Document generated on 08/08/2025 7:48 a.m.

Minorités linguistiques et société
Linguistic Minorities and Society

Artiste, animateur culturel ou médiateur culturel ?
Le rôle des artistes dans les communautés francophones du Canada

Lucie Hotte

Number 3, 2013

La francophonie canadienne en mouvement : continuité ou rupture ?
The Canadian Francophonie on the Move: Continuity or Rupture?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1016685ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1016685ar

See table of contents

Publisher(s)

Institut canadien de recherche sur les minorités linguistiques / Canadian Institute for Research on Linguistic Minorities

ISSN

1927-8632 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Hotte, L. (2013). Artiste, animateur culturel ou médiateur culturel ? Le rôle des artistes dans les communautés francophones du Canada. *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society*, (3), 7–18. https://doi.org/10.7202/1016685ar

Article abstract

This article examines the role attributed to artists in Francophone minority communities in Canada. It focuses on two periods. The first corresponds to the 1970s when artists spoke out and readily accepted the role of cultural animators that community leaders and governments wanted them to play. The second period corresponds to the 1990s when the term “cultural facilitator” was popularized. This term appeared at a time when, as their discourse indicates, Francophone minority artists refused to see their art co-opted by a cause.

Tous droits réservés © Institut canadien de recherche sur les minorités linguistiques / Canadian Institute for Research on Linguistic Minorities, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Minorités linguistiques et société
Linguistic Minorities and Society
Numéro 3 Number 3 2013

Artiste, animateur culturel ou médiateur culturel ?

Le rôle des artistes dans les communautés francophones du Canada

Lucie Hotte
Vice-doyenne à la recherche, Faculté des arts, Université d'Ottawa

Résumé

Cet article étudie l'évolution du rôle dévolu aux artistes dans le contexte de communautés francophones minoritaires du Canada. Il cerne deux moments. Le premier correspond aux années 1970 et à la prise de parole engagée des artistes. Durant cette période, ils endossent volontiers le rôle d'animateur culturel que les élites et les gouvernements souhaitent les voir jouer. Le deuxième moment correspond à la popularisation du terme « médiateur culturel » durant les années 1990. Ce terme apparaît cependant dans un contexte où les artistes francophones minoritaires refusent de voir leur art mis au service d'une cause, comme le révèle leur discours.

Abstract

This article examines the role attributed to artists in Francophone minority communities in Canada. It focuses on two periods. The first corresponds to the 1970s when artists spoke out and readily accepted the role of cultural animators that community leaders and governments wanted them to play. The second period corresponds to the 1990s when the term "cultural facilitator" was popularized. This term appeared at a time when, as their discourse indicates, Francophone minority artists refused to see their art co-opted by a cause.

Le rôle dévolu à l'artiste dans les communautés minoritaires, et plus particulièrement à l'écrivain, dont l'art est associé à la fois à la représentation d'une réalité et à l'utilisation d'une langue comme matériau de création, découle de quelques présupposés communément admis et rarement remis en question à l'extérieur du milieu artistique ou littéraire. Le plus prégnant est sans conteste celui qui veut que toute pratique artistique soit « l'expression privilégiée d'une culture ». Je mets cette expression entre guillemets, car elle revient constamment tant dans les documents gouvernementaux qui ont trait à la culture et aux arts, que dans le discours des sociologues et autres spécialistes qui s'intéressent aux conditions d'existence des communautés minoritaires, que dans le discours des élites de ces collectivités. Dans le cas de la littérature – je m'en tiendrai essentiellement à cette discipline qui est la mienne, même si ce que j'avance à son sujet est en grande partie vrai pour les autres formes d'art –, ce présupposé remonte au 16e siècle et à la constitution des États-nations et des corpus littéraires nationaux, et se cristallise au 19e siècle avec l'avènement du romantisme, qui considère que chaque nation a un génie qui lui est propre et qui est exprimé par sa littérature. C'est ce génie propre à sa communauté que l'œuvre littéraire et l'écrivain sont censés représenter. Toutefois, l'artiste en contexte minoritaire se voit attribuer un rôle supplémentaire, encore plus lourd à porter, soit celui de « conservateur[1] » de la culture et conséquemment de « messie » pouvant assurer sa survie et celle de la communauté. Ainsi, l'artiste est souvent confondu avec un « animateur culturel » ou, plus récemment, avec un « médiateur culturel ». Au cours des ans, les artistes ont parfois endossé ces rôles, mais ils les ont aussi souvent dénoncés. J'aimerais donc aborder la question du rôle de l'artiste (plus particulièrement de l'écrivain) dans nos communautés minoritaires en trois temps. D'abord, je reviendrai sur la constitution d'institutions littéraires et artistiques autonomes en contexte minoritaire francophone au Canada afin de voir comment a pris naissance le discours faisant de l'artiste un animateur culturel. Dans un deuxième temps, je me pencherai sur les mutations qui ont eu lieu, dans ce discours, dans les dernières années et qui ont entraîné la popularisation de la notion de « médiateur culturel ». Enfin, le discours de certains artistes, dont Herménégilde Chiasson, Daniel Poliquin et Patrice Desbiens, servira à illustrer le positionnement des artistes face aux rôles qu'on souhaite leur voir jouer.

Affirmation culturelle et engagement de l'artiste

Dans la foulée de la dissolution du Canada français et de l'affirmation identitaire provinciale qui lui fait suite, les années 1970 marquent l'avènement d'institutions littéraires et artistiques propres aux collectivités francophones du Canada. Ces institutions sont créées par de jeunes artistes (comédiens, dramaturges, poètes, musiciens, chansonniers…) qui souhaitent prendre la parole – comme le stipule le nom de la maison d'édition Prise de parole,

1. J'utilise ce terme avec l'acception qu'il a dans le contexte muséal : un conservateur de musée.

fondée à Sudbury en 1973 – en leur nom, dans leur langue, en parlant de leur réalité. Ces artistes optent, dès lors, pour un discours qui s'éloigne de la conception élitiste de l'art. Ainsi les jeunes artistes de Sudbury affirment-ils vouloir représenter, sur scène, leur réalité :

> Qui suis-je ?
>
> C'est à cette question que nous voulons, par le biais du théâtre, répondre. C'est [ce] que le théâtre doit monter sur scène. Et ce drame doit être monté *on our terms*. En 1970, en Amérique, au Canada, en Ontario, à Sudbury, avec nos corps, nos voix et nos personnages (Tremblay, 1996 : 20-21).

Il s'agit bien cependant d'un discours, car leurs œuvres sont bien moins engagées et ancrées dans une réalité purement franco-ontarienne, acadienne ou franco-manitobaine qu'on l'a laissé entendre. Ce discours se fonde, en fait, certes sur une revendication du droit pour les minoritaires de devenir artistes et de créer à partir de leur milieu, mais aussi d'un désir de démocratisation des arts qui prend forme un peu partout dans le monde, comme le montre Marion Denizot dans son étude sur les politiques culturelles en France (2008). Les artistes veulent rendre les arts accessibles à tous, notamment à leur communauté souvent peu lettrée. Cette « démocratisation » des pratiques artistiques va alors de pair avec un décloisonnement des arts. On abolit les distinctions entre les pratiques artistiques « nobles » (la littérature, la peinture, la sculpture, le théâtre) et l'artisanat (le tissage, le travail du cuir, le macramé), comme en témoigne la Coopérative des artistes du Nouvel Ontario (CANO), qui regroupe artistes et artisans[2] (Tremblay, 1996). Ceux-ci deviennent alors, en pratique, des « animateurs culturels », du moins aux yeux des élites et des gouvernements.

En effet, la situation sociale des années 1960, marquée par la prospérité de l'après-guerre, la modernisation de l'État, la prégnance de la contre-culture et la montée du nationalisme au Québec, amène le gouvernement fédéral et certains gouvernements provinciaux, notamment celui de l'Ontario, à étudier la situation des francophones, de la culture et des arts au pays. Le gouvernement fédéral lance le bal avec la création de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, qui mènera à la promulgation de la *Loi sur les langues officielles*[3] en 1969 et aussi à la création de la Direction de l'action socioculturelle du Secrétariat d'État, le 1er août 1969, dont les objectifs sont « d'assurer la survivance et l'épanouissement des minorités de langues officielles » (Mosimann-Barbier, 1992 : 104). La Direction reçoit un financement de 1,3 million de dollars dès sa première année. Comme l'indique Leslie Pal :

> *The Social Action Branch was to spend this money in support of associations and organizations representing the interests of linguistic minorities, but as the program's title suggested, this was intended less for the traditional type of community-based linguistic or cultural group than it was for the new ideal of "social animation"* (1993 : 102).

2. Au sujet de CANO, de sa fondation, de ses membres et de son histoire, voir Gaston Tremblay (1996).
3. *Loi sur les langues officielles* du Canada, LRC 1970.

C'est dans cet esprit de promotion de l'animation sociale, le plus souvent culturelle puisque son développement est intrinsèquement lié à l'avènement de la notion de « multiculturalisme », que la Direction de l'action socioculturelle accordait des subventions à divers groupes et organisations culturels, notamment pour promouvoir les échanges culturels, l'animation culturelle comme telle et des activités pour la jeunesse. Le rapport annuel de 1970 souligne que le programme d'animation culturelle est

> *a program which, by utilizing the services of professionally trained community development officers, attempted an in-depth attack on mass apathy and, concentrated, during the past months, on sensitizing and preparing confirmed or potential leaders through group dynamic sessions and leadership training courses* (Ministère du Secrétariat d'État ; cité dans Pal : 103).

Les leaders dont il est question ici seront bien souvent des artistes. En effet, les artistes accepteront, voire revendiqueront, ce rôle pour deux raisons. D'abord, parce que le financement offert leur permet de gagner leur vie en œuvrant dans le milieu culturel et en pratiquant leur art. Mais c'est aussi à cause de l'idéologie marxiste qui les anime à l'époque que le rôle d'animateurs culturels leur convient. En fait, cette situation n'est pas unique au Canada français. Marion Denizot montre, dans son article, que dans un contexte où se produit une

> redéfinition du lien social, le pouvoir politique est tenté d'appeler à une mobilisation accrue de l'artiste sur le terrain de la médiation culturelle, au risque de minorer la dimension proprement artistique de sa démarche, fondée sur le geste créateur irréductible d'un individu ou d'un collectif, et de réduire, par conséquent, son autonomie artistique, c'est-à-dire sa capacité à créer en fonction de normes et de valeurs propres au champ artistique (2008 : 64).

C'est ce qui se passe en Ontario, en Acadie, voire dans une moindre mesure dans l'Ouest canadien, à cette époque : l'artiste est instrumentalisé afin de servir la « Cause » franco-identitaire.

En Ontario, trois rapports d'enquête seront soumis au gouvernement de la province entre 1969 et 1991 afin de faire le point sur la culture et les arts en français. Les deux premiers sont sans aucun doute ceux qui donnent le ton en ce qui a trait à la perception que l'on a de la place et du rôle de l'artiste dans les communautés minoritaires. Le premier est celui du Comité franco-ontarien d'enquête culturelle (communément appelé le rapport Saint-Denis, 1969). Dès la formulation des hypothèses de travail, au début du rapport, les préjugés entretenus par les membres du Comité sont apparents. Pour eux, langue, culture, identité et arts sont intrinsèquement liés. En effet, le Comité prend comme point de départ l'idée que la culture, à laquelle se rattache nécessairement la langue, est revitalisée par l'expression artistique. Les liens postulés entre la culture, la langue et l'expression artistique les mènent à privilégier une conception de l'art qu'ils nomment l'« art situé » qui, selon eux,

> identifie les manifestations, les expressions concrètes de ce style de vie et de pensée que définit la culture. Dans notre optique, l'art constitue l'expression, dans des formes esthétiques, de la réalité et des caractéristiques d'une culture donnée. S'il est des « formes universelles »

> (la peinture, la musique, la sculpture, etc.) à la disposition de l'esprit créateur, il ne demeure pas moins que l'artiste utilise ces cadres pour traduire un sentiment, une réalité perçue, une expression fugitive de beauté selon des conventions et à travers un prisme unique, propre à un groupe défini culturellement (Saint-Denis et coll., 1969 : 19).

Ce rapport valorise donc l'artiste engagé au détriment de l'artiste créateur préoccupé par des questions esthétiques et non sociales. Le Groupe d'étude des arts dans la vie franco-ontarienne adopte une position similaire dans son rapport *Cultiver sa différence : rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne* (Savard, Beauchamp et Thompson, 1977). Bien que le rapport Savard présente cinq conceptions possibles du rôle de l'art en société[4], pour les enquêteurs, la réponse est pourtant claire : « Les arts sont l'expression, dans des matériaux et selon des techniques, d'une saisie du réel […] codifiée originairement par la langue » (1977 : 44). Ce rapport tente toutefois d'être plus nuancé que celui de 1969 puisque les artistes, qui ont appris de leur expérience des programmes du Secrétariat d'État des années 1970 qui limitaient leur champ de création, se méfient de voir leur art enrégimenté et mis au service de la « Cause ». Aussi le Groupe d'étude note-t-il :

> il ne faut pas conclure à une relation inévitable entre les arts et la lutte pour la survie de la langue. Trop de gens se méprennent à ce sujet, comme l'ont déploré devant nous maints artistes franco-ontariens : le thème de la survivance est tellement obsédant dans la collectivité franco-ontarienne, du moins dans ses organismes de défense et de promotion de la langue et dans les écoles, que si une expression artistique ne véhicule pas d'éléments clairement identifiables à ces luttes de survivance et aux conflits avec les autres, elle n'est pas perçue comme franco-ontarienne (Savard et coll., 1977 : 44-45).

Il n'en demeure pas moins que, même s'il affirme que « [l]'expression artistique franco-ontarienne ne peut se nourrir exclusivement du thème de la survie culturelle et linguistique : elle doit aussi s'inspirer des autres grands problèmes de notre temps » (Savard et coll., 1977 : 45), il continue malgré tout à nourrir une conception sociale du rôle de l'artiste : « Bien entendu, le Franco-Ontarien, et c'est là son originalité, saura donner à l'expression de problèmes "universels" une tonalité propre qui est la marque de son appartenance à une culture donnée, vécue dans un milieu concret » (Savard et coll., 1977 : 45-46). Les membres du Groupe d'étude concluent donc : « En somme, arts et culture sont indissociables. L'art ne peut exister sans la médiation d'une culture située dans un espace et un temps donnés » (Savard et coll., 1977 : 46).

4. Les commissaires ont demandé aux personnes rencontrées au cours de l'enquête de dire à quoi servait l'art selon elles. Les valeurs qui ont été identifiées sont : 1) la valeur esthétique de l'art, 2) sa valeur éducative, 3) son rôle en tant que divertissement 4), sa fonction sociale, voire 5) son absence totale de fonction.

De l'animateur culturel au médiateur culturel

Depuis cette époque, on note à la fois une continuité et une rupture par rapport à ce rôle prescrit par les élites. En effet, continuité il y a dans le discours public et politique qui persiste à vouloir voir les artistes jouer un rôle engagé dans la vie sociale et culturelle de la communauté. Ainsi, dans le mémoire qu'elle a présenté à la Fédération des communautés francophones et acadienne (FCFA) en vue de la préparation du Sommet des communautés francophones et acadiennes de juin 2007, la Fédération culturelle canadienne-française (FCCF) affirme :

> Pour un avenir garant d'une forte vitalité de nos communautés, il faut remettre en perspective la force des arts et de la culture à titre d'agent rassembleur et d'agent de médiation permettant aux membres des CFA de célébrer ce qu'ils sont, et ce, dans toutes les variables possibles. La culture et ses manifestations sont des éléments transversaux qui se retrouvent dans l'ensemble des secteurs de la francophonie canadienne et qui permettent de contrer l'exode des jeunes, l'assimilation linguistique et culturelle et les transferts linguistiques (Fédération culturelle canadienne-française, 2007 : 8).

Les artistes se voient donc attribuer, de façon implicite, par le biais de leurs œuvres, la tâche de contrer l'exode des jeunes, l'assimilation culturelle et les transferts linguistiques. Ce n'est pas une mince tâche ! Évidemment, il va sans dire que ce ne sont pas non plus des rôles attribués aux artistes dans une communauté majoritaire.

On a toutefois délaissé le vocable d'« animateur culturel », qu'on a remplacé par celui de « médiateur culturel ». Il s'agit d'un nouveau concept, mais la fonction dévolue à l'artiste, en tant que médiateur culturel, reste sensiblement la même[5] que celle qui était attribuée à l'animateur culturel. Le site du Groupe de recherche en médiation culturelle propose cette définition succincte de ce qu'est la médiation culturelle : « L'art est en interaction avec la société dans laquelle politique, culture et espace public tissent entre eux des liens. La médiation culturelle est ce processus de mise en relation entre les sphères du culturel et du social » (Culture pour tous, « Médiation culturelle »). Dans les faits, le concept de médiation culturelle est complexe et touche à trois aspects précis. D'abord, il comporte une dimension sociale qui « situ[e] l'œuvre d'art dans son contexte social et dans l'espace public » (Fontan, 2007 : 8). La médiation culturelle renvoie aussi, selon certains, à des médiations techniques qui touchent à la création et à la chaîne de distribution (Fontan, 2007 : 8). La troisième composante est celle qui est le plus souvent mobilisée dans les discussions portant sur l'art et l'artiste comme médiateur culturel. Il s'agit de la dimension herméneutique, qui désigne le travail d'interprétation et de transmission de la culture et des œuvres artistiques.

5. Les travaux portant sur la médiation culturelle sont de plus en plus nombreux depuis une dizaine d'années. Voir notamment ceux du Groupe de recherche en médiation culturelle (http://www.culturepourtous.ca/mediation/), qui sont présentés dans diverses publications, dont le numéro *Regards croisés sur la médiation culturelle* des *Cahiers de l'action culturelle*, vol. 6, nº 2 (décembre 2007).

Jonathan Veillette simplifie la question en proposant d'« entendre par "médiation culturelle" des situations, des pratiques, où la culture servirait la cause, viserait ou prétendrait viser des transformations du social, du politique » (2008 : 105). Cette définition fait ressortir les ressemblances qui existent entre une certaine conception de la médiation culturelle et l'art engagé[6]. Le plus souvent, toutefois, la médiation culturelle a deux objectifs : « (re)créer des ponts entre l'art et le public puisque les stratégies adoptées depuis des décennies n'ont pas donné les résultats escomptés (dimension plus sociologique) et élargir et diversifier le public "consommateur" de culture et d'art (dimension plus institutionnelle) » (Lamoureux, 2008 : 163). Lamoureux ajoute :

> Du point de vue politique, la médiation est envisagée autant comme une stratégie de mise en relation, par le biais de l'art et de la culture, des diverses individualités fragmentées – recréer de la « culture commune » (Fortin, 2000) –, que comme une stratégie de participation à une meilleure inclusion des laissés pour compte[7] (163).

Il importe aussi de garder à l'esprit, comme le souligne Marion Denizot, que ce sont toujours les élites qui valorisent la médiation culturelle et attribuent le rôle de médiateurs culturels aux artistes : « on observe depuis les années 1990 une forte demande de médiation, exprimée, non pas tant par les artistes eux-mêmes, que par les pouvoirs publics » (2008 : 63-64). Ève Lamoureux note un phénomène semblable au Québec : « l'importance actuelle accordée au Québec à la médiation culturelle nous semble provenir beaucoup plus "d'en haut", du point de vue des institutions, que "d'en bas", des artistes eux-mêmes » (2008 : 167). Aux pouvoirs publics mentionnés par Denizot, nous pouvons ajouter les divers intervenants sociaux, tels les organismes communautaires, mais non pas les artistes. C'est là évidemment que réside la rupture.

En effet, alors que les artistes ont de plein gré joué le rôle d'animateurs culturels durant les années 1970 et 1980, ils se refusent à présent à devenir des médiateurs culturels. Certes, les compagnies de théâtre tiennent parfois le discours de la médiation culturelle afin d'obtenir du financement pour leurs tournées et leurs administrateurs le font de bonne foi puisque le rôle de diffuseurs de leurs créations théâtrales auprès de la population francophone de leur province et du Canada en entier leur échoit. Le dramaturge, lui, comme l'écrivain, comme le chanteur, tout comme les artistes visuels, tient un autre discours. En fait, dès la fin des années 1980, les artistes ont rejeté le rôle purement social et politique que les communautés francophones minoritaires souhaitaient leur voir jouer. Le discours de maints artistes à ce sujet est révélateur.

---

6. Il s'agit ici, bien entendu, de l'art engagé traditionnel qui vise à promouvoir une cause politique ou sociale. Voir aussi l'article d'Ève Lamoureux (2008 : 159-169), qui présente une conception particulière de l'art engagé fondée sur le discours d'artistes visuels québécois « adoptant des pratiques relevant de l'installation, de la performance [et] de l'intervention » (p. 159).
7. Elle cite Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota bene, 2000.

Le discours des artistes

En fait, les artistes sont tiraillés entre deux représentations de l'artiste que Denizot définit ainsi : « l'artiste créateur, au service d'enjeux proprement esthétiques, et l'artiste engagé, acteur d'une fonction sociale de l'art » (2008 : 63). En contexte minoritaire, dans le discours des élites et de la communauté, la conception de l'artiste engagé prime. Herménégilde Chiasson dénonce cet état de fait qui va à l'encontre des exigences des disciplines artistiques qui jugent la valeur des œuvres d'art en fonction de critères tout à fait différents :

> L'art en milieu minoritaire […] se manifeste surtout sous la forme de chronique, d'illustration ou d'archives. Il faut documenter le vécu de la collectivité, s'assurer qu'elle survivra dans les artefacts. […] On veut voir et entendre la vérité. […] Le réalisme donc et, si possible, l'hyperréalisme. […] On veut du théâtre franco-ontarien, de la poésie acadienne ou de la musique franco-manitobaine. En deuxième lieu, on veut que cette forme d'art nous identifie, donc nous illustre, nous *archivise* (1999 : 86-87).

C'est aussi ce qu'affirme Brigitte Haentjens lorsqu'elle explique comment l'artiste qui se professionnalise se coupe en même temps, malgré lui, de son public dont les attentes ne sont pas nécessairement celles du milieu artistique :

> C'est ainsi qu'au cours des années, au fur et à mesure de l'amélioration et du renforcement de notre démarche artistique, au fur et à mesure de notre individualisation artistique – parole de plus en plus personnelle dans ses préoccupations comme dans son esthétique – nous étions de plus en plus coupés de la population et du public franco-ontariens pour lesquels nous continuions à créer, avec moins d'illusions peut-être, mais toujours avec un véritable amour (1999 : 67).

D'un côté, la société minoritaire souhaite que ses artistes jouent un rôle dans la préservation de la langue et de la culture minoritaires. Elle valorise les œuvres particularistes qui racontent son histoire, mettent en scène ses habitants, décrivent son espace, sa réalité. De l'autre, les artistes souhaitent atteindre l'excellence dans leur discipline et donc produire des œuvres aptes à concurrencer celles créées ailleurs dans le monde. Il s'agit là d'un dilemme bien difficile à résoudre. Diverses stratégies artistiques ou postures artistiques sont adoptées par les créateurs face à ces deux exigences.

Certains artistes refusent simplement de mettre leur art au service de leur communauté d'origine. Ils produisent donc des œuvres « décontextualisées » (Yergeau, 1996 : 30), que François Paré a nommées des œuvres de l'oubli (2001 : 163-178), qui masquent leur appartenance à une communauté minoritaire. Ces œuvres s'inscrivent dans un courant universaliste (Hotte, 2002) et visent à rivaliser dans l'espace artistique mondial avec les œuvres venant d'ailleurs. D'autres tentent plutôt de concilier les demandes propres à leur discipline artistique et celles de leur communauté. Certains le font en pratiquant diverses formes d'art. C'est le cas d'Herménégilde Chiasson, par exemple, qui est poète, cinéaste, artiste visuel

et dramaturge. Pour lui, les arts visuels sont libérés de tout ancrage acadien et permettent d'effacer « les particularités ou la couleur locale » (2003 : 73), alors que la littérature est au contraire contextualisée : « C'est par la littérature que l'Acadie s'est imposée à moi, qu'elle s'est manifestée comme un lieu d'émotions, de misère et de contradictions. Tout ce que j'avais appris ne m'était d'aucune utilité. Il fallait tout inventer » (2003 : 74). Toutefois, comme le signale Raoul Boudreau dans son article éclairant sur la vision de l'art et de l'artiste dans les écrits de Chiasson : « L'essayiste ne le mentionne pas, mais le passage obligé par le langage dans la pratique de la littérature est sans doute déterminant dans le surgissement de l'Acadie dans sa production artistique » (2009 : 75). D'autres optent pour la création d'œuvres polysémiques qui permettent des lectures référentielles tout en respectant les normes et les exigences formelles de la discipline. Ainsi, Daniel Poliquin campe ses romans et ses nouvelles dans un espace franco-ontarien, soit le nord de l'Ontario pour les premiers romans, soit Ottawa pour les écrits les plus récents, sans pour autant faire siennes les thématiques identitaires particularistes qui mettent en scène la minorisation, dénoncent l'acculturation et stigmatisent les transferts linguistiques. Il ne privilégie pas non plus l'esthétique réaliste ou régionaliste qui impose à l'auteur de représenter la réalité le plus fidèlement possible ou de promouvoir une région, ses habitants, ses coutumes, mais il crée plutôt des œuvres postmodernes qui répondent aux attentes du milieu littéraire contemporain et correspondent à ce qui constitue présentement le summum de la qualité en littérature, comme en témoignent ses nominations récentes à deux importants prix anglophones, le prix Giller et le prix Charles-Taylor. Enfin, d'autres artistes adoptent une posture qui permet à la communauté de se projeter dans leur œuvre tout en s'inscrivant dans un fantasme d'écrivain universellement reconnu, qui leur permet d'accéder au statut convoité de véritables écrivains partout dans le monde. C'est le cas de Patrice Desbiens. En effet, le poète originaire de Timmins est souvent perçu comme le poète de l'Ontario français et le chantre de la condition minoritaire qui dénonce les effets pervers de la minorisation. Or, une telle interprétation de son œuvre est fondée sur un mode de lecture qui s'inspire de la synecdoque – figure de rhétorique par laquelle on prend une partie pour le tout – : l'espace sudburois ou timminois, dur et menaçant que tout concourt à rendre inhospitalier, où « Les rues sont en feu et / on marche sur les braises » (Desbiens, 2000 : 138), où « Les taxis et les / autobus […] jappent aux jambes » (2000 : 111) et où les « machines à coke » dévorent les hommes (2000 : 61), représenterait l'espace accordé aux minoritaires en Ontario. Cependant, c'est sans aucun doute la représentation du « je », du poète, de l'individu malade, déprimé, névrosé mis en scène dans les textes poétiques de Desbiens qui permet d'en faire l'*alter ego* des Franco-Ontariens, marginalisés, bafoués, reniés. Le poète n'affirme-t-il pas : « Je suis le Franco-Ontarien » ? Cette représentation du minoritaire transite, elle aussi, par la voie de la synecdoque en prenant naissance dans la représentation du poète. Or, la figure du poète maudit, ou plutôt le mythe du poète maudit, qui « trouve sa première véritable expression chez Baudelaire et son accomplissement dans la formule verlainienne des *Poètes maudits* » (Brissette, 2005 : 29), est un

poncif dans la littérature qui garantit en fait l'excellence littéraire. Ainsi, la représentation de l'individu déchu se prête à deux lectures chez Desbiens : une référentielle qui le ramène à la réalité franco-ontarienne, l'autre littéraire qui l'inscrit dans un des grands mythes littéraires. Il ne s'agit là que de quelques exemples de tentatives – conscientes ou inconscientes – de résolution des demandes contradictoires de la communauté et de la discipline artistique.

Conclusion

Ainsi, il y a continuité dans le discours social et politique qui voit dans l'artiste minoritaire quelqu'un qui peut, par la valorisation de la réalité du groupe, freiner les processus d'assimilation, d'acculturation et de transferts linguistiques même si le concept de « médiateur culturel » est venu remplacer celui d'« animateur culturel ». Comme l'affirme Sophie Joli-Cœur, bien que

> [l]a médiation culturelle [soit] une forme plus récente et élaborée de l'animation culturelle […] l'animation culturelle se transforme en médiation culturelle du moment où les pouvoirs publics prennent en charge ses idéaux dans le cadre de programme d'actions volontaristes en direction de certains publics (prisonniers, malades, handicapés), zones en difficulté (banlieues, zones rurales), groupes sociaux particuliers (Joli-Cœur, 2007).

Cependant, il y a aussi rupture en ce que les artistes refusent aujourd'hui de jouer ces rôles qui ne correspondent pas à leurs aspirations profondes, soit d'être de véritables artistes. La question qui s'impose est simple : Est-il possible de concilier le désir de l'artiste et le souhait de la communauté ? Je pense que cela sera possible lorsque la communauté sera consciente que le simple fait de produire des œuvres artistiques en contexte minoritaire qui soient dignes de concurrencer les œuvres produites ailleurs témoigne de la vitalité d'une communauté, encourage les jeunes à devenir à leur tour des créateurs et incite les gens à consommer des œuvres d'art produites dans leur langue. Il faut que les élites acceptent que ces œuvres n'aient nullement besoin d'être particularistes pour que cet effet bénéfique se fasse sentir. Je gagerais même que les œuvres qui n'ont pas de vocation sociale ont plus de chances de trouver grâce aux yeux des jeunes consommateurs d'art qui détestent plus que tout se faire endoctrinés. Il s'agit là, me semble-t-il, d'un beau défi à relever.

Références

Boudreau, Raoul (2009). « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, vol. 35, nº 1 (103), p. 63-79.

Brissette, Pascal (2005). *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

Chiasson, Herménégilde (2003). « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », *Égalité*, nº 48, p. 72-79.

Chiasson, Herménégilde (1999). « Toutes les photos… », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ? Actes du Forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, p. 84-91.

Culture pour tous. « Médiation culturelle ». En ligne : http://www.culturepourtous.ca/mediation/ (consulté le 20 juillet 2010).

Denizot, Marion (2008). « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques, La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*, nº 60 (automne), p. 63-74.

Desbiens, Patrice (2000). *Sudbury. Poèmes 1979-1985*, Sudbury, Prise de parole.

Fédération culturelle canadienne-française (2007). Mémoire présenté dans le cadre du Sommet des communautés francophones et acadiennes, Ottawa, Fédération des communautés francophones et acadiennes.

Fontan, Jean-Marc (2007). « De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », *Cahiers de l'action culturelle*, *Regards croisés sur la médiation culturelle*, vol. 6, nº 2 (décembre), p. 4-14.

Haentjens, Brigitte (1999). « La création en milieu minoritaire : une passion exaltante et peut-être mortelle… », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ? Actes du Forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole et Institut franco-ontarien, p. 63-70.

Hotte, Lucie (2002). « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), avec la coll. de Louis Bélanger et Stefan Psenak, *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 35-47.

Joli-Cœur, Sophie. *Définition des termes et des concepts : lexique et bibliographie*, Groupe de recherche sur la médiation culturelle. En ligne : http://www.culturepourtous.ca/mediation/lexique_biblio_2007.pdf (consulté le 20 juillet 2010).

Lamoureux, Ève (2008). « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes », *Lien social et Politiques*, *La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques*, nº 60 (automne), p. 159-169.

Loi sur les langues officielles du Canada, LRC 1970.

Mosimann-Barbier, Marie-Claude (1992). *Immersion et bilinguisme en Ontario*, Rouen, Presses universitaires de Rouen.

Pal, Leslie A. (1993). *Interests of state: The politics of language, multiculturalism, and feminism in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press.

Paré, François ([1992] 2001). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».

Saint-Denis, Roger, et coll. (1969). *Rapport du Comité franco-ontarien d'enquête culturelle*, Ottawa, [Comité franco-ontarien d'enquête culturelle].

Savard, Pierre, Rhéal Beauchamp et Paul Thompson (1977). *Cultiver sa différence : rapport sur les arts dans la vie franco-ontarienne*, Ottawa, [Groupe d'étude des arts dans la vie franco-ontarienne].

Tremblay, Gaston (1996). *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir.

Veillette, Jonathan (2008). « Quand la culture fait médiation… », *Lien social et Politiques*, nº 60 (automne), p. 105-115.

Yergeau, Robert (1996). « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », *Laison*, nº 85 (janvier), p. 30-32.

Mots clés

art minoritaire, médiation culturelle, animation culturelle, institution littéraire, art engagé

Keywords

minority artist, cultural mediation, cultural animation, literary institutions, socially engaged art

Correspondance

lhotte@uottawa.ca