), 11-12.

19. Olivier Maclet, *Sociologie de la diversité et des discriminations* (Paris : Armand Colin, 2012), 6.

20. *Ibid.*, 6.

21. *Ibid.*, 7.

by Marilou Craft

To begin, here are a few outrageously concise definitions for several incredibly vast topics.¹

Since the word “race” refers to the human race, it is fundamentally problematic to use this term to divide human beings into different variants.

So, I will use the term “racialized” to describe certain individuals or groups. By “racialized person” or “racialized group” I mean a person or group of people who are the target of racism. For a definition of “racism” I refer to UNESCO’s 1978 *Declaration On Race and Racial Prejudice*: “Racism includes racist ideologies, prejudiced attitudes, discriminatory behaviour, structural arrangements and institutionalized practices resulting in racial inequality as well as the fallacious notion that discriminatory relations between groups are morally and scientifically justifiable [...] it hinders the development of its victims.”²

Please keep all of this in mind.

Among the theater performances currently running in Montreal, I have identified three that include a racialized person on stage.

1) *Fredy*, at La Licorne. This is a documentary style piece on the death of Fredy Villanueva, a Honduran man.

2) *Sans obligation d’achat*, at Prospero. The subject: “An English woman sits down to tea with a young black woman.”³ This young black woman admits to having abandoned her child on a stoop. Here, “English woman” implies “white English woman”.

3) *Race*, at Duceppe. The subject: “Two lawyers, one white and one black, along with their black assistant, must decide if they will represent a wealthy white businessman who has been accused of raping a young black woman.”⁴

I have not found a theater performance currently running in Montreal that includes a racialized person in its cast without specifically addressing the question of race. I have not found any piece where a racialized person plays anything other than a racialized role (meaning a role written specifically to be played by a racialized person). Further, these

racialized characters are rarely in a position of power. Excluding the black lawyer, we have a black assistant, a young black rape victim, a black mother who abandoned her child, and a young Latino man killed by a police officer. Yet no one finds this situation shocking.

In the 2014 edition of their annual show *Revue et corrigée*, Rideau Vert included a sketch about P.K. Subban, a black hockey player. The sketch lasted barely sixty seconds and was pre-recorded and projected on a screen. Here was an opportunity for a black actor to play a character in a situation of power. And yet, the decision was made to use a white actor in black makeup, complete with exaggerated lips and a frizzy wig – a get up which refers directly to blackface, a practice created in order to mock black people in front of a white audience. When this point was raised publicly, Denise Filiatrault, the artistic director of Rideau Vert, declared herself to be “horrified, outraged and humiliated.” I quote: “There will be no more blacks [...]. We do not have the means, we do not have the funding; there is just too little. And it is not as if we can cast them as the mayor of Montreal. [...] There will be no more black characters, it’s over.”⁵

And no one found these statements shocking.

[I remind you that racism consists of “institutionalized practices resulting in racial inequality” and “the fallacious notion that discriminatory relations between groups are justifiable.”]

In the same season, this same theater presented *Les intouchables*, a piece that had already been adapted as a movie, and in which one of the main characters is a young black man. In the version presented by Rideau Vert, this character was replaced with a white man from Hochelaga-Maisonneuve. And no one found this shocking.

Indeed there was not a single black actor included the following season at Rideau Vert. And no one found this shocking.

So, are we to believe that all the characters on-stage, all characters who survive, all characters who do not abandon their children or fall victim to physical attacks, all characters in a position of power, are white? That the standard, classical character is white? That the standard “old stock” Quebecker is white? That by default Vladimir and Estragon are white? Is our theater by definition white? And if so, why is this not shocking?

I quote Sylvie Chalaye: “Because theatre is above all an art of representation, it can be used to illuminate the devices through which

stereotypes are constructed. Theater need not suffer from the moral compromises of the imagination; instead it can offer a concrete reflection of what we doubt, of what we reject, as well as what we embrace. Indeed, above all theater is an invitation to see. Just as a novel invites us to imagine, or a poem invites us to feel, or an essay invites us to understand, a dramatic work offers us the chance to see things clearly and in the flesh. In short, it gives life to both our fantasies and our fears.”⁶

So, what does our theater invite us to see? What does it represent?

In the Montreal region, immigrants make up 33% of the population.⁷ When I say “immigrant”, I really mean recent immigrants. Since only 0.5% of the city’s population is of First Nations descent⁸, the other 99.5% are in fact colonizers living on stolen land. But, as I said, 33% of Montreal’s inhabitants are recent immigrants.

However, according to a survey by the Quebec Theater Council (CQT), for Montreal’s 2014-2015 theatrical season, only 10.5% of contracts were given to diverse or First Nations artists. By “diverse” the CQT means: “visible”, “ethnic”, or “audible” minorities.⁹

33% versus 10.5%. There is, then, an under-representation of racialized persons in Montreal theater.

And how are these racialized people represented? I have already mentioned the nature of the racialized characters currently present on our stages. Are those characters representative of the majority of roles offered to racialized actors?

In 2014, I organized the forum “Is theater a site of racialization?” with the Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Approximately fifty theater artists came together to discuss this question. And how does the situation in Montreal appear to them? They considered themselves to be victims of racism resulting from their appearance or their accent. They lamented the apparent impossibility of accessing classical roles, or even contemporary ones depicting a Quebecois person or even a person of unspecified origin. And they confirmed that they had been limited to playing roles considered ethnic, even when the character’s ethnicity did not match their own. Along the way, they were also often asked to adopt an accent other than their own.

[I remind you that racism is a “prejudiced attitude.”]

We heard more of the same at the CQT’s 2015 panel, “Theater and Cultural Diversity”.

Actors described themselves as confined within stereotypical roles and excluded from those considered traditional. According to them, pieces that did contain racial themes, or in which characters were racialized, were also systematically marginalized. Meanwhile white actors are offered ethnic roles, and racialized actors struggle to find work.

Another problem: access to training and professional networks. For example, very few racialized people enroll in Quebec’s theater schools. Yet the origin of the problem is unclear. Do we see so few racialized people on stage because they are less present in Quebecois schools, or do we see so few in the schools because they are rarely present on stage? It’s a question of which came first, the chicken or the egg. There isn’t necessarily a right answer: perhaps both situations discourage aspiring actors who see themselves so rarely represented both onstage and in the schools.

[I remind you that racism “hinders the development of its victims.”]

This same sort of question can also be framed in relation to audiences. While it is not possible to calculate the exact proportion of racialized people who come to the theater, we can refer to our own anecdotal observations. Seated in the audience at any theater or theater conference, one need only look around to notice that audiences are mostly filled with white people. Is it that the people represented on stage attract audiences most like themselves, or is it because the audience is white that the characters on stage are made to resemble them?

[I remind you that racism is made up of “institutionalized practices resulting in racial inequality.”]

I’d like to circle back to my earlier question, which is also the subject of this presentation. Is our theater white? The answer appears to be “yes”.

Going further, I’d ask the more scandalous question. Is our theater racist? Again, the answer appears to be “yes”.

But, you say, our theater is not intentionally racist, and, in fact no one involved is intentionally racist.

The Quebec Ministry of Immigration defines racism as: “the combination of ideas, attitudes, and actions which promote or result in the social, economic, or political inferiorization of people of ethnic minorities, thereby preventing them from taking full advantage of the benefits accorded to all citizens.”¹⁰

“Which promote or result in [...]” So, according to Quebec’s own definition, racism need not be conscious in order to be racist. It is sufficient that its effects, all of which I’ve mentioned above, exist. The same Ministry states that discrimination “tends to multiply social inequalities, even in the absence of prejudice.”¹¹

So, is our theater racist?

The question remains shocking even though by both the UNESCO and the Quebec government’s definition, the answer seems to be yes. Just as Denise Filiatrault is “horrified, outraged and humiliated”¹² by this specter of racism, the entire white population of Quebec seems terrified to tackle this issue.

Take for example the reasonable accommodations crisis in 2007, or the Quebec Charter of Values proposed in 2013 by the Parti Québécois. Both of these events shed light on underlying feelings of xenophobia and racism in the Quebecois population, feelings which were articulated in the testimonies delivered to the Bouchard-Taylor Commission. However, each time, people also came forward to publicly affirm Quebec’s identity as one of the most progressive societies in the world. These statements, though, were delivered in the same spirit as Denise Filiatrault reminding us that she “was the first to put a black person on television.”¹³

This type of reaction is not unique to Quebecers. It is an example of the phenomenon Robin DiAngelo calls “White Fragility.” I quote: “White Fragility is a state in which even a minimum amount of racial stress becomes intolerable, triggering a range of defensive responses. These responses include the display of emotions like anger, fear, and guilt, as well as behaviors like argumentation, silence, and leaving the stress-inducing situation. These behaviors, in turn, serve to reinstate a sense of racial equilibrium for the white person. Racial stress having resulted from an interruption to what is racially familiar.”¹⁴

Denise Filiatrault’s reaction to the blackface controversy is also an example of white fragility. Her reflexive anger effectively reinforced a white status quo, that is, an all-white programme. This all-white programming is familiar, as is the general absence of scandal that usually accompanies it.

One should also note that white fragility in Quebec tends to take on its own particular form. The historian and sociologist Gerard Bouchard, co-president of the previously mentioned Bouchard-Taylor Commission, puts forward this hypothesis: “Those of French-speaking

descent represent a majority which acts like a minority, displaying the same feelings of anxiety, threat and fragility, the same instinct to withdraw and harden itself [...]”¹⁵

Do French-speaking Quebecers hold so tightly to this minority identity that they cease to acknowledge any other claims to this title? Do they close their eyes to the difficulties felt by other minorities in Quebec in order to solidify their own identity, which is grounded in a minority status?

Further, it seems to be insufficient to simply close our eyes to the oppression of racialized people, a phenomenon demonstrated by the absence of a scandal in reaction to an all-white theater programme. Rather, we go so far as to monopolize the concept of oppression. Did Pierre Vallières not christen us *Les Nègres blancs d’Amérique* (the White Niggers of America)?

David Austin also comments on this phrase: “The black identity became an allegory for understanding the challenges faced by French-Canadians, while the bondage of actual Blacks was obscured or normalized. Appropriating the black identity may have been a useful tool for French Canadians, but it was problematic for Blacks of that time, and it remains so today. Blacks and other groups have long been relegated to the status of ethnic minority or immigrant, or are labeled with other titles that exclude them from Quebec’s national history and deny or belittle their social position.”¹⁶

It is especially important to note that the phrase “Black bondage” is not used here in a metaphorical sense. There was black slavery in Quebec, and this fact is largely ignored. Similarly, the fact of colonization and its devastating effect on First Nations people is also ignored.

On this subject, I quote Geneviève Pagé, from her recently published essay in the anthology *Le sujet du féminisme est-il blanc?*:

“By defining themselves as a colonized people, Quebecers support the negation and erasure of the issues related to the enslavement and colonization of First Nations people in Quebec, while simultaneously denying their own role, both past and present, in the establishment and maintenance of this colonization.”¹⁷

Pagé further states that when identified as privileged in relation to the situation of First Nations or racialized people, white French-speaking Quebecers experience this identification as a denial of their own status as a colonized or oppressed community. This in turn triggers the white fragility that I spoke of earlier.

For all these reasons, Naima Hamrouni and Chantal Maillé explain in the introduction to the same anthology *Le sujet du féminisme est-il blanc?*: “The question of race remains poorly studied within the particular context of Quebecois society. Instead, a nationalist narrative occupies almost all available space for reflection on issues of identity. This narrative is relatively unconcerned with the presence of racialized groups, because those groups possess very little symbolic value within a framework that was built upon a nationalist vision of Quebecois society.”¹⁸

Given all of this, it is unsurprising that we should also find white fragility within our theater scene. The same identity politics are at the heart of Quebecois dramaturgy, laden with the feelings of anxiety, menace and fragility described by Gerard Bouchard. In its desire for self-determination, for liberation from the surrounding dominant culture, the more “fragile” French culture of Quebec has sought, consciously or not, to protect itself. Along the way it has also marginalized racialized groups and their challenges.

In 2016, most people are now at least aware of racialized groups, and the difficulties they face, even if those difficulties are yet to be addressed. In Quebecois culture, these racialized people are identified as part of a “cultural diversity”. This term is currently very fashionable and this diversity is a priority for many social programs. The Ministry of Immigration is also a ministry of Diversity and Inclusion. The Montreal Arts Council has a *Policy for the Promotion and Development of Cultural Diversity in the Arts* and an *Action Plan for Cultural Diversity*. The Conseil des arts et des lettres du Québec has a *Commission consultative sur la diversité culturelle* (Consulting Committee for Cultural Diversity) and a program *Soutien aux organismes culturels œuvrant à la diversité des expressions culturelles* (Support of Cultural Organizations Working within a Diversity of Cultural Expressions). The National Theater School of Canada has a workshop called *Horizons Diversité*. Diversité artistique Montréal (DAM) is an organization whose mission is to “promote diversity within arts and culture.” Union des artistes has a *Comité pour la promotion de la richesse de la mosaïque culturelle et artistique* (Committee for the Promotion of Richness within the Cultural and Artistic Mosaic) (“mosaic” to add a little variation).

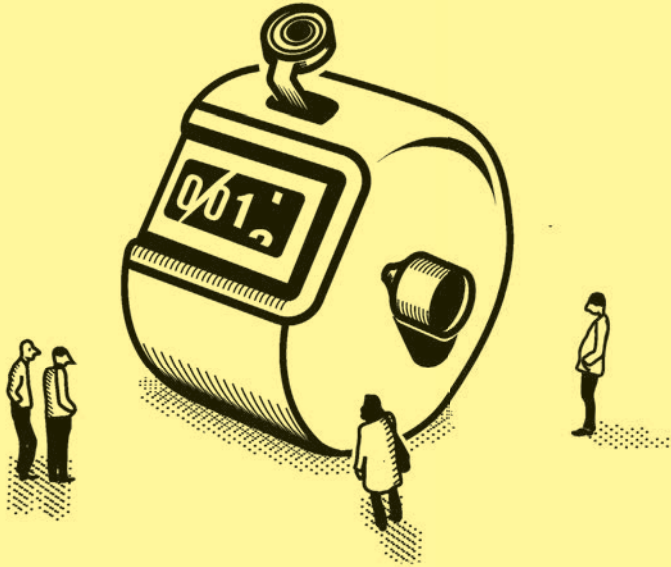
It is very clear that we are attempting to highlight “diversity”. However, is this enough to counter the effect that marginalization of racialized people and racism have on their victims? Sociologist Olivier Masclet warns us not to confuse the promotion of diversity with the battle against discrimination and racism. He reminds us that the term “discrimination makes visible the practices and mechanisms of inequality, [while] the term diversity [only] highlights a population.”¹⁹ In this way, diversity is “presented as an ideal, a goal to attain, without ever really acknowledging the mechanisms that produce inequalities based on ethnicity or skin color.”²⁰ He also reminds us that “diversity” is a problematic concept in and of itself. “The concept of diversity was invented in the 1980’s by the human resources departments of large American corporations [...]. The corporate jargon of “diversity”, which emphasizes all forms of difference, was also accompanied by a reduction in policies specifically designed to battle social inequalities between Blacks and Whites. Diversity was in fact a strategy to avoid the constraints of affirmative action policies [...]. So, diversity became a way to obscure certain practices and mechanisms which drive inequality amongst groups and between classes [...] by acting as a smokescreen.”²¹

And so, I return again to my initial questions. Is our theater white? Yes. Is our theater racist? Yes. Now, are we doing enough to ensure that our theater can better reflect our population and rid itself of racism?

Certainly not. At least, that is the answer according to the artists present at the CEAD forum on the racialization of theater. Every one of them confirmed that they had not seen any change in this situation over the course of their careers. So, is it really enough to simply promote diversity? Maybe not. The time has more than come for us to rise above our white fragility and confront this situation. We must listen to and believe racialized people when they speak about the challenges they face. And we must take concrete action to combat racism within our theater. The whiteness of our theater must become shocking.

Marilou Craft Dramaturg
Translation Vassil Topouzhanov and Pablo Rodriguez

1 This text was originally presented at the conference “Théâtre. Liberté. Scandale. Que peut le transgressif pour les arts de la scène?” on the invitation of Julie Paquette and Emmanuelle Sirois. The conference was organized by Université du Québec à Montréal in partnership with the Centre interuniversitaire d’études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT) and Usine C, and held in Montreal, March 18-19, 2016.
2 United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization, *Declaration on Race and Racial Prejudice* (Paris, 1978), http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13161&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
3 “Sans obligation d’achat,” Théâtre Prospero, <http://www.theatreprospero.com/spectacle/sans-obligation-dachat/>.
4 “Race,” Duceppe, <http://duceppe.com/piece/race>.
5 Hugo Pilon-Larose, “Blackface au Rideau Vert: Filiatraut ‘humiliée et outrée,’” *La Presse*, January 14, 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201501/14/01-4834928-blackface-au-rideau-vert-filiatraut-humilee-et-outree.php>.
6 Sylvie Chalaye, *Du noir au nègre: l’image du Noir au Théâtre (1550-1960)* (Paris: L’Harmattan, 1998), 13.
7 City of Montreal, *Mémoire présenté dans le cadre de la consultation portant sur le document « vers une nouvelle politique québécoise en matière d’immigration, de diversité et d’inclusion »* (Montreal, 2015), 20, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/BUR_DU_MAIRE_FR/MEDIA/DOCUMENTS/memoireville_de_montreal_immigration09_02_2015.pdf.
8 City of Montreal, *Portrait de la population autochtone à Montréal* (Montreal, 2010), 2, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/PROFIL%20DE%20LA%20POPULATION%20AUTOCHTONE_V3.PDF.
9 Conseil québécois du théâtre, *Cahier du participant, 13^e Congrès québécois du théâtre: Théâtre et diversité culturelle* (Montréal, 2015), 11, <http://www.cqt.ca/evenements/congres/files/1495/CQT-congres2015-cahier-participant-interactif.pdf>.
10 Ministère de l’Immigration et des Communautés culturelles, *La diversité: une valeur ajoutée. Politique gouvernementale pour favoriser la participation de tous à l’essor du Québec, 2008-2009* (Québec, 2008), 15.
11 Ministère de l’Immigration et des Communautés culturelles, *Pour la pleine participation des Québécoises et des Québécois des communautés culturelles. Vers une politique gouvernementale de lutte contre le racisme et la discrimination* (Québec, 2006), 12.
12 Pilon-Larose, op. cit.
13 Ibid.
14 Robin DiAngelo, “La fragilité blanche : pourquoi est-ce si dur de parler aux Blancs de racisme?,” *Etat d’exception*, June 18, 2015, <https://www.etatdexception.net/la-fragilite-blanche-pourquoi-est-ce-si-dur-de-parler-aux-blancs-de-racisme/>.
15 Elias Levy, “Gérard Bouchard: La majorité minoritaire,” *Voir*, 29 mars, 2007, <https://voir.ca/societe/2007/03/29/gerard-bouchard-la-majorite-minoritaire/>.
16 David Austin, *Nègres noirs, nègres blancs: race, sexe et politique dans les années 1960 à Montréal* (Montréal: Lux Éditeur, 2015), 82-83.
17 Geneviève Pagé, “‘Est-ce qu’on peut être racisées, nous aussi?’: les féministes blanches et le désir de racisation,” in Naïma Hamrouni et Chantal Maillé eds., *Le sujet du féminisme est-il blanc?* (Montreal: Les Éditions du remue-ménage, 2005), 134.
18 Naïma Hamrouni et Chantal Maillé eds., Introduction to *Le sujet du féminisme est-il blanc?* (Montreal: Les Éditions du remue-ménage, 2005), 11-12.
19 Olivier Maclet, *Sociologie de la diversité et des discriminations* (Paris: Armand Colin, 2012), 6.
20 Ibid., 6.
21 Ibid., 7.



Artistes et public :

comment ponctuer la relation?

propos rapportés

Ce texte découle de la table de discussion *Entre monologue et dialogue, comment résonner dans le champ social?*, modérée par Mélanie Binette, Daniel Fiset et George Krump.

PAR GEORGE KRUMP

POINT ZERO
Se rencontrer pour discuter du lien entre artistes et public, en l'absence du public, cela peut sembler une perte de temps. En effet. Mais ne sommes-nous pas tous des spectateurs et spectatrices? Il s'agit donc de parler de qui nous sommes, de ce que nous voulons, en prenant parfois la posture de l'autre, de ce que l'autre veut. La conversation est lancée. Elle résonne déjà dans ce champ social. En voici des bribes... sur un mode sauvage.

POINT D'INTERROGATION
Première salve. Bang.
À quoi sert l'art? C'est quoi mon/notre rôle?
Question fondamentale.
Un simple support de communication? Pour dire quoi?
Un art qui est «beau, poétique...», mais qui pour plusieurs ne dit pas grand-chose!
Est-ce le moyen pour la société de se remettre en question?
Notre rôle est de communiquer notre perception du réel.
Transmettre, oui, mais avec un biais. Les artistes sont donc comme des activistes.
Des personnes militantes dont les corps ou les pinceaux sont les porte-voix.

POINT MORT
Il s'agit de savoir à qui on s'adresse. C'est nécessaire. À qui on parle?

POINTILLÉS
Il y a confusion entre art et culture. Et divertissement. Serions-nous devenus juste des animateurs et animatrices? Au Conseil des arts du Canada, on parle désormais de participation culturelle. Il faudrait que les groupes aient tous une com- posante « animation ». Malaise.
Pourquoi faire de la médiation culturelle? Quel est l'intérêt? Faire connaître des œuvres méconnues. Développer le public. En même temps, il ne faut pas assumer que-le-public-ne-va-pas-comprendre. Les références sont seulement différentes.

MISE AU POINT
Le public n'est pas débile!

POINT D'ÉVITEMENT
Des artistes dans l'obligation de faire de la médiation culturelle, ce n'est pas toujours une bonne idée. Certaines personnes sont plus habiles; ce ne sont pas nécessairement des artistes.

Faire de la médiation culturelle une profession alors? Oui, sans doute excellent, plus efficace, mais notre monde ne déborde-t-il pas déjà d’experts et d’expertes en tout genre? En histoire de l’art, deux discours s’opposent : l’œuvre est auto-nome ou bien un discours est nécessaire. Pour mieux comprendre? Ça dépend des œuvres. Par contre, on favorise une logique qui privilégie la médiation culturelle, au lieu de l’œuvre. Hmmm. Donner les codes pour que la spectatrice et le spectateur puisse entrer et faire son propre chemin. Démocratiser, ce n’est pas simplifier, mais donner accès.

POINT DE VENTE
N’y a-t-il pas confusion entre développement des marchés et mise en marché? Progression de la logique marchande depuis la fin des années 1980. Vouloir rejoindre beaucoup de monde, est-ce une dérive vers la logique marchande? Le public est important, mais pourquoi? Quel public? Ah! La segmentation des marchés, c’est de la logique marchande! La société de consommation est une réalité. Et ce quotidien nous rattrape. Notre quotidien. L’art est vu comme un service à consommer. L’art n’est pas un service. C’est une fonction. Faut-il chercher une fonction à l’art? On revient à pourquoi-à-quoi-sert-l’art.

POINT VIRGULE
Il faut donc ramener la question au rôle de l’art. L’artiste donne un sens. L’art est une expérience collective.

POINT SENSIBLE
Comment toucher la masse citoyenne? Quels citoyens, quelles citoyennes? Par exemple, le public étudiant – celui que tout le monde veut attirer! Veut-il vraiment venir? À cet âge, il veut voyager, consommer. Il cherche une expérience. Un exemple de solution : à Avignon, on a présenté «le parcours, chemin du spectateur». Pour créer l’expérience.

POINT DE RÉFÉRENCE
S’adresser à tous les spectatrices et spectateurs est-il un mythe? L’œuvre parle-t-elle DE tout le monde? Non. Dans les processus de création, nous parlons souvent DE nous, de ce qui nous ressemble. Cela dépend des gens et de la démarche. Alors c’est OK aussi de s’adresser seulement aux artistes. Mais pour les autres, s’identifier devient plus difficile. Pour transmettre son interprétation du réel, il faut réussir à sortir de soi. La fragilité entraîne un repli sur soi...

POINT DE RENCONTRE
Alors, comment rejoindre les gens en milieu défavorisé? L’art a beau être accessible, gratuit, le fossé est culturel. La pauvreté ne signifie pas pauvreté culturelle. Certains riches n’ont aucune vie culturelle. Si, en tant que public, on ne se sent pas touché, on ne s’engage pas. Pourquoi m’engager envers quelque chose qui ne veut pas s’ouvrir à moi? Il y a la question de la diversité culturelle aussi... Le contenu des spectacles est-il trop limité à blanc hétéro, blanco? Ça ne résonne peut-être pas assez dans leur champ social.

POINT DE FUITE
Faut-il de meilleures politiques culturelles pour faciliter la venue des gens?

Travailler sur plusieurs fronts, s’intéresser à nos futurs spectateurs et spectatrices... Les écoles doivent présenter des pratiques artistiques plus complexes! L’intention peut bien être pédagogique, mais si les profs n’aiment pas l’art? Euh... Le problème est donc plus large. Les profs sont aussi un reflet de notre société. Que faire? Il n’y a même pas de consensus sur la fréquentation obligatoire des spectacles. Même avec un accompagnement? Pourquoi un étudiant ou une étudiante qui n’a pas aimé l’expérience y retournerait? À l’inverse, sans cette obligation... Il y a cet exemple d’un CÉGEP où une seule personne est allée au théâtre.

POINT DE FRICTION
Et le boycott par les profs des activités culturelles dans les écoles?... Euh...

POINT DE NON-RETOUR
Les médias ne jouent plus leur rôle de médiateurs. La place des arts n’y est plus la même. Il faudrait faire de vraies émissions culturelles! Oui, mais la télé est une vieille patente, vieille technologie. Les gens préfèrent choisir ce qu’ils consomment. Mais comment savent-ils quoi choisir? Les médias c’est bien, mais c’est leur donner trop de pouvoir. Dangereux de limiter les actions à... juste cela.

POINT DE JONCTION
Effritement du lien communautaire. Redonner le sens du communautaire pour sortir du marchand. Recréer une communauté? Oui. Comment? Des clubs de spectateurs et spectatrices pour partager leur expérience. L’exemple des *theatre clubs* à Londres. Possible de ne pas toujours ramener ça au *human interest* axé sur l’artiste. Dans ces clubs, on ne trouve pas d’artistes. Il y a aussi le théâtre communautaire. Différent du théâtre d’intervention. Rencontre d’artistes avec la collectivité. Pas du théâtre amateur. Une rencontre, un lien qui se crée. Une transformation. Artiste pédagogue, public citoyen. Il suffit parfois de donner l’occasion aux gens, et... les salles sont pleines. Une solution donc? Aller vers le collectif. S’adresser à des groupes plutôt qu’aux individus. Le collectif, le sentiment d’appartenance. Donne envie de participer. Ramener l’idée du rituel, du sacré! Mais est-ce que l’art vivant est encore pertinent? Une question que certain.e.s posent.

POINT COM
Le numérique. Ouais. Bon. L’idée d’être dynamique. Wikipedia, par exemple. Impliquer les gens. Le Verbe. Plate-forme d’interaction. Belle idée, mais faut aussi que les gens y viennent. Même problème, ça prend de la pub. Faque.

POINT D’APPUI
Une certaine responsabilité des créateurs et créatrices à créer cette expérience collective. Créer ses outils pour ne pas être en opposition aux autres pubs. Créer son propre champ de publicité. Créer des relations. C’est un autre angle pour communiquer avec le public. La création du lien permet de créer le désir!

Est-ce une approche marketing? Si ça ne fait pas partie de la démarche, c’est plaqué. Ça devient un spectacle. Presque dangereux pour l’artiste. Mais en contexte de résidence artistique, le contact plus soutenu avec le public permet de créer des liens parfois plus durables. Une rencontre artistique totale. Libres comme l’art. Le programme.

POINT D’INSPIRATION
Une rencontre artistique réussie, c’est... En cinéma, c’est une file d’attente, un engouement... Que ça suscite la discussion. Non-indifférence. Que ça choque parfois. Allume. Éveil de conscience, sentiment. Éveiller la vocation. Oui.

POINT DE DÉPART
C’est finalement une bonne chose de parler de tout cela. Dire, c’est déjà créer *des possibles*.

George Krump Gestionnaire culturel indépendant

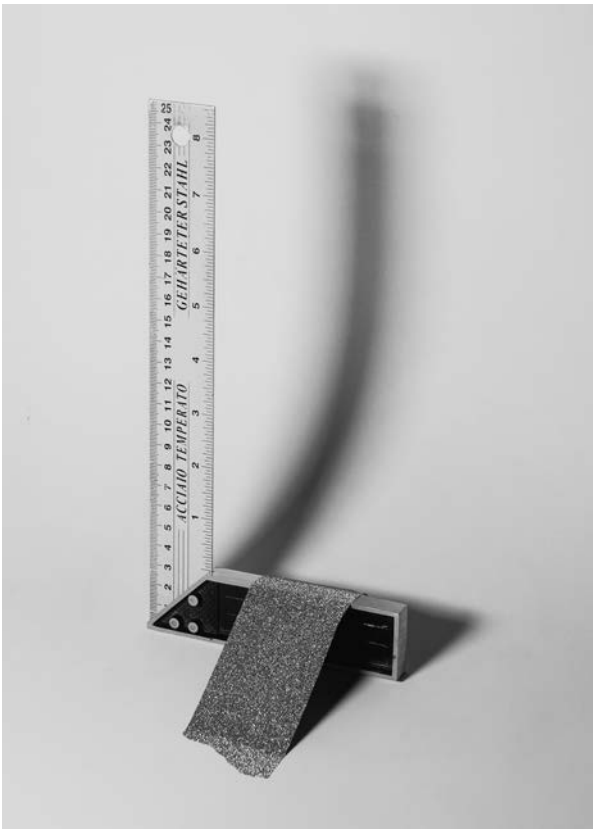


figure 54

by George Krump

This text stems from the roundtable discussion, *Between monologue and dialogue: how to resonate in the social field?*, moderated by Mélanie Binette, Daniel Fiset, and George Krump during the Journée sans culture.

ZERO POINT

It might seem a waste of time to meet in order to discuss the relationship between artists and the public, in the absence of the public. Indeed. But aren't we all spectators? It is more, then, about talking about who we are, about what we want, sometimes by adopting the posture of the other, of what the other wants. The conversation has started. It already resonates in this social field. Here are some fragments... in the raw.

INTERROGATION POINT

First shot. Bang.
What is the use of art? What is my/our role?
A fundamental question.
A mere medium of communication?
To say what?
Art as something “beautiful, poetic...”,
but which for many people doesn’t say much!
Is this a way for society to question itself?
Our role is to communicate our perception of reality. To impart, yes, but with a bias.
So artists are more like activists.
Activists who use their bodies and paint-brushes for megaphones.

DEAD POINT

It's a matter of knowing who we're actually talking to. That's essential.
Who are we talking to?

DOT DOT DOT

There is confusion between art and culture. And entertainment too.
Have we become mere outreach facilitators? The Canada Council for the Arts now speaks of cultural participation. All groups should now have an “outreach” component. Uneasiness. Why do cultural mediation? What's the point? So people get to know unknown works. To develop the audience.
At the same time, one should not assume that the-audience-won't-understand. Different references, that's all.

POINT OF FOCUS

The spectator is not dumb!

AVOIDANCE POINT

Forcing artists to do cultural mediation isn't always a good idea. Some are more competent; they're not necessarily artists. Professionalize the occupation of cultural mediator, then?
Sure, sounds great, more efficient, but isn't our world full of all kinds of experts already? In art history, there are two opposing discourses: the artwork is autonomous or it is dependent on discourse. To understand better? It depends on the work. However, what we have is a logic that favours cultural mediation over the work. Ummm.
Give the codes to the spectators so they can enter and make their own way.
To democratize is not to simplify, but to give access.

SELLING POINT

Isn't there confusion between market development and marketing? The market logic has been growing since the end of the 80s. Isn't wanting to reach a lot of people drifting towards a market logic?
The audience is important but why? Which audience?
Ah! Market segmentation is market logic! Consumer society is a reality. That reality is catching up on us. Our reality.
Art is perceived as a service to consume. Art is not a service.
It is a function. Does one need to look for a function in art?
We're back to why-what-is-art-for.

SEMICOLON

So one must bring back the question of the role of art.
The artist creates meaning. Art is a collective experience.

TENDER POINT

How can we touch citizens? Which citizens? For example, students – the audience that everyone wants to attract!
Do they really want to come, though?
At that age, they want to travel, consume. They're looking for an experience.
A possible solution: in Avignon, they created “the route, path of the spectator.” To create the experience.

REFERENCE POINT

Is reaching all spectators a myth?
Is the artwork talking ABOUT everyone? No. In the creative process, we are often talking ABOUT us, about what's familiar to us. It depends on the person and the approach.

MEETING POINT

So, how to reach marginalized people? Art may be beautiful or free, but the gap is cultural.
Poverty does not mean cultural poverty. Some wealthy people don't have a cultural life. If the public isn't moved, it will not engage. Why engage with something that does not want to open itself to me?
There is also the issue of cultural diversity... Is the content of shows too white hetero, blanco?
Perhaps it doesn't resonate enough with their social field.

VANISHING POINT

Should cultural policies be improved to make it easier for people to come?
To work on several fronts, to be interested in our future spectators...
Schools should present more complex art practices!
The intention may well be pedagogical but

what if teachers don't like art?
Err... so the issue is a bigger one. Teachers are also a reflection of our society. What to do? There isn't even a consensus on the mandatory attendance to shows. Even with accompaniment? If the student didn't like the experience, why would he or she go back? Conversely, if it's not mandatory... There's that example at a CÉGEP where only one person went to see the play.

POINT OF FRICTION

And the teachers' boycott of cultural activities in schools?... Err...

POINT OF NO RETURN

The media no longer fulfill their role as mediators. The place given to art there has changed. There should be real cultural shows! Yes, but TV is an old thing, old technology. People want to be able to choose what to consume.
But how do they know what to choose? The media are alright, but it's giving them too much power.
It's dangerous to limit actions to... just that.

JUNCTION POINT

The relationship with community is crumbling. To give back meaning to the idea of community in order to get out of the market logic. Recreate a community? Yes. How?
Spectator Clubs so people can share their experience. The example of Theatre Clubs in London. It is possible to not always bring it back to the human interest of the artist. The artist is never present in those clubs. There's also community theatre. Different from intervention theatre. Encounters between the artist and citizens. Not amateur theatre.
An encounter, a relationship is created. A transformation.
Artists-trainers, citizens-spectators. Sometimes it's just a matter of presenting an opportunity to people, and... rooms are packed.
A solution, then? To go towards the collective. To talk to groups rather than individuals. The collective, the sense of belonging. To make people actually want to participate. To bring back the idea of the ritual, the sacred! But are live arts still relevant? Some people are wondering.

DOT COM

The digital. Yeah. Well.
The idea of being active. Wikipedia, for instance. Engage people.
Le Verbe. Interactive platform.
Nice idea, but people need to go there, too. Same problem, it requires publicity. So...

POINT OF SUPPORT

Creators have a certain responsibility to create a collective experience.
To create one's own tools in order to compete less against advertisers.
To create one's own domain of publicity. To create relationships. Another angle for communicating with the audience. The creation of the relationship creates the desire!
Is this marketing?
If it's not part of the artist's approach, then it's useless. It becomes a spectacle. Almost dangerous for the artist.
However, in the context of residencies, the sustained contact with the audience allows for the creation of more sustainable relationships. A total artistic encounter. Libres comme l'art. The program.

POINT OF INSPIRATION

A successful artistic encounter is...
In film, it's a line-up, a buzz...
That it provokes discussion. No room for indifference. That it shocks sometimes. Turns on.
Incite consciousness, feeling.
Incite devotion. Yes.

POINT OF DEPARTURE

It's useful to talk about these things in the end. To say is already to create *possibilities*.

George Krump, Independant cultural manager
Translation Sophie Le-Phat Ho

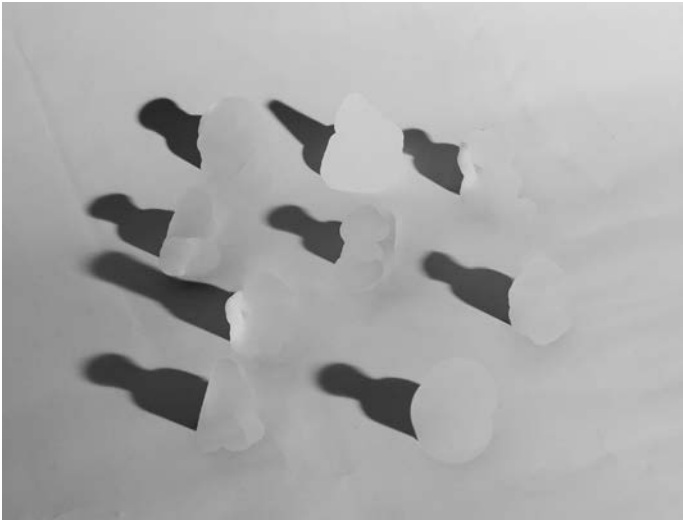


figure 54

Entre monologue et dialogue,

comment résonner dans le champ social?

PAR MÉLANIE BINETTE
ET DANIEL FISET

Voici une des questions posées aux travailleuses et travailleurs de la culture réunis autour de notre table. Celle-ci visait à initier une discussion sur les différentes expériences de rencontre avec le public. Au sein du groupe de discussion, plusieurs ont évoqué leur crainte face à une instrumentalisation de l’art lorsque la participation du public et ses problématiques deviennent le point central de l’œuvre, comme si cela pouvait évacuer la valeur esthétique du projet artistique. D’autres se sont demandé comment jeter les bases d’un dialogue avec les publics, pour y trouver une source de vitalité et contrer l’isolement des pratiques actuelles, alors qu’elles sont diffusées dans un monde de plus en plus fragmenté et disjoint. Ces préoccupations engendrent d’autres questions vitales: *L’art doit-il servir à quelque chose, au risque de se mettre au service d’un groupe, d’une classe sociale, d’une élite ou d’un marché? L’art doit-il justifier son existence? La médiation culturelle est-elle un impératif? Si oui, à quelles règles obéit-elle et dans quelle logique se déploie-t-elle?*

La médiation culturelle peut répondre à une envie des artistes de rencontrer les publics, d’amorcer un dialogue avec ces derniers pour assurer une place de l’art au quotidien. Toutefois, dans sa forme la plus technocratique, la médiation culturelle est l’outil des organismes subventionnaires, qui imposent leurs agendas à la création artistique en préconisant la rencontre avec un public toujours grandissant. Le danger réside alors dans l’obligation de la médiation culturelle pour la survie

des institutions artistiques. Cela a pour effet de fonctionnaliser la pratique artistique, de lui attribuer une valeur d’usage – elle doit servir à tous – afin de justifier son financement et sa place dans l’espace public. Cette polarité de la médiation culturelle se remarque également par une analyse lexicale des conversations issues de la Journée. Deux champs lexicaux émergent : le religieux et le financier. Si on évoque le caractère religieux – l’œuvre sacrée, par exemple – c’est généralement pour contrer ou dépasser cette aura d’inaccessibilité de laquelle se pare quelquefois le milieu. La médiation culturelle est alors pensée comme un moyen pour désacraliser l’art en lui restituant le pouvoir potentiel de son lien social. Or, cette vision risque de produire une indistinction entre accessibilité et populisme allant jusqu’à modifier fondamentalement les pratiques pour y inviter le public coûte que coûte. C’est que l’adéquation – même figurée – entre le champ de l’art et le champ de la religion évoque la question du travail artistique comme *vocationnel*, excusant dans une certaine mesure les conditions précaires auxquelles s’exposent les travailleuses et travailleurs de la culture.

Ensuite, notons une forte présence du vocabulaire économique pour analyser la portée de la médiation culturelle, surtout lorsqu’il s’agit de la critiquer : usagères et usagers, utilisateurs et utilisatrices, produits, industrie culturelle, consommation, production, marché, développement, etc. On se demande alors si la médiation culturelle ne serait pas qu’un agent du capitalisme cognitif et de l’*experience economy*, s’assurant de la « qualité » des expériences de l’art sur la base d’une vision quantitative. *Est-il possible d’envisager une médiation culturelle qui résisterait à cette entrée de force dans le monde économique?*

Médiation culturelle comme outil du travail anti-mystique, mais précaire; médiation culturelle comme outil de subvention efficace. Ces deux usages de la médiation culturelle sont ceux qui ont été les plus discutés. Remarquons que ces deux axes, qu’ils aient une connotation positive ou négative, en disent beaucoup sur la façon dont le milieu réfléchit la médiation culturelle à l’heure actuelle. Au-delà du développement de marché, de la promotion du « produit » artistique et d’une entreprise de séduction de la clientèle artistique, une rencontre avec les publics peut redéfinir le travail des travailleuses et travailleurs de la culture et apporter de nouveaux sens à la création artistique en accordant une place à la parole des publics de l’art.

Au reste, ces derniers demeurent les grands oubliés de cette conversation; présences spectrales dans les conversations du milieu qui mériteraient pourtant de prendre part aux débats sur la médiation culturelle, puisqu’elle est censée leur profiter d’abord et avant tout. Le danger de la médiation culturelle résiderait ainsi dans la fixité de son instrumentalisation potentielle par les agents du milieu, alors qu’elle est par nature une chaîne d’actions flexible, qui se doit d’être mouvante pour s’adapter aux pratiques qu’elle investigate. Ce qui nous fait demander : *quelle est véritablement la place de l’art en régime actuel?* Cette question, en apparence simple, nous force à nous poser plusieurs questions. *Qu’est-ce que c’est, l’art? Est-ce que l’art et la culture sont des termes équivalents? À quoi ça sert, l’art? À qui ça sert, l’art? Est-ce que ça sert, l’art?*

QUI EST LE PUBLIC?

Lors de notre rencontre, plusieurs membres du milieu artistique ont remarqué qu’il semble exister une certaine uniformité culturelle parmi les gens qui fréquentent leurs événements. Éduqué et souvent en moyens, le public montréalais est généralement initié et connaisseur, ce qui encourage plusieurs à sonner l’alarme d’un milieu qui se replierait sur lui-même. Il y a la question de l’accessibilité financière, mais celle-ci ne

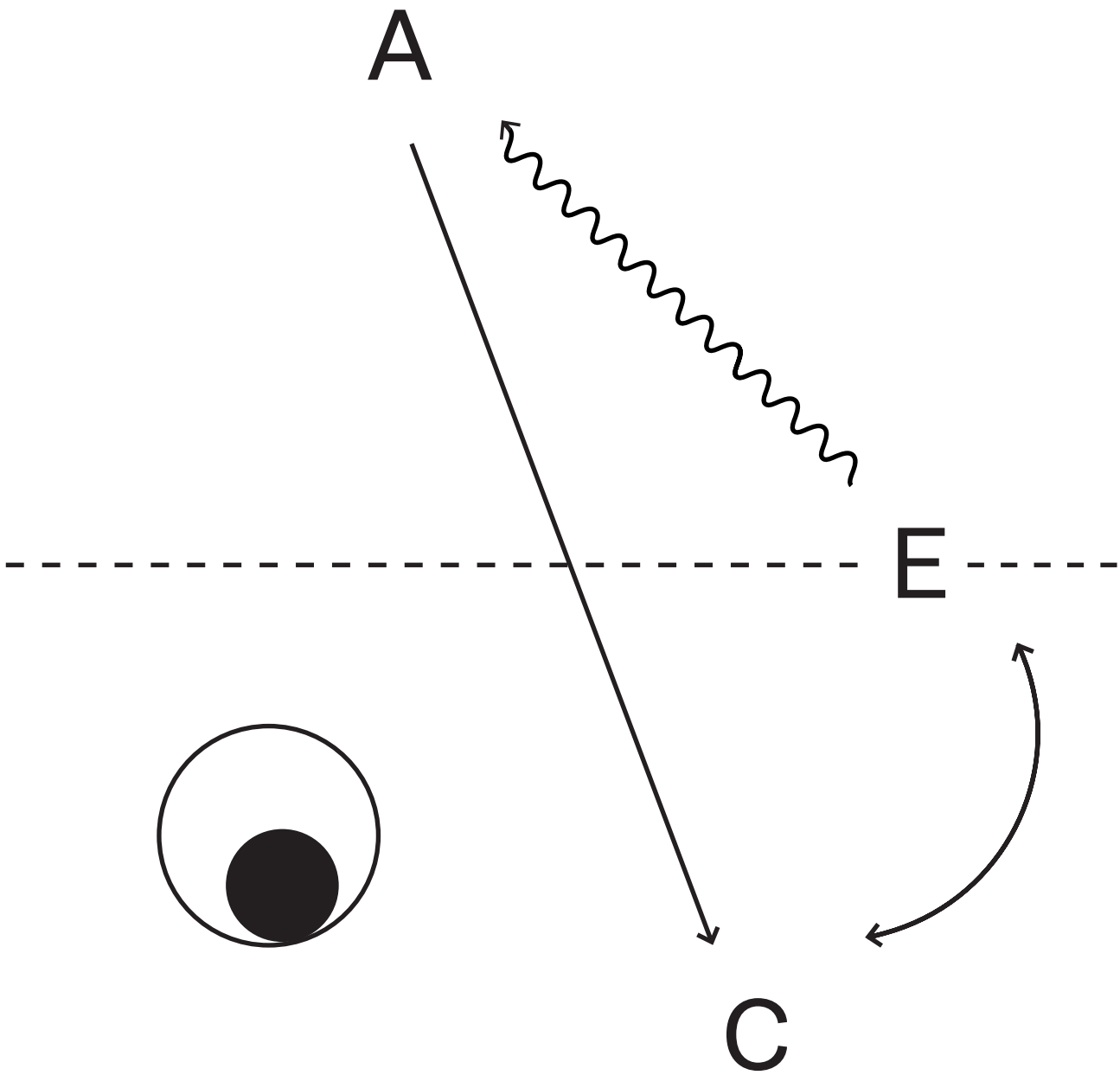


figure 59

semble pas nécessairement résoudre le problème : comment se fait-il que les billets gratuits peinent parfois à s’écouler? Existe-t-il une frontière culturelle pour certains membres du public, découlant d’un sentiment d’incompétence par rapport au domaine artistique? L’approche de la médiation culturelle semble nécessaire pour lutter contre un potentiel enfermement de la pratique, mais toutes les démarches ne s’y prédisposent pas, et tous les artistes ne sont pas outillés pour cette tâche, d’autant plus qu’elle peut représenter une surcharge financière pour de petites compagnies ou organismes qui peinent déjà à financer leurs activités.

PEUT-ON AVOIR UNE INCIDENCE SUR LA CONSTITUTION DES PUBLICS?

Si certains publics désertent nos salles, galeries et autres lieux de rassemblements artistiques, serait-ce parce qu’ils n’ont pas l’impression qu’on s’adresse à eux? Faisons-nous cet effort, en tant qu’artistes, d’aller à la rencontre d’un public « autre », qui ne serait pas constitué des membres des communautés avec lesquelles il nous est naturellement plus facile de communiquer? Cette interrogation exige une remise en question de nos démarches artistiques et de nos politiques culturelles. Devant la situation de précarité dans laquelle le milieu artistique est plongé, cette position est difficile : une situation de vulnérabilité encourage plutôt une forme de protectionnisme, un état de défense qui veille uniquement à maintenir le statu quo.

Mais encore : *À qui incombe la responsabilité d’agir en tant qu’intermédiaire entre les œuvres et leurs publics? Aux œuvres elles-mêmes? Aux artistes? À une classe de travailleuses et de travailleurs spécialisé.e.s? À un dispositif médiatique déjà mis en place? Doit-il y avoir un intermédiaire?*

QUI EST LE MÉDIATEUR? QUI SONT LES MÉDIAS?

Si intermédiaire il doit y avoir, quelle forme doit-il prendre? Curieusement, alors que les réseaux sociaux et le numérique apparaissent souvent comme des panacées contre l’absence d’intérêt portée par les médias généralistes à la « chose » artistique, notre comité a tenu à exprimer son désir d’une (ré)intervention de ces médias. Penser l’impact de la médiation culturelle, c’est souligner l’effritement de la présence de l’art dans l’espace médiatique québécois depuis quelques décennies. Les médias traditionnels, surtout ceux opérant sous financement étatique, se désengagent par rapport à certaines pratiques artistiques qui résistent à l’industrialisation culturelle au profit d’une couverture de l’évènementiel, du spectaculaire, du simpliste et du populaire. Devant une certaine pauvreté culturelle, il faudrait ainsi envisager une intervention: mais *de qui* ?

Plusieurs conversations ont révélé les difficultés que rencontrent les actrices et acteurs du milieu culturel à réfléchir la condition de l’art au-delà d’une implication des structures qui représentent traditionnellement l’exercice d’un pouvoir : l’État, les médias de masse, les organismes subventionnaires, le marché. Dans le cas de la médiation culturelle comme pour d’autres cas, la solution est potentiellement ailleurs que dans ces structures. Peut-être que la fonction de l’art fluctue selon les différents régimes politiques, et qu’elle trouve en ce moment la justification de son existence québécoise dans la création de ponts entre les communautés, afin de maintenir l’idée d’un collectif qui s’est effrité sous l’ère néolibérale et postcoloniale, où règne un sentiment de méfiance vis-à-vis des populations marginalisées. Ce qu’il faudrait d’abord faire, c’est encourager la curiosité des publics et reconformer l’importance de notre esprit critique, une manière d’envisager l’art qui est tristement de moins en moins valorisée.

Et si la médiation culturelle était l’occasion d’encourager la communauté à réfléchir de manière critique sur le monde dans lequel nous prenons part? Si c’était une façon d’étendre le pouvoir de l’art à l’ensemble de la population? Et si la médiation culturelle était un choix que nous prenions collectivement, avec prudence et intelligence?

Mélanie Binette Artiste multidisciplinaire, chercheuse, Théâtre Nulle Part
Daniel Fiset Chercheur en histoire de l’art

by Mélanie Binette and Daniel Fiset

This was one of the questions posed to the artists and cultural workers who gathered around our table. It was intended to start a discussion around different experiences of exchange with viewers and audiences. Certain artists and cultural workers discussed their fear of the instrumentalization of art when the public’s participation becomes the main focus of the work, as if it evacuated the aesthetic value from the artistic project. Others wondered how to lay the foundations for a dialogue with the public, to find a source of vitality and to counter the isolation of current practices, which circulate in an increasingly fragmented and disjointed environment. These concerns spurred other vital questions: *Should art serve a specific function, and therefore risk serving the interests of a group, a social class, an elite or a market? Must art justify its own existence? Is cultural mediation imperative? If so, what rules should it follow and according to what logic should it unfold?*

Cultural mediation can address artists’ desire to meet the public and start a dialogue to ensure that art has a place in everyday life. However, in its most technocratic form, cultural mediation is a tool that granting organizations use to impose their agendas on artistic creation by encouraging encounters with ever-growing audiences. The danger, then, lies in the *obligation* placed on artistic institutions to provide cultural mediation in order to survive. This has the effect of functionalizing artistic practice, giving it a use value – mandating that it must serve everyone – in order to justify its funding and its place in the public sphere.

This polarity of cultural mediation is likewise apparent in a lexical analysis of conversations from the day. Two lexical fields emerged: the religious and the financial. If we evoke the religious character – the sacred artwork, for example – it is generally to counteract or overcome the aura of inaccessibility that sometimes surrounds the arts. Cultural mediation is in this case thought of as a way to

demystify art in order to restore the potential power of its social relation. This view, however, risks mottling the distinction between accessibility and populism, going so far as to fundamentally change an art practice in order to invite the public into it at all costs. This is because the coupling – even if just figurative – of art and religion raises the question of artistic work as a calling, justifying to some extent the precarious conditions that cultural workers face.

Next, we must note the prevalence of an economic vocabulary, used to analyze the influence – more often than not critically – of cultural mediation : users, products, cultural industry, consumption, production, market development, etc. One wonders, then, if cultural mediation is not an agent of cognitive capitalism and the “experience economy”, basing the “quality” of experiences of art on a quantitative outlook. *Is it possible to imagine a form of cultural mediation that resists this forced entry into the economic field?*

Cultural mediation as a tool for the financially and professionally vulnerable, though anti-mystical artistic worker, versus cultural mediation as a tool to acquire funding. These two uses of cultural mediation were the most discussed. We note that these two axes have a positive and negative connotation, which in itself says a lot about how the arts milieu currently thinks about cultural mediation. Beyond the development of the market, the promotion of an artistic “product”, and the business of seducing “consumers” of art, public outreach can redefine the labour of artistic and cultural workers and bring new meaning to artistic creation, giving the floor to spectators.

Yet there is still an oversight in this conversation, and that is the actual audience for art. Beyond being a spectral presence in conversations in this field, audience members nevertheless deserve to take part in discussions about cultural mediation, since it is supposed to benefit them first and foremost. The danger of cultural mediation resides in the fixity of its potential instrumentalization by actors in the field, whereas it is in its very nature a flexible chain of actions that must keep moving in order to adapt to the diverse practices it investigates. This leads us to ask: *what is the real place of art in the current situation?* This question, seemingly simple, forces us to pose many other related questions. *What exactly is art? Are art and culture the same thing? What function does art serve? Who does art serve? Does it “serve” at all?*

WHO IS THE AUDIENCE?

During our meeting, many members of the arts milieu noted that there seems to be a certain cultural uniformity among the people who frequent their events. Educated and often well off, the Montreal audience is often

composed of those who are accustomed to and well-informed about art, which prompts many to sound the alarm on a milieu folding in on itself. There is the issue of affordability, but it doesn’t necessarily solve the problem: *how is it that even free tickets sometimes won’t ensure a turnout? Is there a cultural barrier for certain spectators, resulting from a feeling of incompetence with respect to the arts?* Cultural mediation seems necessary to prevent the potential isolation of a practice, but not all artistic approaches and not all artists are equipped for the task, especially as it poses a further financial burden to small companies and organizations already struggling to finance their activities.

CAN WE AFFECT THE CONSTITUTION OF THE AUDIENCE?

If certain audiences are deserting our halls, galleries and other artistic gathering places, could it be that they have the impression that the work doesn’t speak to them? Are we making the effort, as artists, to meet an “other” audience, who would not be made up of members of communities with whom we find it naturally easier to communicate? This line of questioning demands a rethinking of our artistic approaches and cultural policies. Given the financially and socially vulnerable situation into which the art world has plunged, this is a difficult position; such vulnerability incites protectionism, a defensive stance that guards only the continuity of the status quo.

But still: *Whose responsibility is it to act as an intermediary between the artworks and their audiences? The artworks themselves? Artists? A class of specialized workers? A technological apparatus already in place? Does there need to be an intermediary?*

WHO IS THE MEDIATOR? THE MEDIA?

If there must be an intermediary, what form should it take? Curiously, while social networks and digital media often appear as panaceas against the mainstream media’s disinterest in artistic work, several speakers at our table expressed their desire for a renewed response on the part of the media. To think about the impact of cultural mediation is to stress the erosion of the presence of art in the province’s media space in the past few decades. Traditional media outlets, especially those funded by the state, are beholden to art practices that resist cultural industrialization, favouring the coverage of events instead: the spectacular, the simplistic and the popular. Faced with this kind of cultural poverty, we might want to envision an intervention, but by *whom*?

Several conversations revealed the difficulties that actors in the field face when it comes to reflecting on the condition of art *beyond* the involvement of structures

that traditionally wield power: the state, the mass media, granting agencies, the market. With cultural mediation, as in other cases, the solution lies potentially outside of these structures. Perhaps the function of art fluctuates with different political regimes, finding the justification for its existence now in Quebec in the mandate to build bridges between communities – fodder for the idea of a collective that has crumbled in the neoliberal and postcolonial era, where there is a mistrust *vis-à-vis* marginalized populations. Above all, the focus should be on encouraging public curiosity and reaffirming the importance of our critical spirit – a way of engaging with art that is sadly becoming less and less important.

What if cultural mediation was an opportunity to encourage everyone to think critically about the world they inhabit and participate in? What if cultural mediation was a way to extend the power of art to each and every person? And what if cultural mediation was a choice we made collectively, with intelligence and attention?

Mélanie Binette Multidisciplinary artist, researcher, Théâtre Nulle Part
Daniel Fiset Art history researcher
Translation Adam Kinner

Le partage du territoire

Il fait un froid de canard. Sur le quai de chargement, les camions de livraison vont et viennent. Il y a du monde, des diables chargés de caisses, un horaire à respecter. Dans le coin droit, un employé d’une entreprise du textile qui est à la fois chauffeur, manutentionnaire et mécanicien. Dans le coin gauche, un travailleur culturel qui est à la fois artiste, technicien et coursier. Leurs trajectoires se croisent rarement mais ici, au rez-de-chaussée du Fashion Plaza, cela se produit aujourd’hui, le 8 février 2016.

PAR JOSIANNE POIRIER

Quelques années plus tôt, la valeur de l’édifice de l’avenue de Gaspé a quintuplé. En effet, alors que sa vente s’élève à 8 millions de dollars en 2008, trois ans plus tard l’investisseur torontois Allied Properties doit déboursier 37,8 millions pour l’acquérir. Cette explosion des chiffres a fait peur. Dans la communauté d’artistes et d’organismes culturels qui logent dans l’imposant bloc de béton et de verre, on a pensé à l’augmentation probable des loyers, à cette insoutenable pression financière dont découlerait la nécessité de déménager, encore une fois. Encore une fois car cette communauté n’en est pas à sa première relocalisation. Quand les calèches et les terrasses ont pris d’assaut le Vieux-Montréal – quand son statut de quartier dévitalisé est passé à celui de destination touristique – les artistes qui y occupaient de grands espaces depuis les années 1970 n’ont plus eu les moyens d’y être. Plusieurs ont remonté le boulevard Saint-Laurent jusqu’à la rue Ontario. Et quand s’est affirmée la volonté politique de faire du secteur de la Place des Arts « le cœur culturel » de Montréal – quand la transformation de leurs ateliers en *authentiques* lofts est devenue une affaire en or pour les promoteurs immobiliers – ces mêmes artistes ont dû se remettre en route. Au début des années 2000, le Mile-End a été une terre d’accueil.

Sur le quai de chargement, donc, deux trajectoires se croisent et se heurtent. Le partage de l’espace se négocie sans gants blancs. Il y a cette commande de vêtements pour hommes qui devraient déjà être sur la route depuis deux heures. Un retard à l’origine de l’humeur massacrante du patron au bout du fil. Et de l’humeur massacrante de cet employé qui est chauffeur, manutentionnaire et mécanicien, et dont les membres sont engourdis par le froid. Cet employé dont les gestes brusques cherchent à combler un retard dont il n’est pas responsable et qui sera bientôt embourbé dans les embouteillages s’il n’accélère pas le rythme de remplissage du camion. Il y a aussi cette œuvre délicate. Après avoir été accrochée quelques semaines aux murs d’un centre d’artistes de l’immeuble, elle repose dans son

emballage à bulles en attente du retour chez elle – le salon/atelier de cet artiste, technicien et coursier. Les années passées à la peau-finer sans soutien financier ont valu la peine. L’exposition a été peu vue, mais bien reçue par la critique. Le commissaire d’une biennale considère même l’intégrer à sa programmation. Le transport de l’œuvre demande des gestes précis puisque la structure, même dans son emballage, demeure fragile. « Si ce gars m’accroche encore une fois avec son ostie de diable, je ne réponds plus de moi », pense le travailleur culturel. « Si ce gars ne s’enlève pas du chemin au plus sacrant, compte sur moi pour le remettre à sa place », se dit l’employé d’une entreprise du textile.

Au moment où Allied Properties a fait l’acquisition du Fashion Plaza, une résistance inattendue l’attendait. Afin d’éviter que le scénario des expulsions et des augmentations de loyer se jouent comme une mauvaise farce, des locataires de l’immeuble ont fondé en 2009 l’organisme Pied Carré (Pi2), dont le mandat est de défendre la présence des artistes et des organismes culturels dans le secteur Saint-Viateur Est. À l’automne 2012, au terme de longs mois de négociation et avec le soutien de l’arrondissement du Plateau-Mont-Royal, Pi2 a obtenu du nouveau propriétaire la gestion de quelque 212 000 pieds carrés des 5445 et 5455 avenue de Gaspé. L’organisme dispose d’un bail de 30 ans qui lui permet de sous-louer des espaces à un prix avantageux. C’est une victoire importante.

Le travailleur culturel repense à cette boutade lue récemment dans un roman « Les gens de gauche sont généralement contre la peine de mort – sauf lorsqu’il est question d’un vol de vélo ». Il s’en veut d’appartenir à cette catégorie de personnes. Il regrette l’antagonisme qu’il provoque sur le quai de chargement et l’irritation que génère chez lui le chauffeur, manutentionnaire et mécanicien. Il aime penser que ses œuvres s’adressent autant aux spécialistes des arts visuels qu’au « grand public », ce groupe à la définition nébuleuse.

Il est habité par un désir de rencontre, par l’art, avec des réalités qui lui sont étrangères. Il milite pour l’égalité comme principe transversal qui devrait présider à toutes les sphères de la vie. Et pourtant, là, maintenant, il est excédé par l’attitude de ce livreur aux manières frustes.

L’employé d’une entreprise du textile en a vu d’autres, des artistes avec leurs fragiles colis sur ce quai de chargement. Ce n’est pas qu’il les déteste, mais ils l’agacent un peu avec leurs airs affectés. Au début, quand les premières galeries d’art sont apparues dans l’immeuble, il aimait bien y faire un tour pendant ses pauses. Graduellement, toutefois, l’esprit des lieux a changé. Il s’y sentait moins le bienvenu. Graduellement, aussi, ses pauses se sont faites plus courtes jusqu’à disparaître et la liste des livraisons quotidiennes s’est allongée. La croissance de ses heures supplémentaires a été inversement proportionnelle à celle de sa sécurité d’emploi. Alors oui, il pourrait faire plus attention, mais il commence à en avoir plein son casque.

Depuis la vente de 2011, l’édifice a subi de nombreuses transformations visant à le mettre aux normes et au goût du jour. Les espaces gérés par Pi2 n’y ont pas échappé et l’organisme fait face à d’importantes difficultés financières. Dans ce contexte, les loyers augmentent davantage que prévu et ces tarifs préférentiels pour artistes et organismes culturels correspondent de moins en moins à la définition d’un prix abordable. En janvier 2016, on a appris que la Financière Sun Life compte installer quelque 300 employés au 5445 avenue de Gaspé. Que l’industrie du textile maintienne encore des activités dans ce quartier, on pouvait s’en étonner. Que l’existence d’une vie culturelle foisonnante y attire des investisseurs, il fallait s’y attendre. L’employé d’une entreprise du textile et le travailleur culturel partagent finalement au moins une chose, ils sont engagés dans un corps à corps avec le monde de la finance.

Bientôt, il y a fort à parier que ni l’un ni l’autre ne fréquentera plus le Fashion Plaza.

Josianne Poirier Doctorante en histoire de l’art

by Josianne Poirier

It’s freezing cold. On the loading dock, delivery trucks are coming and going. There are people rushing, loaded with packages and schedules to keep. In the right corner there’s an employee of a textile company who’s at once a driver, a packer and a mechanic. In the left corner, there’s a cultural worker who is at once an artist, a technician and a courier. Their paths rarely intersect but they do here, on February 8, 2016, on the ground floor of the Fashion Plaza.

A few years earlier, the value of the building on avenue de Gaspé quintupled. The building was sold at \$8 million in 2008, but three years later Allied Properties, the Toronto investor, had to pay \$37.8 million to acquire it. This jump in the the figures was frightening. In the community of artists and cultural organizations housed in the imposing block of concrete and glass, the thought was of a likely increase in rents – an unbearable financial pressure that would only result in the need to move again. Again, because this would not be the community’s first relocation. When the horse-drawn carriages and café patios stormed Old Montreal – when its status went from a run-down neighborhood to a tourist destination – the artists who had occupied large spaces since the 1970s no longer had the means to stay there. Many went up Boulevard St-Laurent to Ontario Street. And when the powers that be decided to turn the Place des Arts sector into the “cultural heart” of Montreal – when transforming artist workshops into “authentic lofts” became a goldmine for real estate developers – the same artists had to start all over again. In the early 2000s, Mile End was a haven.

On the loading dock, then, two paths intersect and collide. Negotiations as to how the space is shared are raw. There is that order of men’s clothing that should’ve been on the road two hours ago – no doubt the source of the boss’ rotten mood on the other end of the line, and of this employee who’s at once a driver, a packer and a mechanic, and whose fingers are numb with cold. This employee, whose brisk movements try to make up for a delay he had no hand in, and who will soon be stuck in traffic if he doesn’t pick up the pace packing the truck. There’s also that fragile work of art. After having been hung for a few weeks on the wall of one of the building’s artist-run centers, it rests there in bubble wrap waiting to return home – to the living room/workshop of this artist, technician and courier. The years that went into refining it without financial support were worth it; the show had low attendance, but it was well received by critics. The curator of a biennial is even considering putting it in their program. Transporting the work requires special handling since the structure, even in its packaging, remains fragile. “If this bloody guy bumps me one more freaking time with that trolley, I’m going to lose it,” thinks the cultural worker. “If this guy doesn’t get out of my way ASAP, I’m gonna put him in his place,” the employee of the textile company mutters in his mind.

When Allied Properties acquired the Fashion Plaza, it was met with unexpected resistance. To avoid the scenario of evictions and rent increases replaying like a bad joke, tenants of the building founded Pied Carré (Pi2) in 2009, an organization whose mandate is to defend the presence of artists and cultural organizations in the St-Viateur Est area. In the fall of 2012, after months of negotiations and with the support of the Plateau-Mont-Royal, Pi2 managed to secure from the new owner the management of some 212,000 square feet inside the 5445 and 5455 buildings on avenue de Gaspé. The organization has a 30-year lease that allows them to sublet space affordably. It’s an important victory.

The cultural worker recalls a joke he had come across recently in a novel. “Leftists are

generally against the death penalty – except when it comes to bicycle theft.”¹ He resents belonging to this category of people. He regrets the friction on the loading dock and his irritation towards the driver, packer, and mechanic. He likes to think that his work is addressed to both visual arts specialists and the “general public,” that ever-so nebulous group. He is possessed by a desire to encounter, through art, realities that are foreign to him. He fights for equality as a general principle that should govern all spheres of life. Yet, right now, he’s exasperated by the crude attitude of this deliveryman.

The employee of a textile company has seen many of them, these artists with their fragile packages on the loading dock. It’s not that he hates them, but that air of entitlement they have gets to him. Initially, when the first galleries popped up in the building, he liked taking a look around during his breaks. Gradually, however, the spirit of the place changed. It made him feel less welcome. Gradually, too, his breaks shrunk to the point of disappearing, and the list of deliveries for each day grew. His overtime hours also increased, and inversely proportional to that, his employment felt less and less secure. So yeah, he could be more careful, but he’s just about had enough.

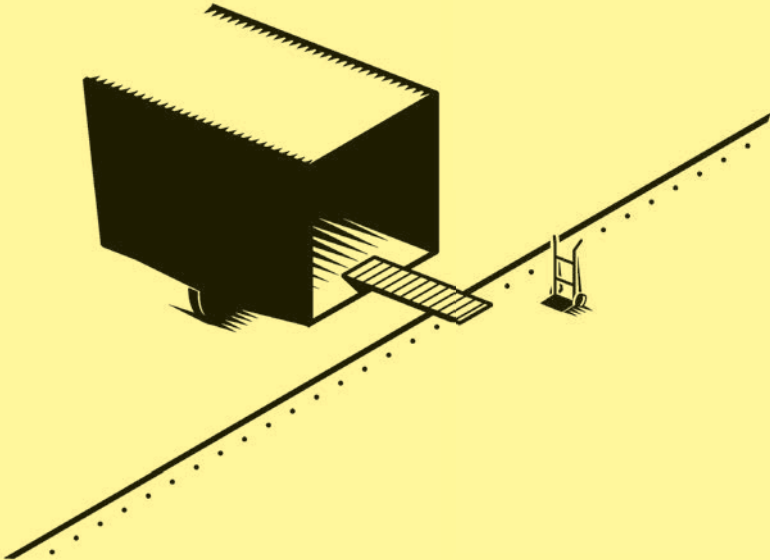
Since the sale in 2011, the building has undergone many changes to bring it to code and update its look. The spaces managed by Pi2 couldn’t escape this, and the organization is facing serious financial difficulties. In this context, rents are rising more than expected and the special rates offered to artists and cultural organizations correspond less and less to the definition of an affordable price. In January 2016, it became known that Sun Life Financial was planning to settle some 300 employees at the 5445 avenue de Gaspé building. That the textile industry still maintains activities in this area may be astounding to some. That a rich cultural life attracts investors is to be expected. The employee of a textile company and the cultural worker finally share at least one thing: they are engaged in a hand-to-hand struggle with the world of finance.

It’s safe to say that soon neither will find themselves at the Fashion Plaza anymore.

Josianne Poirier Art history PhD candidate
Translation Andrea J. Rideout

1. David Turgeon, *Le continent de plastique* (Montréal : Le Quartanier, 2016), 138.

1. David Turgeon, *Le continent de plastique* (Montréal : Le Quartanier, 2016), 138.



Projet

témoïn

Le texte qui ponctue le fil supérieur de cette publication est un témoin subjectif de propos entendus lors de la première édition de la JSC. Comment traduire une ambiance sans la trahir? Dans cet exercice de longue durée, rien n’a été écarté : les erreurs, les lapsus, les hésitations, les enchevêtrements et la redite sont sa plus grande force. Composé de voix plurielles et anonymes, ce témoin propose une incursion à la fois triviale et signifiante au coeur de l’événement.

The text appearing on the top fringe of this publication is a subjective transcription of the statements heard during the first Journée sans culture. How is it possible to put an atmosphere into words without betraying it? Nothing was left out of this extended experiment: errors, lapses, hesitations, entanglements, and repetitions are actually its strong suit. Composed of a plethora of anonymous voices, this text is trivial and meaningful in equal parts and serves as a winding path leading to the heart of the event.

Troubler la fête, rallumer notre joie /
To Spoil the Party, To Set Our
Joy Ablaze

Sous la direction de /
Edited by

Journée sans culture
Mirna Boyadjian
Edith Brunette
Jenny Cartwright
Priscilla Guy
Arkadi Lavoie Lachapelle
Catherine Lavoie-Marcus
François Lemieux
Pablo Rodriguez

Auteur.e.s / Authors

Annab Aubin-Thuot
Arkadi Lavoie Lachapelle
Hugo Nadeau
Marie-Andrée Poulin
Oriane Asselin Van Coppenolle
Marie-Michèle Beaudoin
Janick Burn
Félix Chartré-Lefebvre
Amber Berson
Vincent Bonin
Michael Eddy
Charlotte Panaccio-Letendre
Mélanie Binette
Daniel Fiset
Caroline Blais
Virginie Jourdain
Mercedes Pacho
Edith Brunette
Catherine Lavoie-Marcus
Collectif de la Dérive
François Rioux
Marilou Craft
Tim Dallett
Julie Delporte
Priscilla Guy
George Krump
Michelle Lacombe
Yves Sheriff
François Lemieux
Josianne Poirier
Camille Renarhd
Nicolas Rivard
Pablo Rodriguez
Catherine Viau

Illustrations / Photos

Clément de Gaulejac
Alexandre Jimenez
Kim Lagaude
Arkadi Lavoie Lachapelle
François Lemieux
Adam Sajkowski
Frédérique Gagnon
Collective de la Dérive
Nicolas Rivard
Jasmin Cormier Labreque

Traduction / Translation

Jo-Anne Balcaen, Suzanne Beth,
Patricia Boushel, Edith Brunette,
Richard Cassidy, Michael Eddy,
Pamela Fillion, Marie Claire Forté,
Adam Kinner, Sophie Le-Phat Ho,
Emmanuel Madan, Dorian Nuskind-Oder,
Alexandre Piral, Andrea J. Rideout,
Pablo Rodriguez, Robin Simpson,
Mary St-Amand Williamson,
Vassil Topouzanov

Direction artistique & design /
Art direction & design

Frédérique Gagnon
www.operationbeton.co
François Lemieux
Arkadi Lavoie Lachapelle

Textes révisés et édités par /
Copy editing

Suzanne Beth, Patricia Boushel,
Mirna Boyadjian, Edith Brunette,
Janick Burn, Tatiana Burtin,
Jenny Cartwright,
Félix Chartré-Lefebvre,
Emmanuelle Choquette, Kim-Sanh Chau,
Gwenaëlle Denis, Corinn Gerber,
Miriam Ginestier, Marine Gourit,
Priscilla Guy, Lisa Lavoie,
Arkadi Lavoie Lachapelle,
Catherine Lavoie-Marcus,
François Lemieux, Olivier Longpré,
Jocelyn Parr, Pablo Rodriguez,
Bernard Schütze, Anne-Marie Trépanier

Éditeur / Publisher

Pablo Rodriguez
[au nom de Journée sans culture]

Typographie / Typefaces

Dia
Leitura News

Papier / Paper

Cougar 120M
Domtar 120M canary
Cougar couvert 13.3pts

Impression / Print

Le Caius du livre, inc.
Montréal, Québec
Imprimerie Reflet
Boucherville, Québec

Copies / Circulation

300

ISBN 978-2-9816306

Dépôt légal / Legal deposit

Bibliothèque et Archives nationales
du Québec, 2016

Imprimé à Montréal /
Printed in Montreal

Distribution en ligne /
Online distribution

www.journeesansculture.ca
journeesanscult@riseup.net

TORONTO
Art Metropole
1490 Dundas Street West
Toronto, ON
Canada M6K 1T5
T. +1 416.703.4400
www.artmetropole.com

VANCOUVER
Or Bookstore
555 Hamilton St.
Vancouver, BC
Canada V6B 2R1
T. +1 604.683.7395
www.orbookstore.orgallery.org

Remerciements / Acknowledgements

Nous remercions toutes les personnes
mentionnées ci-haut qui ont donné de
leur temps pour rendre cette publication
possible, ainsi que les collaboratrices et
collaborateurs de la Journée sans culture
2015 / We would like to thank the above-
mentioned individuals for helping to make
this publication possible as well as other
collaborators who lent a hand for the
Journée sans culture 2015 :
Nadia Abiad, Guillaume Baqué, Anne
Bertrand, Ariane de Blois, Erik Bordeleau,
Fabienne Cabado, Caroline Gagnon, Marie-
Claude Gendron, Sacha Hüni, Mayi-Eder
Inchauspé, Sasha Kleinplatz,, Caroline
Loncol Daigneault, Kamissa Ma Koïta,
Hanna Sybille Müller, Anne-Marie Ouellet,
Chantal T. Paris, Jocelyn Parr, Julie Picard,
Marlène Renaud B, Emmalie Ruest, Harley
Smart, Marcus Tissier, Gabriel Vignola,
Anteism Publishing, Atelier DFI, Élan
d'Amérique, Le Merle, Librairie Formats,
Magazine Spirale, Projet Hybris, Studio
303, Théâtre Aux Écuries, Viva! Art Action.
Nous tenons à remercier également /
We would also like to thank :
Alex Arsenault, Olga Claing, Marine
Cottard, Clotilde Dyotte-Gabelier,
Frédérique Gagnon, Eric Gingras,
Marine Gourit, Caroline Hamel, Erika
Kierulf, Eduardo Ruiz, Marie-Douce Saint-
Jacques, Karine Savard, Josef Spiteri,
Michael Toppings, Studio XX,
les membres et membreses de La
Centrale Galerie Powerhouse et l'équipe
de DémocrAstie, les participant.e.s de la
Journée sans culture 2015 / the participants
of the Journée sans culture 2015

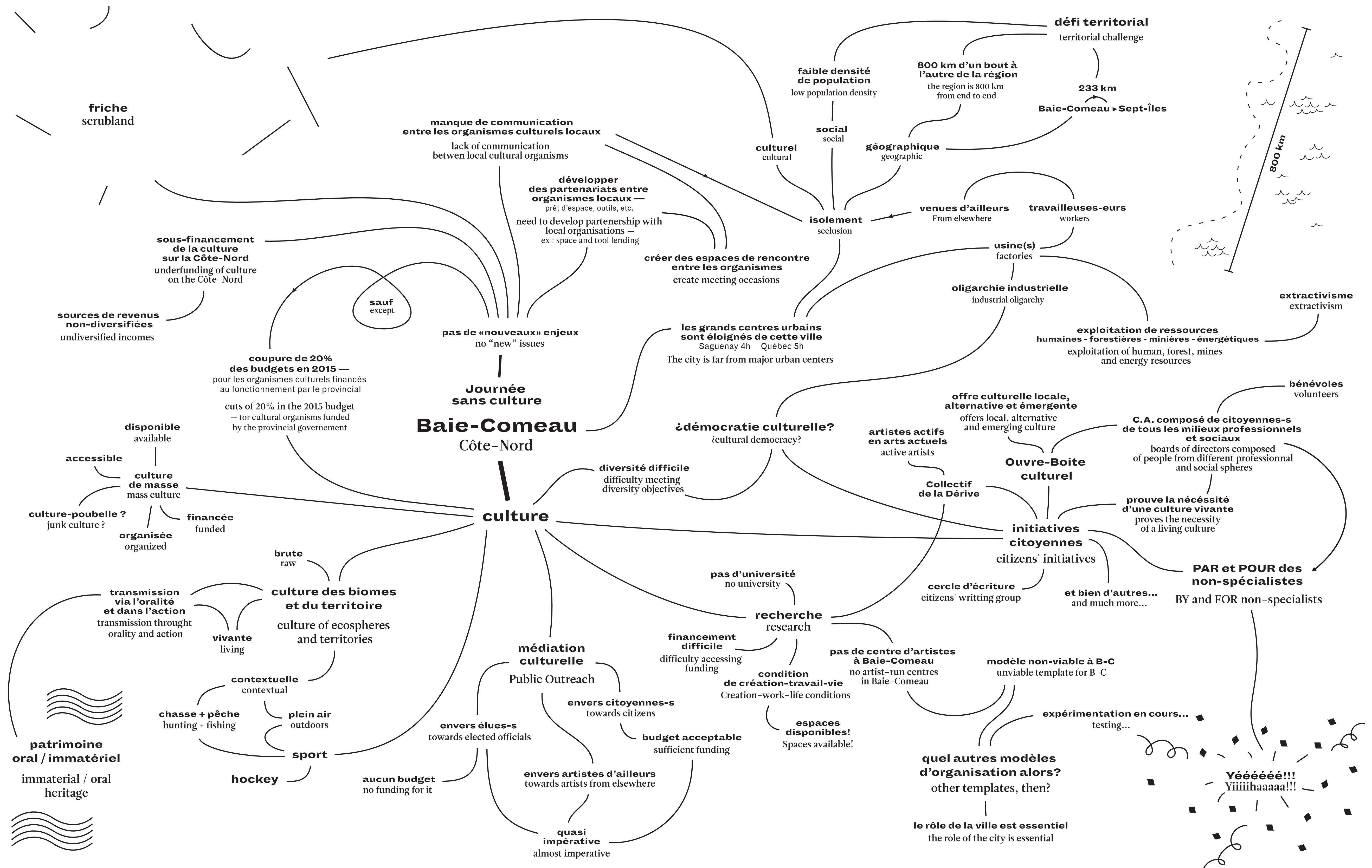
Avec le soutien financier de /
With financial support from

Participant.e.s à la Journée sans culture
2015 pour leurs dons / Participants
of the Journée sans culture 2015
for their donations
Alliance des arts médiatiques
indépendants (AAMI)
Association étudiante du doctorat en
études et pratiques des arts de l'UQAM
(AEDEPAUQAM)
Association facultaire étudiante
des arts de l'UQAM (AFEA)
Conférence des collectifs et des centres
d'artistes autogérés / Artist-run Centres
and Collectives Conference (ARCA)
Dazibao
Galerie Leonard & Bina Ellen
J'aime le documentaire
SenseLab

Droit d'auteur / copyright

© Journée sans culture 2016
Images © les artistes / the artists 2016
Textes © les auteur.e.s / the authors 2016
Tous droits réservés. Aucune partie de
cette publication ne peut être reproduite,
archivée dans un système de récupération
ou transmise sous quelque forme ou
par quelque moyen que ce soit sans
l'autorisation écrite des artistes et / ou
auteur.e.s. / All rights reserved. No part of
this book may be reprinted, reproduced,
or utilized in any information storage
or retrieval system without the written
permission of the artists and / or the authors

Carte heuristique — Baie-Comeau



Collectif de la Dérive

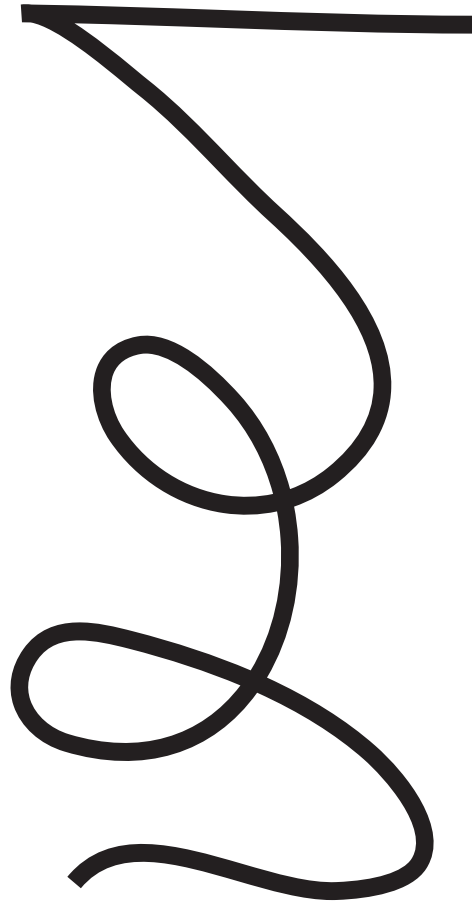
4.



3.



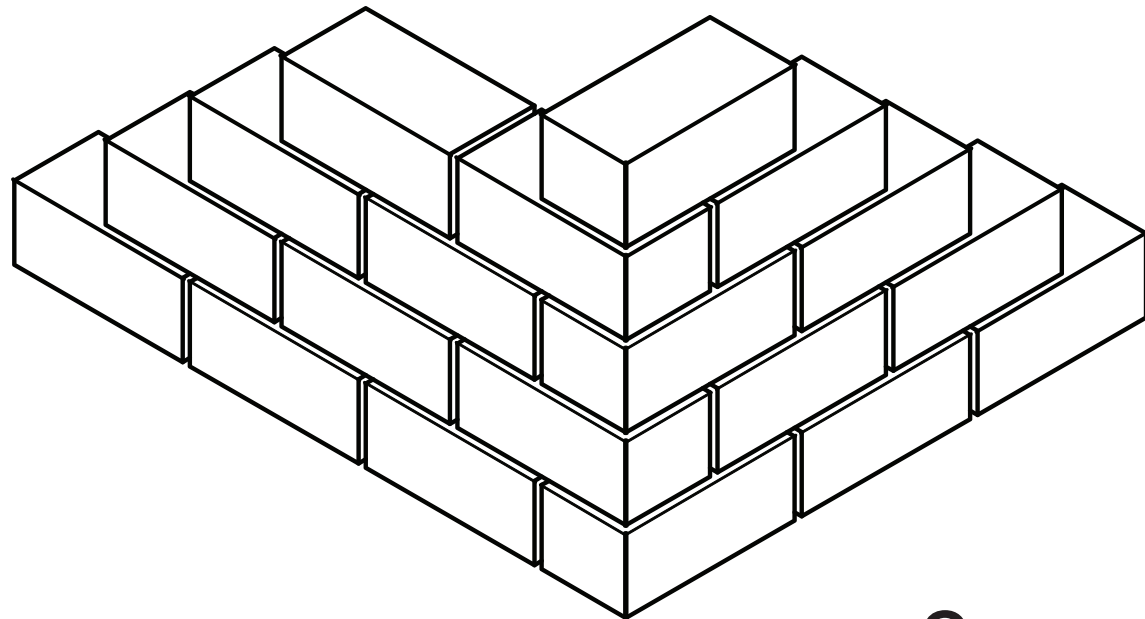
5.



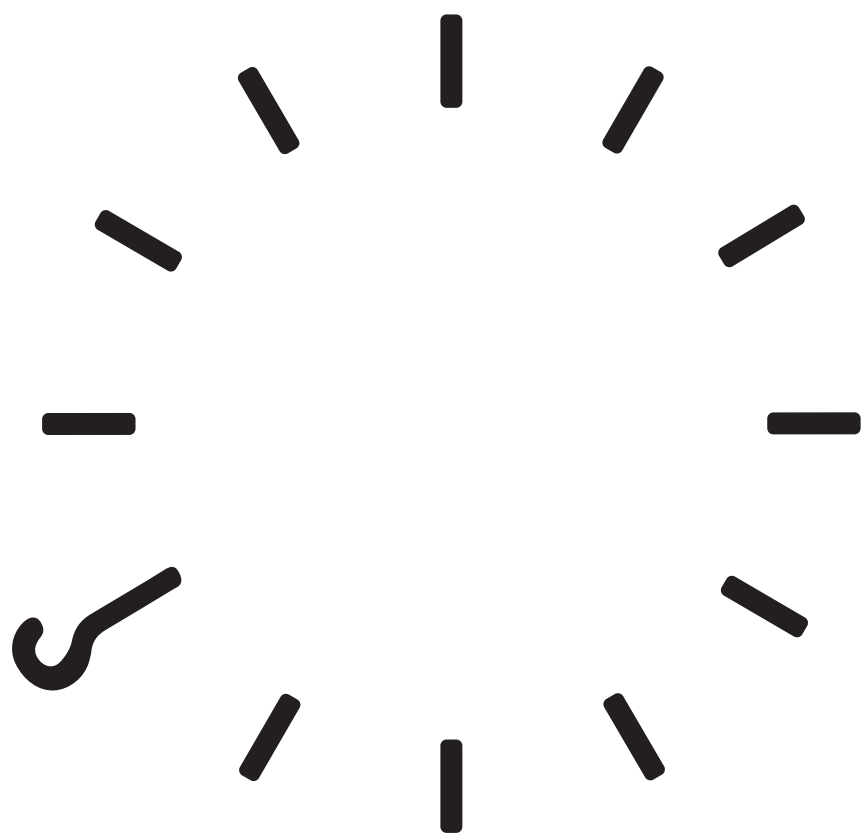
2.



6.



7.



A

B

1.

